

**“ÓH MINAS GERAIS”
QUESTÕES SOBRE UMA IDENTIDADE MINEIRA EM
PERFORMANCE**

**“OH MINAS GERAIS”
QUESTIONS ABOUT A REGIONAL IDENTITY IN
PERFORMANCE**

Matheus Barros de Paula
Universidade de São Paulo
matheus.barros.paula@gmail.com

Heloísa de Araújo Duarte Valente
Universidade de São Paulo
whvalent@terra.com.br

Resumo

Esse artigo propõe uma reflexão sobre conceitos comumente utilizados em diversos discursos como marcadores de uma identidade regional mineira e sobre como tal ideia se mostra presente na produção musical de um músico mineiro, Toninho Horta, artista que teve uma atuação notável no Clube da Esquina, na década de 1970 e que se mantém em atividade. A partir de uma etnografia de uma performance do músico, levantam-se elementos com o objetivo de evidenciar traços que caracterizam a identidade regional mineira.

Palavras-chave: Identidade; mineiridade; Toninho Horta; Belo Horizonte; performance.

Abstract

This article proposes a reflection on concepts commonly used in several discourses as markers of a regional identity of Minas Gerais and how this idea is present in the musical production of a musician from this Brazilian region, Toninho Horta, an artist who had a remarkable performance at “Clube da Esquina”, in 1970s and is still active. Based on ethnography of a musician’s performance, elements are raised in order to highlight traits that characterize the Minas Gerais regional identity.

Keywords: Identity; regionalism; Toninho Horta; Belo Horizonte; performance.

Introdução

Era um domingo, final de tarde daquele dia em que muitos se dedicam ao descanso e ao encontro para almoços, passeios ou cafês com amigos e familiares, mas quem tem a música como profissão sabe bem que os dias para descanso nos fins de semana são, na verdade, seus dias de trabalho. Nesse, em especial, dia 21 de abril de 2019, ocorreu o concerto de um músico conceituado pelo espaço e visibilidade que conseguiu alcançar em sua longa jornada musical. Trata-se de alguém que já faz parte do cânone da música popular, tanto por suas canções quanto como suas produções instrumentais, assim como pela sua destreza na guitarra elétrica e no violão. O evento aconteceu no Sesc 24 de Maio, na Capital paulista¹.

Durante a entrada, o público se concentrava na lanchonete que dava fundo com a sala de concerto, enquanto aproveitava deste tempo para tomar café e dedicar um momento para socialização, entre conversas e cumprimentos, ações essas que, durante o momento de concerto, são consideradas fora da etiqueta vigente, estabelecida pelo ritual.

¹ A unidade do Sesc 24 de Maio foi inaugurada em Agosto de 2017, está localizada na rua 24 de Maio, no Centro da cidade de São Paulo, poucos metros do Teatro Municipal, da Galeria do Rock, Praça da Artes, Viaduto do Chá e Praça da República, pontos de referência chave do coração da grande metrópole.

Ao anunciarem a entrada para a sala de concerto, começa o movimento do grupo de pessoas para configurar filas para apresentação do bilhete que lhes permitiria o acesso ao aguardado concerto. Tudo era meticulosamente cuidado e previamente preparado. No palco, encontravam-se todos os instrumentos devidamente organizados em uma estrutura que claramente evidenciava o foco central, no caso, o músico solista e “líder” do grupo. Os instrumentos se encontravam iluminados por uma penumbra de luz que causava um sentimento intimista enquanto convidava o público de forma intrigante para apreciar o espetáculo.

O artista descrito no relato acima se trata de um grande nome na música popular brasileira e, sobretudo, na música mineira. Muito de seu destaque como performer, compositor e arranjador resulta de sua participação ativa no movimento de um grupo de jovens músicos e poetas mineiros, principalmente no final da década de 1960 e 1970, o então denominado Clube da Esquina.

Contudo, Antônio Maurício Horta de Melo, ou mais conhecido como Toninho Horta, acumulou ao longo de seus 50 anos de carreira uma notável experiência musical; já gravou e dividiu palcos com grandes nomes da música em circuito nacional e internacional como Elis Regina, Carmen McRae, Jane Duboc, os exímios guitarristas George Benson e Pat Metheny, além dos grandes maestros Tom Jobim e Gil Evans.

Oriundo de uma família de músicos², seu conhecimento do instrumento e em harmonia se destacaram desde suas primeiras composições, já na década de 1970, quando residia no Rio de Janeiro e passou a fazer parte da banda de Elis Regina, ao lado de Novelli, no contrabaixo, e Wilson das Neves, na bateria. Ainda hoje, Toninho mantém-se ativo, como artista, compositor, instrumentista e arranjador. O lançamento de seu novo disco, em comemoração aos seus 50 anos de carreira confirma isso.

2 João Horta, avô de Toninho, foi um maestro que se destacou entre os compositores de música sacra. Geralda Magela Horta de Melo, sua mãe, era bandolinista e foi responsável pelas primeiras aulas de violão de Toninho. Seu irmão mais velho Paulo Horta, primeiro dos irmãos de Toninho a se tornar músico profissional, era um grande frequentador da Rua dos Músicos em Belo Horizonte, local onde grandes nomes da música da cidade e produtores se reuniam. E sua irmã Lena Horta, é uma exímia flautista que atualmente divide os palcos com o irmão (informações retiradas de <http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/depoimento-de-toninho-horta-45535> acesso dia 31/07/19 às 08:37).

Em conversa com o público durante sua performance, no intervalo entre uma música e outra, Toninho explica o processo de criação, gravação e edição de seu álbum, bem como as ideias que fundamentaram a escolha do nome que batizaria seu trabalho em parceria com um grupo de músicos companheiros de longa data chamada Orquestra Fantasma³ como veremos logo em seguida.

O disco

Sentado à frente do grupo que com ele colaborava, com a guitarra em seu colo, Toninho explica o nome do álbum, fazendo referência ao consagrado disco duplo de Milton Nascimento de 1975 e 1976, *“Minas”* e *“Ceraes”*, sobretudo a história por trás do nome. Em sua fala, conta que fora uma criança próxima que fizera a relação com os álbuns de Bituca, sugerindo assim o nome para um álbum duplo de *“Belo”* e *“Horizonte”*, a Capital mineira e sede da reunião do grupo de jovens músicos e poetas que formaram o Clube da Esquina.

