

TONINHO HORTA E A MÚSICA MINEIRA: O ÁLBUM *DIAMOND LAND* COMO LUGAR DE MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Daniel Menezes Lovisi

Universidade Federal de Minas Gerais – daniel.lovisi@hotmail.com

Resumo:

Com base em alguns conceitos expostos pelo historiador francês *Pierre Nora* realizamos neste artigo reflexões sobre a obra do compositor, violonista e guitarrista mineiro *Toninho Horta*. No texto *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, *Nora* discorre sobre a distinção entre *memória e história*, a criação dos *lugares de memória* e o surgimento dos *homens-memória*, responsáveis pela construção de sua identidade em tempos de enfraquecimento de uma memória social, coletiva. A partir de uma reapropriação dos conceitos do autor tomamos os álbuns musicais como possíveis exemplos do que ele denomina *lugares de memória* e assim propomos uma breve análise de alguns aspectos musicais e extramusicais do disco *Diamond Land*, de *Toninho Horta*.

Palavras-chave:

Pierre Nora, Toninho Horta, Memória, História, Lugares de memória.

Toninho Horta and the music from Minas Gerais: the album Diamond Land as memory place and identity constructions

Abstract:

Based on some concepts exposed by french historian *Pierre Nora* we make in this article reflections on the musical work of the composer and guitarist from Minas Gerais, *Toninho Horta*. In the text *Between memory and history: the problematic of places*, *Nora* discusses the distinction between *memory and history*, the creation of *memory places* and the emergence of the *memory-men*, responsible for the construction of their identity at a time of weakening a social memory. From a reapropriation of author concepts we took the musical albums like possible examples of what he calls *memory places* and so we propose a brief review of some musical aspects and also extramusical aspects of the album *Diamond Land*, from *Toninho Horta*.

Key-words:

Pierre Nora, Toninho Horta, Memory, History, Places of memory

1. Memória e História

Em seu texto *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, o historiador francês *Pierre Nora* faz reflexões sobre um importante fenômeno da contemporaneidade: a *aceleração da história*. Segundo o autor, essa expressão carrega a ideia de que hoje vivemos mais fortemente a percepção das coisas como desaparecidas, ou seja, vivemos num certo grau de consciência da volatilidade dos acontecimentos e por isso sentimos a necessidade de *segurar* a realidade guardando compulsivamente vestígios de tudo que passa.

Para o autor, esse modo de encarar a realidade na contemporaneidade tem como causas as mudanças que experimentamos em escala global a partir do final do século XIX e por todo o século XX, como a *mundialização*, a *democratização*, a *massificação* e a

mediatização. Todos esses fatores contribuíram para que as sociedades, a partir da modernidade e dos processos industriais, percorressem um caminho que se estende entre dois pólos possíveis de organização de suas estruturas de vida. Podemos colocar um desses pólos como sendo o da *memória* e o outro, o seu oposto, o pólo da *história*.

Ao pensar, por exemplo, no modo de vida de antigas sociedades baseadas na oralidade¹, temos razões para acreditar que esses são tipos de estruturas sociais inseridas em uma matriz organizacional baseada na *memória*. A isso equivaleria dizer, por exemplo, que nessas sociedades não haveria a necessidade de se construir instituições que abrigassem o conhecimento obtido pelos mais velhos ao longo do tempo, preservando esse saber para os mais moços. Isso porque, em sociedades da oralidade “cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como um repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido” (Nora, 1993, p. 8).

Nora observa em seu texto que os termos *memória* e *história* estão muito longe de significarem a mesma coisa. Para o autor, o já dito fenômeno da *aceleração da história* é capaz de revelar justamente a distância entre ambas, que se acentuou no momento em que o homem da modernidade passou a reconhecer como seu *um poder e um dever de mudança*.

Ao romperem com a ideia da memória como um elo contínuo com o presente as novas sociedades industriais, que emergiram mais fortemente a partir do século XIX, deixaram o terreno da *memória* – fenômeno vivo e presente nas manifestações sociais – para praticarem a *história*, que, segundo Nora (1993, p. 9), é uma operação intelectual que resulta em uma reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais.

Essa ruptura brutal influenciou diretamente os rumos tomados pela história enquanto ciência social na Europa. O projeto dos historiadores desse período – que o autor chama de *história-memória*, pois busca se constituir enquanto vetor principal que direcionaria a memória coletiva da nação – começa a ruir no despertar do século XX. A França – centro das análises feitas pelo historiador – sofre um processo de passagem da *história-memória* para uma *história-crítica*, iconoclasta, irreverente, que interroga a tradição. Libertando-se do papel de formadora da consciência nacional a história perde sua vocação pedagógica de transmissão de valores e assim, a manutenção de uma memória-coletiva deixa de estar entre suas atribuições. A memória torna-se um fenômeno *privado* e chegamos, notadamente no século XX, ao momento em que existem apenas *lugares de memória*, surgidos a partir da constatação de que as operações de memória não mais existem de modo espontâneo. De acordo com o autor (1993, p. 12 e 13) “os lugares de memória são, antes de tudo, restos (...). Museus,

arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade”.