O álbum é dividido em dois discos no formato de CD, em que o primeiro disco, nomeado de *“Belo”*, representa músicas conhecidas e já consagradas da carreira do artista, tais como *“Beijo Partido”*, *“Durango Kid”*, *“Aqui Ó!”*, *“Pedra da Lua”*, *“Bons Amigos”*, *“Meu Canário Vizinho Azul”*, *“Saguin”* e *“Céu de Brasília”*, além da faixa que leva o nome do álbum *“Belo Horizonte”* que encerra o disco.

O segundo disco, intitulado de *“Horizonte”* traz temas inéditos de autoria de Toninho e de seus companheiros de gravação e de palco, como *“Samba Sagrado”* e *“O Poder de um Olhar”* de Yuri Popoff, *“Dieb”* e *“Paris”* de André Dequech e *“Ilha Terceira”*, *“Villegilde Friends”*, *“Magical Trumpets”* e *“Nanando”* de Toninho Horta, além da rearranjada

3 O grupo que em 1980 gravou e acompanhou o instrumentista Toninho Horta era formado pelo próprio na guitarra elétrica, violões e vocais, Novelli e Ringo Thielmann nos contrabaixos elétricos, Hugo Fattoruso no piano elétrico, um time de percussionistas compostos por Airto Moreira, Laudir de Oliveira e Zé Eduardo Nazario e Raul de Souza no trombone, além da produção de Ronaldo Bastos e Toninho Horta e da participação de convidados como Milton Nascimento, Wagner Tiso, o grupo Boca Livre e outros. Para a gravação e a performance em show o grupo foi composto por Lena Horta nas flautas piccolo e transversal, Yuri Popoff no contrabaixo, Esdra ‘Neném’ Ferreira na bateria e Kiko Continentino nos pianos e sintetizadores (durante o show, a gravação do disco teve a presença de André Dequech), além é claro de Toninho Horta nas guitarras, violões e vocais.

faixa tema do disco “*Belo Horizonte*” como *Bonus Track* para fechar o álbum.

A escolha pela divisão do disco dessa maneira, é claro, não foi concebida de forma arbitrária. Tanto para a organização performática de um concerto quanto para fins comerciais do álbum, a presença de algo previamente conhecido pelo público é uma estratégia para satisfazer um anseio e tranquilizar os espectadores com algo que lhes é familiar. Segundo Christopher Small (1987):

(...) qualquer coisa que seja nova para a audiência comporta o selo tranquilizador da linguagem e do gesto musical familiar. A busca de novidade, frustrada na única direção em que poderia ser atendida, toma também a forma de reavaliação e reformulação de obras-primas familiares com vistas a restaurar ‘autenticidade’ (SMALL, p. 11, 1987).

Com isso, no que diz respeito tanto às gravações quanto às composições, arranjos e orquestrações em música popular, as inúmeras releituras de um mesmo tema, melodia ou canção, buscam trabalhar essa relação entre o familiar e o novo, nas técnicas de arranjo, improvisação e rearmarização. Contudo, pode-se observar que, em novas composições, ainda é possível notar traços específicos do(s) autor(es), que possibilitam, embora se trate de uma nova produção, identificar sonoridades familiares. Somado a isso, as escolhas pelos músicos e equipe de som que farão parte do processo de gravação e concepção da obra final também se mostram importantes para a sonoridade que o compositor pretende apresentar visto que, como aponta Sergio Molina (2017), no que diz respeito à música popular gravada, há uma participação coletiva no processo composicional, uma vez que os músicos inseridos na performance estão treinados para criar sua própria parte (MOLINA, 2017). Contudo, embora o processo de criação e concepção fonográfica se dê de forma participativa, isso não quer dizer que a participação seja dividida de forma igualitária, segundo Molina:

O fato de termos aqui vários agentes criadores, ocupando diferentes espaços em cada etapa do

processo de consolidação do fonograma, não quer dizer, obrigatoriamente, que esse processo seja igualmente participativo. É comum haver um responsável pela concepção geral do trabalho, que pode ser a figura do produtor musical, ou um engenheiro de som ou um músico contratado para a função, e até mesmo o próprio autor da melodia/letra (MOLINA, p.36, 2017).

Por fim, temos a concepção e as escolhas artísticas que ilustram a capa⁴ do disco. Disposto sob um fundo levemente acinzentado, encontram-se no canto superior esquerdo o título do álbum, de forma vertical (Belo Horizonte), em um tom de preto, e o nome do artista e convidados na horizontal (Toninho Horta & Orquestra Fantasma), em um tom de laranja amarronzado, formando uma espécie de dois lados de um triângulo desprovido de uma hipotenusa. Outra informação escrita se encontra no rodapé: os nomes dos músicos que trabalharam na produção do disco (Toninho Horta, Lena Horta, Yuri Popoff, André Dequech e Esdra 'Neném' Ferreira)⁵ aparecem em branco, cor essa que sutilmente se destaca no mar cinza de fundo. Logo acima de tal escrito encontra-se o desenho principal, que na disposição apresentada nos chama atenção. Organizados em forma de camadas, encontra-se algo que muito se assemelha a uma série de silhuetas de morros e montanhas sobrepostas, de diversas cores e tamanhos. Essas montanhas são divididas ao meio, formando assim uma espécie de duas cadeias montanhosas, separadas ao centro por um vale. Essa divisão se encontra apenas no topo, através de uma linha que continua a desenhar uma silhueta maior em branco. Podemos observar que, enquanto as cores utilizadas no lado esquerdo possuem um contraste maior, variando entre as cores azul claro, amarelo ouro, vermelho, laranja amarronzado semelhante ao título e verde escuro, o lado direito possui uma palheta de cores menos contrastante, cores como o mesmo tom de laranja sobreposto a um azul petróleo, rosa, vermelho, azul claro e verde claro, dividindo esse espaço. Essa organização estética sugere, além de uma imagem de várias camadas de montanhas, como já mencionado, que facilmente poderiam passar como uma representação da geografia

4 Ver anexos, imagens 1 (um) e 2 (dois).

5 Além dos músicos membros da Orquestra Fantasma descritos anteriormente o disco contou com a participação de cantores convidados como Coral Mater Ecclesiae, Deuler Andrade, João Bosco, Joyce Moreno, Lisa Ono e Tadeu Franco, e solistas como Juez Moreira (violão), Nivaldo Ornelas (saxofone tenor), Robertinho Silva (percussão), Rudi Berger (violino) e William Galison (harmônica de boca).

mineira comumente conhecida e amplamente divulgada, a divisão da mesma, assim como as cores utilizadas e a única linha tênue que as une cria uma relação com a divisão e organização das faixas do álbum. Como já dito, o produto final é dividido em dois discos, sendo que o primeiro (“Belo”) contém as antigas e já aclamadas músicas em uma nova roupagem, além da música tema do disco “Belo Horizonte”, e o segundo (“Horizonte”), as novas composições. Nesse caso, a arte da capa sugere uma representação do velho com o novo, as clássicas e canônicas músicas da carreira do artista, e as novas composições unidas por única linha superior. Essa ideia vai ao encontro, sobretudo, de conceitos de identidade, representação e regionalismo sobre os quais proponho uma reflexão em seguida, e por estarem esses conceitos presentes, sobretudo na fala do artista em questão, entendo que esse tipo de reflexão pode ser estruturada.

Pensando a performance

Em seu estudo sobre o caráter social da música, Christopher Small (1987) traça um paralelo entre a performance de um concerto e o ritual. No final de sua exposição, podemos perceber que o primeiro – o concerto – se insere no segundo – o ritual – em inúmeros pontos apresentados pelo autor. Nesse momento, buscarei dialogar com Small, no que diz respeito à performance em questão e como toda essa imagem musical proporciona o terreno necessário para a construção e a perpetuação da imaginário de identidade regional mineira.

Uma das questões que aponto, no discurso de Small, como de vital importância para o estudo aqui apresentado, é que o ritual, para o autor, é um ato que dramatiza e encena a mitologia compartilhada de uma cultura ou de um grupo social, sendo ela que justifica para seus membros tal cultura ou grupo (SMALL, 1987). Podemos pensar que a construção ritualística do concerto se trate de uma tradição europeia amplamente adotada, não se sabendo até que ponto é assimilada de livre e espontânea vontade, mas que tal prática proporcionará determinadas mudanças na recepção dos indivíduos presentes. Contudo, o pensamento de Small pode dizer mais sobre as escolhas culturais de um povo em uma visão mais ampla, para além da performance de concerto.

Segundo o autor, o concerto sinfônico como ritual característico da classe ocidental detentora de poder, é um exemplo de como essa sociedade moderna ainda se mostra dependente de suas mitologias, semelhante a qualquer membro de uma sociedade considerada "tradicional", embora essa consciência acabe sendo suprimida (SMALL, 1987). Isso poderia explicar a escolha, por parte das classes intelectuais dominantes, por características e traços culturais populares regionais para a criação de uma identidade local, como veremos na seção seguinte.

Contudo, Small argumenta que, para começarmos a perceber o concerto, neste nível, devemos examiná-lo não somente como organização sonora, mas como um evento com determinado lugar na sociedade, em certo tempo e espaço e que envolvem um grupo particular de pessoas (SMALL, 1987). Sendo assim, partindo da ideia de que as salas de concerto muito se assemelham aos espaços ritualísticos tradicionais, seu espaço é organizado e planejado para que a experiência vivenciada estabeleça uma forte conexão com o público, de forma a alterar a percepção temporal e estabelecer códigos de conduta social adequados. Segundo o autor:

(...) a conexão do auditório com o mundo exterior é cortada, enquanto a conexão visual é reduzida ao mínimo
(...) a preparação de material publicitário e bilhetes, planejamento dos programas, fora as exigências óbvias de iluminação, aquecimento e manutenção do grande edifício
(...) todos trabalhando o mais discretamente possível para criar a ilusão de um mundo mágico alheio à realidade do dia-a-dia (SMALL, p. 3 - 5, 1987).

O autor ainda destaca as intenções por trás das escolhas e arranjos desses locais específicos. Para Small tudo, desde a entrada do público no prédio, é alterado, buscando-se cultivar o silêncio, o que se acentua ainda mais no espaço da performance. Nessas salas, tudo é previamente arrumado, como por exemplo as cadeiras, de forma a desencorajar qualquer tipo de interação entre os *performers* de uma orquestra, no caso, para que assim possam ser desfrutados pelo público no mais absoluto silêncio e com a menor mobilidade possível (SMALL, 1987). Nesse ambiente o silêncio é o objetivo sonoro principal, toda e qualquer forma de produção musical consequente da performance

somente se dará a partir do preparo do espaço, sendo que, assim como recorrente nas salas de concerto, nas performances de dança e nas peças de teatro, o silêncio anunciará a conclusão dos preparativos para início da apresentação.

Identidade Mineira em Questão

Um pequeno pedaço de papel cartão retangular dobrado ao meio é entregue ao público na entrada da sala de concerto. Estampada na capa, uma imagem frontal do rosto do artista com um singelo sorriso ao lado do braço de seu instrumento, uma guitarra elétrica. Na parte de dentro, logo abaixo de uma seleção de músicas programadas, mas não necessariamente seguidas rigorosamente pelo artista e seu time de músicos convidados, encontra-se uma breve descrição sobre a trajetória musical de Toninho Horta. Na página ao lado, há uma apresentação sobre o concerto, em um trecho que diz respeito a música popular brasileira que gostaria de chamar a atenção para introduzir um assunto que considero muito importante para compreendermos as escolhas e características conceituais para a definição de uma identidade de um grupo social, sobretudo nas escolhas musicais.