Temos então um complexo quadro criado até aqui pelo historiador: as sociedades tradicionalmente ancoradas na *memória* entram num processo de *historicização*. Ao perdermos as operações naturais de memória social somos levados à *história* e criamos assim formas de guardar vestígios, como são, por exemplo, os *lugares de memória*. Paralelamente a esse processo é possível observar que a *memória coletiva* é substituída pela *memória privada*. Uma vez que se enfraquece ou se extingue o que chamamos aqui de uma memória coletiva, abre-se espaço para o que Nora chama de *psicologização integral da memória*. O esfacelamento da *memória geral* impõe sobre o indivíduo a obrigação de se relacionar com seu passado como forma de encontrar sua identidade. Como afirma o historiador (1993, p. 18, grifo nosso): “menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória”.

A partir dos conceitos de Pierre Nora até aqui abordados cabe perguntar de que forma podemos relacioná-los aos estudos sobre música? Como as definições de memória, história e a constatação de que atualmente vivemos uma criação intensa de lugares de memória, podem trazer subsídios para pesquisas situadas dentro da área musical?

Hoje é notável a proliferação de acervos musicais como iniciativa de preservação da memória, como também o lançamento de série de produtos, tais como coleções de cds e partituras que guardam um aspecto de preservação da memória de um artista, ou de uma época. A música parece ocupar uma posição cada vez mais importante enquanto fonte de pesquisa histórica. Assim, tomando por base o conceito de *lugar de memória*, do historiador *Pierre Nora*, buscaremos compreender se a música gravada e seu suporte – lp, cd ou outros – pode ser analisada à luz desse conceito, ou seja, se os álbuns lançados por artistas e/ou grupos musicais podem pertencer ao campo dos lugares de memória, constituindo-se como importante fonte para pesquisas na área musical.

2. Os álbuns musicais: *lugares de memória*?

Em seu texto Pierre Nora dedica especial atenção ao que chama de *lugares de memória*. Segundo o autor, os lugares de memória compartilham três características fundamentais: *materialidade*, *simbolismo* e *funcionalidade*. Há sempre um jogo que envolve esses três aspectos:

Mesmo um lugar de aparência puramente *material*, como um depósito de arquivos, só é lugar se a imaginação o investe de uma aura *simbólica*. Mesmo um lugar puramente *funcional*, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um *ritual*. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação *simbólica*, é ao mesmo tempo o recorte *material* de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança. Os três aspectos coexistem sempre (Nora, 1993, p. 21 e 22, grifo nosso).

Para Nora, para que exista um lugar de memória é preciso que haja *vontade de memória*. Essa vontade seria uma espécie de intenção, um desejo consciente de criação de algo capaz de “bloquear o trabalho do esquecimento” (p.22). Nesse sentido, caberia a nós perguntarmos: dentro do campo da música, as gravações em seus suportes diversos, como lps, cds e mídias digitais poderiam ser considerados lugares de memória?

Em nenhum momento do texto de Nora encontramos alguma referência a essa questão, todavia, a partir das ideias lançadas pelo autor nos arriscamos aqui a considerar que as gravações musicais e seus suportes midiáticos poderiam sim ter um papel de lugar de memória. Um disco, por exemplo, para além de sua materialidade (seu suporte físico, arte da capa e contracapa, encarte, textos) e sua funcionalidade (apreciação estética, entretenimento, entre outras) pode carregar ampla carga simbólica. Ao longo do século XX, artistas ligados à música popular, por exemplo, produziram obras que marcaram gerações e que ocupam lugar na memória coletiva muito tempo depois de seu lançamento.

Nora afirma que os lugares de memória estão sujeitos às intervenções do tempo, e “só vivem aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações” (p. 22). Levemos essa afirmação para o campo da música e poderemos observar exemplos de artistas que lançaram discos e foram taxados de marginalizados no mercado, mas que com os ventos da mudança da história tiveram suas obras transformadas em artigos de luxo décadas depois. Para Pierre Nora os lugares de memória são “objetos no abismo” (p. 22) e podem passar por caminhos de lembranças, esquecimentos e reencarnações na memória coletiva. Seus rumos são sempre imprevisíveis.