A identidade do brasileiro está fortemente ligada à produção musical do país, tanto no que se refere à percepção que temos de nós mesmos, quanto ao olhar que outras nações têm sobre nós. Para além dos diversos gêneros e movimentos musicais genuinamente brasileiros - como o choro, o samba, a Bossa Nova, o Tropicalismo -, a produção musical nacional sempre obteve sucesso em absorver e tomar para si os gêneros internacionais que aqui chegavam, em uma relação antropofágica com o estrangeiro. É dentro dessa perspectiva que se pode falar em "instrumental brasileiro", gênero que dialoga diretamente com a Bossa Nova, o Choro e o Jazz (Programa da apresentação do Sesc 24 de Maio)⁶

O trecho acima, retirado do folheto do concerto do Sesc, refere-se à apresentação do artista e da performance prestes a acontecer,

6 Ver anexos, imagens 3 (três) e 4 (quarto).

ilustra uma interessante questão que muito permeia a produção musical de Toninho Horta, bem como a de seus companheiros de estrada do Clube da Esquina, assim como a de demais outros artistas regionalistas. No trecho “A identidade do brasileiro está fortemente ligada à produção musical do país”, o autor busca estabelecer uma relação entre a produção musical brasileira, como em exemplo acima “o choro, o samba, a Bossa Nova, o Tropicalismo”, movimentos e gêneros musicais já historicamente consagrados na música popular brasileira, e a noção de pertencimento e “identidade coletiva” de um povo, em que a música se mostraria como uma linha determinante da assinatura de tal grupo de pessoas.

Contudo, nossas escolhas pela consagração de tais gêneros e movimentos como representativos de uma identidade nacional nada mais é que fruto de uma seleção. No que diz respeito aos itens citados no trecho, tais expressões musicais são representações de uma localidade específica, eixo Rio de Janeiro-Bahia, que exerce uma determinada influência política-cultural. Essa busca e construção de uma identidade nacional foi de muito interesse para o Governo nacional, principalmente no mandato Getúlio Vargas, na década de 1930, em que se buscava utilizar-se da música, sobretudo do samba, para criar uma identidade do povo brasileiro com um ideal de Estado Nação, como aponta Marcos Napolitano (2007):

(...) a reconstrução da brasilidade, o novo patriotismo conservador, a ideologia da mistura de raças e a “higienização poética” do samba fariam parte de uma política cultural deliberada e autoconsciente, alimentada pelo cabotismo de compositores interessados nas benesses oficiais (NAPOLITANO, p. 125, 2007).

Este sentimento nacionalista, exaltador, encontra-se muito presente em diversas composições de sambas da época, com um destaque para “Aquarela do Brasil”, composição de Ari Barroso e arranjo de Radamês Gnattali, que procurou imprimir todo esse sentimento nacionalista em uma busca por um samba ideal, divinizado, apoteótico, como aponta Napolitano (2007):

O 'mistério' de 'Aquarela' foi, precisamente, essa capacidade de articular diversos vetores musicais – samba, jazz, tradição sinfônica e *bel-canto* – numa só canção, sem deixar de parecer uma ode coesa e unívoca ao nacionalismo cívico dos anos 30 (NAPOLITANO, p. 126, 2007).

Nesse cenário, a presença e o uso do rádio como meio de difusão de um ideal e educação cívica mostra-se de extrema importância. Segundo aponta Napolitano (2007) em seu texto "Os sambas não queriam ir tão fundo", foi a partir do ano de 1932 que o rádio passou a servir como "veículo síntese" da música popular brasileira, atuando de três formas conjuntas: aglutinação de estilos regionais, disseminação de gêneros internacionais e "nacionalização" do samba, levando-o para todo o Brasil, com o propósito de construir uma identidade nacional. Benedict Anderson aponta, em seu livro "*Comunidades Imaginadas*" (1983), como a relação de novas tecnologias, sobretudo da comunicação em massa, somada a lógica produtiva e comercial do capitalismo e a diversidade linguística dos mais diversos povos, possibilitou a criação dessas comunidades-nação imaginadas. Segundo ele:

O que tornou possível imaginar as novas comunidades, num sentido positivo, foi uma interação mais ou menos casual, porém explosiva, entre um modo de produção e de relações de produção (o capitalismo), uma tecnologia de comunicação (a imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística humana (ANDERSON, p. 78, 1983, tradução dos autores).

Mas é claro que, ao falarmos de uma única identidade nacional em um país com a extensão territorial como o Brasil, e a diversidade de culturas resultante dos mais diversos processos histórico-sociais, tal construção parece uma ideia artificial e claramente seletiva. Longe de pensarmos em expressões puristas e de autenticidade, podemos observar que o mesmo processo acontece quando voltamos nosso olhar para os movimentos regionalistas e a construção de sua identidade local. Essa construção acontece tanto por parte de uma manifestação resultante dos encontros culturais das classes sociais populares, dita assim como cultura popular, como também da seleção por parte das elites culturais. Segundo Arruda (1990):

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

Quando tomamos como exemplo uma dessas culturas, ou identidades regionais, para análise, facilmente podemos reconhecer tanto marcadores imaginários, (nesse caso refiro-me tanto aos próprios pré-conceitos estabelecidos por pessoas ou grupos de pessoas que se encontram de fora do grupo regional), quanto aos marcadores já aceitos e estabelecidos pelo próprio grupo. Tomemos, novamente, o exemplo da cultura mineira: o reconhecimento dos marcadores de uma identidade é reforçado tanto pelo olhar de fora, quanto muitas vezes pelo próprio povo mineiro, residente no local ou mesmo migrante. Maria Arminda do Nascimento Arruda descreve, na apresentação de seu livro *Mitologia da Mineiridade*, conceitos comumente empregados para representar o povo mineiro: "Desconfiado, introvertido, irônico, hospitaleiro, proseador, político hábil: um mineiro" (ARRUDA, 1990). Além das qualidades pessoais desse povo, há inúmeros traços culturais que são constantemente reforçados e reafirmados, sobretudo quando inseridos em uma lógica de mercado, vendidos sob a premissa de uma autenticidade que valoriza essa imagem. Facilmente podemos observar em placas, cartazes e *outdoors* de restaurantes, nos mais diversos estados brasileiros, escritos como: "A autêntica comida mineira", "Rancho Mineiro", "Pão de Queijo de Minas", "Queijo Mineiro", "Doce de Leite Mineiro"⁷ etc. É claro que a culinária, bem como uma série de outros fatores, são responsáveis pela caracterização da cultura de um povo;

7 O uso de tais termos se tornou comum no vocabulário do ramo culinário, além disso nomes como: "Garimpos do Interior", "Graça Mineira", "O Caipira", "Temperos das Gerais", "Fogão Mineiro" etc., mostram-se comuns em nomes de restaurantes de culinária mineira na metrópole paulistana. Com a premissa de oferecer uma experiência culinária típica da região mineira, com pratos como torresmo, leitão à pururuca, feijão-tropeiro, tutu e couve, sem precisar sair de São Paulo. Nota-se que no que diz respeito tanto nas escolhas dos nomes dos restaurantes como nas escolhas pelos pratos que melhor conduziriam essa experiência culinária típica mineira existe uma busca por características imaginárias de autenticidade e escolhas conscientes de o que melhor representaria essa função, sendo que uma vez adotada com verdade, tal escolha permaneceria como verdade na memória tanto do povo local como do estrangeiro.

o que quero chamar a atenção aqui é para a forma como lidamos com o imaginário que assim nos é vendido e como estabelecemos uma questão de autenticidade baseada nessa imagem.

Assim como a culinária, a língua, o dialeto, ou mesmo o sotaque podem confeccionar marcadores de identidade significativos, e a seleção, ou a constante afirmação por diversas partes desse marcador, pode nos dizer mais sobre esse processo de criação de identidades, como vimos anteriormente com Benedict Anderson. De acordo com ele, as línguas impressas contribuíram para a criação da consciência nacional de três diferentes formas: a primeira foi a criação de “campos unificados de intercâmbio e comunicação abaixo do latim e acima dos vernáculos falados”, ou seja, a língua impressa possibilitava a compreensão, ou ao menos a facilitava, através do papel e da letra escrita, por parte de falantes de diferentes línguas, algo que parecia impossível de se desenvolver apenas oralmente. Em segundo lugar, a rigidez conferida à língua escrita pelo capitalismo tipográfico contribuiu para criação a longo prazo de uma “imagem de antiguidade tão essencial à ideia subjetiva de nação”. E por último, as ações do capitalismo tipográfico acabaram por contribuir para a criação de línguas oficiais de estados-nações. Sendo que os traços vernaculares regionais não aceitos oficialmente acabavam se tornando marcadores de fala, configurando assim um subpadrão da língua (ANDERSON, 1983, p. 80).

De forma semelhante, é a atuação da música nesse processo de criação e afirmação de identidade, sobretudo na escolha pelo grupo ou estilo musical que se responsabilizará por assumir tal tarefa, e é aqui que o Clube da Esquina, com sua sonoridade plural entrará. Thomas Turino (2008) argumenta que, embora estilos musicais sejam utilizados como marcadores de diferenças pessoais, eles também podem ser usados para estabelecer identidades comuns (TURINO, 2008). Segundo o autor:

As disposições individuais são lapidadas pelo movimento social, enquanto padrões culturais mais amplos são, por sua vez, lapidadas pelas práticas, valores e ideias dos indivíduos que são membros ativos e criativos no mundo social (...) (TURINO, p. 94, 2008, tradução dos autores).

A palavra identidade pode caracterizar tanto ideais de inclusão como de exclusão, visto que ao se identificar com algo específico e não se identificar com outro, a pessoa se inclui em um grupo e se exclui de outro. Sendo assim, cria-se uma relação de identidade do indivíduo com diferentes objetos, ideologias e gostos. Segundo Rice (2007), essa identificação pode se dar tanto no caráter pessoal (*self-identity*), onde o “eu” se identifica com sua definição pessoal (*self-definition*) ou auto-compreensão (*self-understanding*), quanto no caráter coletivo (*group identity*), onde a auto-compreensão coletiva é representada por várias características, atividades e costumes, incluindo a música (RICE, 2007), ou seja, é quando o indivíduo, a partir do processo de identificação, passa a se tornar parte de um grupo. Contudo Maria Arminda do Nascimento Arruda (1990) argumenta que, embora estejam entrelaçados, os conceitos de identidade cultural e o pensamento mítico, há uma busca para realçar as particularidades ao invés das semelhanças (ARRUDA, 1990).

Segundo Stokes (1994), a música possui um papel social muito significativo pois permite a pessoa se reconhecer em identidades e lugares. Segundo o autor, a performance musical, assim como sua escuta, discussão, o pensar e o escrever sobre música são as bases para a construção de qualquer conceito sobre identidade e etnicidade (STOKES, 1994).

Estas identidades foram, e continuam sendo até hoje, utilizadas para a criação de uma identidade nacional. Esta medida foi o fator central da ideologia cultural da Europa no final do século XVIII e se mostrou um fator dominante na geopolítica europeia no final do século seguinte. As nações provindas ou surgidas dessa medida foram construídas socialmente a partir de características nacionais distintas, o que levou Ernest Gellner a questionar sobre quem seria o responsável por definir tais distinções e qual seu objetivo, em seu livro *Nations and Nationalism*, de 1983.

Baseado nisso, Benedict Anderson aponta, em seu livro *Comunidades Imaginadas*, de 1983, que a criação de tal identidade nacional se dá a partir de interesses em comum, de grupos que possuem um passado em comum. Sendo assim, para Anderson, a ideia de nação, enquanto comunidade imaginada, torna-se possível por três fatores: a queda no acesso privilegiado à palavra escrita e ao analfabetismo, por meio de tecnologias e programas de acesso ao discurso, como foi

o caso do rádio na América Latina; o fim dos governos absolutistas; por fim, a invenção da impressora e outras mídias que possibilitam o acesso da população a tal discurso. Segundo o autor:

(...) a convergência do capitalismo e da tecnologia da imprensa sobre a diversidade fatal das línguas humanas criou a possibilidade de uma nova forma de comunidade imaginada que, em sua morfologia básica, prepara o cenário da nação moderna (ANDERSON, p. 56, 1989, tradução dos autores).