A seguir lançaremos mão de alguns dos conceitos de Pierre Nora já expostos neste artigo (*memória, história, lugares de memória, memória-dever e identidade*) utilizando-os como ferramentas para construirmos reflexões sobre alguns pontos da obra do violonista, guitarrista e compositor mineiro Toninho Horta. Buscaremos observar de que modo o músico deixar transparecer em sua arte traços de uma identidade cultural ligada à seu estado natal, e de que forma seus discos parecem ativar uma *vontade de memória*, buscando referenciais musicais e extramusicais de uma possível *mineiridade*².

3. Toninho Horta e o disco *Diamond Land*

Nascido em Belo Horizonte em 1948, Toninho Horta destacou-se no cenário musical brasileiro em 1967, quando participou do II Festival Internacional da Canção, no Rio de Janeiro. Na década de 1970 acompanhou diversas vezes o cantor e compositor Milton Nascimento e em 1972 participou tendo ativamente de um dos discos mais celebrados da história da música popular brasileira: *Clube da Esquina*, álbum duplo assinado por Milton e Lô Borges. A partir do disco Toninho Horta destacou-se como violonista e guitarrista acompanhador de inúmeros artistas durante os anos 70. Na década seguinte lançou seu primeiro disco solo, *Terra dos Pássaros*. A partir daí, seguiu uma extensa agenda de gravações, contando mais de 26 álbuns em sua discografia autoral (Nicodemo, 2009, p. 1).

Um dos aspectos que mais chama a atenção na obra de Toninho Horta são suas constantes referências à identidade cultural de Minas Gerais, seja nos títulos de seus álbuns e músicas, ou mesmo nas capas de seus discos, nas quais é possível constatar um diálogo com regionalismos e características culturais comumente associadas ao estado.

Em 1988, Toninho Horta lançou o lp *Diamond Land*. O título em inglês e um texto de apresentação da obra assinado pelo guitarrista estadunidense Pat Metheny mostram a busca pela inserção do álbum no mercado internacional. Apresentando ao todo dez faixas, o disco traz duas músicas cujos títulos merecem especial atenção: *Diamond Land* – faixa título do disco e *Pilar*.

A primeira é de autoria de Juarez Moreira, violonista e guitarrista mineiro, amigo próximo de Horta. *Diamond Land*, em português, *Diamantina*, é uma explícita referência às origens mineiras de Toninho Horta, que mesmo tendo nascido na capital, Belo Horizonte, parece buscar evocar em seu disco uma imagem ligada às *tradições do estado*. Nomear o disco com uma música que se refere diretamente a uma das mais importantes cidades históricas mineiras é bastante curioso. Horta parece lançar junto ao disco uma *busca pelas origens*, um aviso que a obra está ligada a uma *tradição cultural mineira*.

A arte da capa do disco *Diamond Land* (Exemplo 1) também é curiosa. Toninho Horta aparece recostado nas laterais de uma porta de uma casa do período colonial. Impossível dizer se a foto retrata uma construção de Diamantina, Ouro Preto ou alguma outra das inúmeras cidades históricas mineiras, mas ao relacionar a foto com o título do álbum somos levados a pensar que se trata realmente da primeira opção. Com a guitarra pendurada

nos ombros Toninho parece atar duas pontas no tempo: o antigo e o novo; a tradição das Minas Gerais e a inovação timbrística da sonoridade da guitarra. Suas escolhas estéticas parecem como um aviso de que o disco é um trabalho musical fortemente ligado a Minas Gerais, um estado de tradições religiosas diversas, em que convivem o velho e o novo, estado que mistura matrizes culturais africanas, indígenas e europeias.

TONINHO HORTA



DIAMOND LAND

Ex. 1: capa do Lp *Diamond Land*, de 1988.

Esse tipo de análise nos permite interpretações semânticas infundáveis, porém, mais importante do que apenas realizá-las é perceber que as escolhas estéticas do artista adquirem um valor de discurso sobre sua identidade. Como afirma Pierre Nora (1993, p. 23, grifo nosso): “a passagem da memória para a história obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela *revitalização de sua própria história*. O dever de memória faz de cada um o *historiador de si mesmo*”.

Seria esse o recado dado pelo compositor? Buscar sua origem, sua história? De certo não há como saber. Todavia, a trajetória musical de Horta e algumas características intrinsecamente musicais da faixa *Diamond Land* corroboram essa operação de evocação de uma memória mineira interiorana, colonial. Vejamos então algumas características musicais da faixa título do disco, *Diamond Land* buscando justamente compreender um pouco do processo de *apropriação* do universo simbólico mineiro feito pelo compositor.