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

1. A globalização caminha em paralelo com um reforçamento das identidades locais, embora isso ainda esteja dentro da lógica da compressão espaço-tempo (HALL, 1992, p. 48, tradução dos autores).
2. A globalização é um processo desigual e tem sua própria "geometria de poder" (HALL, 1992, p. 48, tradução dos autores).
3. A globalização retém alguns aspectos da dominação global ocidental, mas as identidades culturais estão, em toda parte, sendo relativizadas pelo impacto da compressão espaço-tempo (HALL, 1992, p. 48, tradução dos autores).

Com isso, o autor conclui sua reflexão dizendo que a globalização possui um efeito de contestar e deslocar identidades centradas e restringidas em uma cultura nacional. Ou seja, ela acaba por produzir novas possibilidades de identificação, tornando-as assim mais políticas, plurais e diversas, e, conseqüentemente, menos "fixas, unificadas ou trans-históricas" (HALL, 1992, p. 51). Contudo, ainda assim esse efeito se mostra

contraditório. Hall dialoga com conceitos de “tradição” e “tradução”⁸ apresentados por Homi Bhabha⁹ e Kevin Robins¹⁰, segundo ele:

Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de “tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou ‘puras’; e essas, conseqüentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins (segundo Homi Bhabha) chama de ‘tradução’ (HALL, p. 51, 1992, tradução dos autores).

Para Martin Stokes (1994), a música está intensamente envolvida na propagação de classificações dominantes, sendo usada como ferramenta nas mãos de novos estados no desenvolvimento mundial. Nisso, o controle da mídia pelo Estado, através da posse tecnológica e da capacidade de censurar sistemas concorrentes, torna-se uma ferramenta de controle social que poucos estados negligenciaram (STOKES, 1994).

Por mais diversos que possam ser os caminhos e formações dos muitos cantores, cancionistas, compositores, instrumentistas e poetas que formavam o Clube da Esquina, parte majoritária desses músicos possuíam como palco central de seus encontros e trocas a cidade de Belo Horizonte e as relações que estabeleciam com as diversas correntes culturais proporcionadas por essa metrópole cosmopolita. Ruth Finnegan argumenta que cada mundo musical em torno de um determinado estilo musical estabelece uma “trilha”. Esse conceito é justificado pois, segundo ela, outros já passaram por essa trilha, “deixando um legado de práticas para aqueles que embarcam nela, embora estas pessoas, chegando com seus passados em outras trilhas, possam introduzir novas práticas à trilha” (FINNEGAN, 1989, *apud*. REILY, HIKIJI, TONI, 2016). Nesse sentido, a organização da cidade, sobretudo dos bairros e ruas de maior

8 Esses conceitos serão melhor abordados logo em seguida onde brevemente discutiremos sobre hibridismo cultural na produção musical do Clube da Esquina.

9 BHABHA, Homi (organização), *Narrating the nation*, Londres: Routledge, 1990.

10 ROBINS, Kevin, “*Tradition and translation: national culture in its global context*”, in: John Corner & Sylvia Harvey (organização), *Enterprise and heritage: crosscurrents of national culture*, Londres: Routledge, 1991.

circulação do grupo, atua diretamente nas vivências e nas relações musicais desses músicos.

Sara Cohen (1993) aponta para a construção do conceito de localidade por parte de diferentes indivíduos e instituições sociais através da música. Para ela, as representações resultantes de práticas e sons musicais locais são comparadas, contrastadas e relacionadas com as agendas sociais, políticas e econômicas daqueles que as promovem. Sendo assim, o termo “localidade” é usado para se referir a um senso de comunidade ou afinidade que está ligado a noções de lugar e construção social de limites espaciais (COHEN, 1993). A autora utiliza-se da cidade de Liverpool para embasar seu estudo. Segundo ela:

A música popular de Liverpool incorpora uma variedade de influências regionais, nacionais e internacionais, mas ainda assim é particular para Liverpool, refletindo uma série de fatores sociais, econômicos e políticos peculiares para a cidade. Questões locais de etnias, religião e gênero, padrões de imigração e casamentos, redes de parentesco, e a distribuição geográfica de instrumentos e equipamentos musicais, estão intimamente ligadas com a produção sonora e estruturas musicais (COHEN, p. 177. 1994, tradução dos autores).

Além do contato de fato com a cultura e o imaginário cultural mineiro pelo grupo, ainda é possível encontrar, sobretudo nas escolhas sonoras, gêneros e no próprio discurso, tanto por parte dos membros do grupo, quanto através de uma visão externa após a produção do Clube da Esquina ganhar maior visibilidade, a presença de uma nova sonoridade mineira. Essa tal sonoridade seria o fruto dos contatos globalizados de uma cultura popular de massa pelo uso de guitarras elétricas, do *rock* progressivo britânico, do *free jazz* estadunidense, com uma cultura tradicional local de Minas Gerais, presente no fundo imaginário da memória popular de canções de trabalho, congadas, companhias de reis, viola, música sacra barroca, além de todo conjunto cultural “característico” do povo mineiro.

Essa influência cultural, assim como a seleção e organização, por parte dos músicos do Clube da Esquina, dos estilos musicais, foi possível, é claro, pelo processo de globalização e suas consequências

nas produções de identidades culturais plurais não mais subalternas ao imaginário de uma única identidade nacional, criando assim “culturas híbridas”, termo muito utilizado por pesquisadores sociais, e que Stuart Hall discute dialogando com os conceitos de “tradição” e “tradução” como dito anteriormente. Para isso, entende-se “tradução” como o processo de formação de identidade que “atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal” (HALL, 1992, p. 52, tradução dos autores). Sendo assim, as pessoas envolvidas nesse processo *retêm* fortes vínculos com seu local de origem e a memória de suas tradições, com isso, elas acabam por negociar com a cultura dos lugares onde agora vivem, de forma a não serem inteiramente assimiladas por ela e não perderem completamente sua identidade. Nas palavras do autor, elas se tornam “o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias ‘casas’” (HALL, 1992, p. 52, tradução dos autores).

Embora os músicos e poetas do Clube da Esquina nunca tenham, de fato, migrado de seu território original, as constantes movimentações e viagens¹¹ muito se aproximam do conceito descrito acima, e, sobretudo, mostram-se muito presentes nas letras de suas canções, o que contribui para a produção de um fazer musical híbrido, no qual a sonoridade produzida é resultante de um encontro das “tradições mineiras”, dialogando com marcadores de identidade, memória e afeto local, com a cultura popular amplamente difundida pela globalização e a constante movimentação do grupo.

11 Podemos citar como exemplo canções do álbum “Clube da Esquina” de 1972, entre algumas delas: “Tudo que você poderia ser”, “Cais”, “Saídas e Bandeiras Nº 1” e “Nuvem Cigana”.

Considerações finais

Oh! Minas Gerais
Um caminhão
Leva quem ficou
Por vinte anos ou mais
Eu iria a pé
Com meu amor
Eu iria até, meu pai,
Sem um tostão

(Toninho Horta e Fernando Brant, 1969)

O trecho extraído acima se refere aos versos iniciais da música “Aqui Óh!”¹², uma parceria de Fernando Brant e Toninho Horta, artista o qual esse artigo buscou dialogar, tanto por meio de uma narrativa performática, quanto da produção fonográfica para discutir questões de identidade presentes no fazer musical tanto de Toninho, como artista solo, como em trabalhos coletivos com os diversos músicos e poetas do Clube da Esquina, grupo esse com o qual o artista em questão teve uma grande atuação. Com base nisso, busquei, através desse texto, levantar questionamentos sobre o presente discurso de identidade e regionalismo que muito estrutura e justifica o fazer musical do Clube da Esquina, e que muito pode se assemelhar com outros grupos e manifestações.

Podemos facilmente observar, tanto nas letras das canções, como nos discursos, nas conversas com o público, nos contos de histórias e causos de trajetórias musicais presentes nas performances dos músicos, expostos no intervalo entre uma música e outra, uma presença contínua de traços de uma identidade cultural regionalista amplamente difundida e constantemente reforçada, como podemos observar no trecho da canção extraída acima. Se, conforme apresentado pelos diversos autores nesse texto, a formação de uma identidade de grupo, seja ela nacional ou regional, trata de uma construção imaginária meticulosamente escolhida e destacada por um determinada elite local, essa escolha

12 A música fruto da parceria de Toninho com Fernando Brant foi primeiramente gravada por Milton Nascimento e orquestrada por Luiz Eça, Maurício Maestro e Paulo Moura no disco “Milton Nascimento” de 1969, com o selo da Odeon, álbum esse que teve Toninho Horta como parte do time de músicos. Porém foi apenas em 1980 que Toninho regravou “Aqui Óh!” em uma produção solo, sendo a faixa inicial no álbum “Toninho Horta” da EMI-Odeon.

acaba sendo aceita e amplamente difundida pelo povo local, de forma a constantemente se reforçar, destacando assim as semelhanças e, principalmente, as diferenças que fazem de seu povo, sua comunidade, seu grupo, únicos de alguma forma, sejam eles separados por uma linha imaginária geopolítica, ou inseridos em um mesmo espaço, transpondo e dissolvendo fronteiras. Contudo, se torna necessário notarmos que os indivíduos que se encontram em uma determinada identidade, grupo ou tribo, não são indivíduos puros e exclusivos. Ou seja, um único indivíduo pode, e normalmente assim é, ter múltiplas “identidades” que os coloquem “pertencentes” a diversos grupos simultaneamente, como questiona Zygmunt Bauman (2005). Tomemos como exemplo nós mesmos, e façamos um exercício de apresentação rápida onde responderemos brevemente questões como: Onde nascemos? Quantos anos temos? Onde moramos durante nossa infância? O que gostamos de fazer em nosso tempo livre? Quais os lugares que gostamos de frequentar? Que gênero musical gostamos de escutar? Quais os programas de televisão preferimos assistir? Que livros gostamos de ler? Etc. As respostas, é claro, nos colocariam em determinados grupos que fazem parte de nossa identidade e que conseqüentemente estamos sujeitos a constantes alterações ao longo do tempo. Sendo assim, Bauman diz que:

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não tem a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age (...) são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade” (...) Poucos de nós, se é que alguém, são capazes de evitar a passagem por mais de uma “comunidade de ideias e princípios” (...) de modo que a maioria tem problemas em resolver a questão da *la mêmète* (a consciência e continuidade da nossa identidade com o passar do tempo) (BAUMAN, p. 17 - 19, 2005).

Por fim, esse texto não propõe responder ou julgar se a criação das identidades nacionais, regionais ou locais são algo válido ou não, artificial ou autêntico, mas sim, propor uma discussão sobre a maneira como isso se articula com o fazer musical, se insere na cultura local e se relaciona com os processos e desdobramentos da globalização. Com isso, concluo essa escrita da mesma forma que iniciei essa subseção, apoiado poeticamente nos versos de Fernando Brant:

Em Minas Gerais
A alegria é guardada em cofres
catedrais
Na varanda eu vejo o meu amor
Tem benção de Deus
Todo aquele que trabalha
No escritório
(Toninho Horta e Fernando Brant, 1969)

Referências

ANDERSON, Benedict. *"Imagined Communities"* (1983) - *"Comunidades Imaginadas": reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDERSON, Benedict. *"As origens da consciência nacional"* in *"Nação e Consciência Nacional"*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Editora Ática. 46-56, 1989.

ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *"Mitologia da Mineiridade"*. Editora Brasiliense. 1990.

BAUMAN, Zygmunt. *"Identidade : entrevista a Benedetto Vecchi"*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

COHEN, Sara. *"Ethnography and Popular Music Studies"*. Cambridge University Press. *Popular Music*, Vol. 12, No. 2 (123 - 138). 1993.

COHEN, Sara. *"Identity, Place and the 'Liverpool Sound'"* in. STOKES, Martin. *Ethnicity, identity, and music: the musical construction of place*. Oxford, UK, Providence, RI. Berg ethnic identities series, 1994.

HALL, Stuart. *"The question of cultural identity"* (1992). *"A identidade cultural na pós-modernidade"*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HORTA, Toninho. *"Toninho Horta"*. EMI-Odeon, 1980.

HORTA, Toninho & Orquestra Fantasma. *"Terra dos Pássaros"*. EMI-Odeon, 1980.