O arranjo musical da faixa é baseado num pequeno conjunto instrumental, com violão solista, baixo, bateria, teclado e flauta transversa. No entanto, transcorridos três minutos da gravação chegamos ao momento em que há um corte na formação instrumental básica e uma banda de sopros típica das cidades do interior de Minas passa a tocar o tema

principal que antes esteve à cargo do violão. Curiosamente há uma mudança também na ambientação sonora. O som da banda de sopros parece vir de uma transmissão radiofônica, e escutamos ao fundo vozes de pessoas como se estivessem no meio da rua, numa comemoração, vendo a banda passar.

Nesse pequeno trecho do arranjo percebemos como há claramente uma proposta de trazer a sonoridade característica das pequenas cidades do interior mineiro para o disco. Mais uma vez há uma espécie de voz que ecoa como que ressaltando as origens da musicalidade do compositor, ou da própria tradição musical mineira.

Como já observado, são interpretações múltiplas, num trabalho que pode se estender muito ao longe. Mas o curioso aqui é observar de que forma as escolhas estéticas deixam transparecer escolhas identitárias, como se o compositor escolhesse essa ou aquela vestimenta para compor sua imagem. Se para Nora (p. 24), o desaparecimento da memória tradicional nos obriga a acumular vestígios, testemunhos, documentos, *sinais visíveis do que foi*, a utilização da sonoridade das antigas bandas de sopro mineiras no arranjo de *Diamond Land* parece ser a *(re)apropriação de um vestígio histórico*. E é justamente essa reapropriação de um elemento que se perdeu na memória coletiva que parece ser a afirmação de Toninho Horta de que em seu disco dialogam tradição e modernidade.

A outra faixa do disco que nos chama a atenção é *Pilar*, que foi regravada pelo autor nove anos depois no álbum *Serenade*. Uma das leituras possíveis sobre o título seria uma referência à Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, situada na cidade de Ouro Preto. O que chama especial atenção nessa música é o arranjo vocal proposto por Horta. O tema principal é executado por um coro de vozes masculinas em uníssono acompanhado por um conjunto instrumental composto por violão, bateria, baixo, teclados e flauta transversa. Toninho Horta parece buscar um *clima solene*. O papel preponderante das vozes soa como uma referência à música *sacra mineira*, cuja produção é maciçamente vocal com acompanhamento de poucos instrumentos, como violinos e trompas.

Em *Pilar*, bem como em *Diamond Land*, encontramos mais um elemento musical que pode ser compreendido como referência ao passado, no entanto, um passado ressignificado, reapropriado pelo artista.

4. Considerações Finais

Após essa breve análise percebemos que é de fato possível estabelecer uma conexão entre os procedimentos estético-musicais e os conceitos elaborados pelo historiador

francês Pierre Nora. Ao observar o modo como as sociedades contemporâneas estão mergulhadas em processos de historicização após o esvaziamento da memória, Nora contribuiu para compreendermos as motivações que levam constantemente à criação de lugares de memória e seus papéis de âncoras com o passado, bloqueando o processo de esquecimento tão comum nas sociedades governadas pela mudança.

Se as sociedades da contemporaneidade tornaram-se sociedades de história, isso implica que nelas somos obrigados a buscar nossas identidades num esforço individual, reexaminando nossos vestígios. A emergência da memória como fenômeno privado trouxe, segundo Nora, a noção de memória enquanto dever, como atividade obrigatória para cada indivíduo ou grupo social. Nesse sentido o disco de Toninho Horta mostra-se bastante comprometidos com o reexame do passado como possível fonte de construção de sua identidade diante de seu público.

Referências Bibliográficas

COELHO, Rafael. *Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o Clube da Esquina*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de São João Del-Rei – UFSJ. São João Del-Rei, dezembro de 2010.

HORTA, Toninho. *Diamond Land*. Verve/Polygram. 1988. 1 LP.

HORTA, Toninho. *Durango Kid*. 1993. 1 LP.

HORTA, Toninho. *Durango Kid 2*. 1995. 1 LP.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Houry. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dezembro. 1993.

NICODEMO, Thais. *Terra dos Pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas, agosto de 2009.

NASCIMENTO Milton e BORGES, Lô. *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon. 1972. 2 LPS.

Notas de fim

¹ O termo sociedades da oralidade é utilizado pelo filósofo Pierre Lévy em seu trabalho *Les technologies de l'intelligence*. Paris: La Découverte, 1990.

² O termo mineiridade será utilizado neste artigo para fazer referência à traços culturais que podem ser reconhecidos como pertencentes ao universo cultural do estado de Minas. Uma pesquisa mais aprofundada sobre o termo, sua gênese e utilização pode ser encontrada em trabalhos como o da socióloga Maria Herminda do Nascimento Arruda: *Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.