HORTA, Toninho & Orquestra Fantasma. *"Belo Horizonte"*. Terra dos Pássaros Produções e Minas Records, 2019.

MOLINA, Sérgio. *"Música de montagem": a composição de música popular no pós-1967*. 1. Ed. – São Paulo : É Realizações, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. *"Aquarela do Brasil"* in *"Lendo Música, 10 ensaios sobre 10 canções"* org. NESTROVSKI, Arthur. Publifolha. 119-139, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *"Os sambas não queriam ir tão fundo: música, comunicação de massas e democracia populista"* in *"A síncope das ideias"*. Editora Fundação Perseu Abramo, 47-65, 2007.

NASCIMENTO, Milton. *"Milton Nascimento"*. Rio de Janeiro: Odeon, 1969.

NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. *"Clube da Esquina"*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972.

NASCIMENTO, Milton. *"Minas"*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975.

NASCIMENTO, Milton. *"Geraes"*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976.

REILY, Suzel; HIKIJI, Rose; TONI, Flávia, *"O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia"*, Projeto Temático FAPESP 2016/05318-7

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

SMALL, Christopher. *"O caráter social da música. A performance como ritual: esboço para uma investigação sobre a verdadeira natureza do concerto sinfônico"*. In *"Sociological review monograph 34". Lost in Music: Culture, Style and Musical Event*. London and New York, Tradução de Marcos Câmara de Castro, 1987.

STOKES, Martin. *"Introduction"*. In *M Stokes (Organização), Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg, 1994.

TURINO, Thomas. *"Music as Social Life: The Politics of Participation"*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

<http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/depoimento-de-toninho-horta-45535> (acesso dia 31/07/19 às 08:37).

Anexos



Imagem 1 : Capa do Álbum “Belo Horizonte” de Toninho Horta & Orquestra Fantasma



Imagem 2: Contracapa do Álbum “Belo Horizonte” de Toninho Horta & Orquestra Fantasma



Imagem 3: Capa e contracapa do programa da apresentação no Sesc 24 de Maio.

A identidade do brasileiro está fortemente ligada à produção musical do país, tanto no que se refere à percepção que temos de nós mesmos, quanto ao olhar que outras nações têm sobre nós. Para além dos diversos gêneros e movimentos musicais genuinamente brasileiros – como o choro, o samba, a Bossa Nova, o Tropicalismo –, a produção musical nacional sempre obteve sucesso em absorver e tomar para si os gêneros internacionais que aqui chegavam, em uma relação antropofágica com o estrangeiro. É dentro dessa perspectiva que se pode falar em “instrumental brasileiro”, gênero que dialoga diretamente com a Bossa Nova, o Choro e o Jazz.

Nesse cenário se situa o trabalho singular do compositor, arranjador e instrumentista mineiro Toninho Horta. Considerado um dos guitarristas brasileiros mais prestigiados no exterior, sua expressividade do discurso musical e inventividade criativa o colocaram em posição de destaque no cenário do jazz nacional e na originalidade da mistura que o artista faz desse gênero com ritmos autenticamente brasileiros. Seu trabalho levou a um desenvolvimento extraordinário da música instrumental mineira, que ainda hoje lança jovens instrumentistas, compositores e arranjadores alimentando a produção musical de todo o país. Trata-se de uma nova geração tributária dos caminhos desbravados por Horta.

Apresentar o show de lançamento de um novo CD de um artista com mais de 50 anos de carreira significa reconhecer que a ousadia que marca as harmonias e improvisos do mestre também são marcas de nossa história musical.

REPERTÓRIO

<p>Meu Canário Vizinho Azul Toninho Horta</p> <p>Beijo Partido Toninho Horta</p> <p>O Poder de um Olhar Toninho Horta</p> <p>Ilha Terceira Toninho Horta</p> <p>Saguin Toninho Horta</p>	<p>Villekilde Toninho Horta</p> <p>Samba Sagrado Iuri Popoff</p> <p>Vão dos Urubus Toninho Horta</p> <p>Aquelas Coisas Todas Toninho Horta</p>
---	--

FICHA TÉCNICA

Toninho Horta guitarras e violões | **Lena Horta** flautas piccolo e transversal
Yuri Popoff contrabaixo | **Esdra Neném** bateria
Kiko Continentino piano e sintetizadores

TONINHO HORTA

É compositor, instrumentista (violonista e guitarrista) e intérprete brasileiro. Ao longo de mais de cinquenta anos de carreira, vem desenvolvendo um trabalho reconhecido nacional e internacionalmente. Sua formação autodidata e muito influenciada por sua família, integrada por músicos, o levou a compor sua primeira música aos treze anos de idade. Poucos anos mais tarde já era músico profissional, fazendo parte do ilustre grupo de MPB dos anos 1970, Clube de Esquina. Neste momento, Toninho Horta conta com mais de trinta álbuns gravados.

Imagem 4: Páginas do interior do programa da apresentação no Sesc 24 de Maio.

Sobre os autores

Matheus Barros de Paula

É violonista e guitarrista popular. Graduado em Licenciatura em Artes – Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Atualmente trabalha como funcionário público efetivo do Governo Estadual de Minas Gerais e da Prefeitura Municipal de Pouso Alegre / MG lecionando aulas de Artes para crianças jovens do ensino regular. Desenvolve seu trabalho de pesquisa sobre identidade regional na produção musical do Clube da Esquina no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes – ECA – da Universidade de São Paulo – USP – como mestrando na área de Musicologia.

Heloísa de Araújo Duarte Valente

É doutora em Comunicação e Semiótica, junto à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com estágio junto à Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (EHESS, Paris) e pós-doutoramento junto ao Dept^o. de Cinema, Rádio e Televisão (CTR/ ECA-USP). Estuda as relações entre música, cultura e mídia atua nos estudos interdisciplinares envolvendo as áreas das ciências sociais aplicadas (sobretudo comunicação), semiótica da cultura e música. Fundou o Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid), junto ao qual desenvolve projetos de pesquisa. Docente titular junto ao Programa Pós-Graduação e Cultura Midiática da Universidade Paulista (UNIP), e colaboradora junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo (PPGMUS).

Recebido em 31/07/2019

Aprovado em 18/12/2019