



## Ruas da cidade: A capital moderna vista pelo Clube da Esquina<sup>1</sup>

Leandro Aguiar<sup>2</sup>

UFF

### Resumo

Entendendo a cidade como a arena de embates em torno de significados diversos – pra que serve a rua?; a quem serve a rua?; o que queremos dizer se falamos em progresso e modernidade?; entre outros exemplos possíveis -, e compreendendo que essas tensões se resolvem, muitas vezes de modo provisório e precário, nas práticas dos grupos e indivíduos que a habitam, este artigo pretende analisar a maneira como Belo Horizonte é lida e (re)escrita nas composições do Clube da Esquina. A hipótese defendida é a de que os recursos estéticos e performáticos explorados pelas canções do grupo mineiro, bem como a relação que seus integrantes mantinham com o espaço urbano, apontam para uma ideia de cidade que em certos momentos diverge daquelas dos gestores de Belo Horizonte. Para sustentar esta hipótese, retomo parte da história de BH, planejada no fim do século XIX para representar o ideal da república moderna, e que nos anos 1960 foi o palco de onde partiram as ordens para o golpe militar de 1964.

**Palavras-chave:** Mpb; Belo Horizonte; ditadura militar; análise do discurso; materialidades da comunicação.

### Introdução

“O clima era de terror total”, lembra Lô Borges<sup>3</sup>, um dos principais músicos do Clube da Esquina, quando perguntado sobre as consequências na vida urbana da ditadura militar instaurada no Brasil em 1964. “Muitas vezes eu saí correndo do clube da esquina”, conta, em referência ao famoso cruzamento das ruas Paraisópolis e Divinópolis, onde músicos do bairro de Santa Tereza se reuniam. Aglomerações não eram bem-vistas pelos militares, sobretudo se contavam com *aquele* instrumento

1 Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Comunicação e Consumo: Periodizações e Perspectivas Históricas, do 6º Encontro de GTs de Pós-Graduação - Comunicon, realizado nos dias 14 e 15 de outubro de 2016.

2 Jornalista e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. [aguiarff@hotmail.com](mailto:aguiarff@hotmail.com)

3- Trecho retirado do livro “Som do Vinil: entrevistas a Charles Gavin com Milton Nascimento e Lô Borges”, 2014, p. 24.



“altamente” subversivo. “A polícia era tão arisca, tão sorrateira, que eu tinha que pular o muro da casa do vizinho, e jogava o *violão*, porque a polícia estava dando dura”.

Foi no Palácio da Liberdade, sede do governo mineiro, que as forças políticas do golpe começaram a se articular a sério. Tanques do exército partiram da cidade, uns em direção ao Rio de Janeiro, outros com destino à Brasília. Por já constar como a 3ª capital brasileira em número de habitantes e por seu “potencial subversivo” – a cidade contava com sedes do Partido Comunista e da União Nacional dos Estudantes, sindicatos operários, além de uma movimentada cena artística e cultural –, Belo Horizonte presenciou uma repressão comparável às de São Paulo e Rio de Janeiro. Somado a isto, os militares e os investidores tinham grandes planos para a cidade: foram nos anos do autoproclamado “milagre econômico” que a capital se converteu em potência industrial, recebendo multinacionais do ramo da metalurgia, siderurgia e automobilística. O estado policial que se instalou, as restrições de horário para o trânsito de pedestres, a perseguição aos grupos de estudantes, boêmios e músicos, e a presteza com que os espaços públicos cederam lugar aos interesses privados apontam de maneira inequívoca para a ideia que estes gestores urbanos faziam de Belo Horizonte. Pretendia-se despolitizar o mundo público, reduzindo a cidade “a um mero espaço físico onde seus habitantes lutam pela realização de interesses particulares”<sup>4</sup>.

Eni Orlandi, pesquisadora das lutas nem sempre silenciosas em torno das significações das aglomerações humanas, escreve, amparada em Max Weber, que a cidade “aparece como um dos resultados e ao mesmo tempo como um pressuposto do desenvolvimento capitalista” (2004, p. 12). Com efeito, a radicalização do processo de capitalização urbana em Belo Horizonte nos anos da ditadura veio reforçar algumas das ideias de seu projeto inicial: como aponta o geógrafo Ulysses Baggio, BH fora planejada em fins do século XIX dentro dos “marcos do racionalismo urbano, da ordem positivista e geométrica, para ser uma capital moderna e simbolizar uma empreitada rumo ao progresso” (2005, p. 45). Belo Horizonte deveria representar o

---

4 - Retirado do artigo "Som Imaginário: a reivenção da cidade nas canções do Clube da Esquina", de Bruno Viveiros Martins, que integra os anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade, de 2010, realizado em UNESP-Franca.



rompimento com o passado colonial e o compromisso com uma nova era – cabe lembrar, a capital anterior de Minas Gerais era a colonialíssima Ouro Preto. Como defenderei a seguir, se parte desse projeto logrou sucesso, nem tudo saiu conforme o planejado e mesmo as vontades dos generais da ditadura foram, de certo modo, contrariadas pelas representações muitas que os moradores de BH fizeram da cidade. Em parte, essa “mineiridade” contemplativa, avessa à modernização constante, e o “cosmopolitismo interiorano” de BH passam pelo modo como diversos artistas, a exemplo daqueles do Clube da Esquina, viveram e contaram a cidade.

### **BH, cidade planejada**

Que forma significativa é constituída na articulação que faz funcionarem os sujeitos e os sentidos em um espaço determinado que é o espaço urbano? Como os sentidos aí se constituem, se formulam e transitam? (ORLANDI, 2004, p. 11)

Em 1893, a nascente república brasileira decidia que Minas Gerais precisava de uma nova capital. Os motivos eram muitos, de disputas políticas entre Juiz de Fora e Ouro Preto passando pela necessidade de descentralizar a economia do Estado. Mas em termos simbólicos, o principal objetivo era dissociar o núcleo administrativo do forte simbolismo colonial da cidade do ouro. Ficou resolvido que em Curral del-Rei, antigo arraial próximo a Sabará, seria erguida a moderna capital. Em 1897, Belo Horizonte – o antigo nome de “Curral del-Rei”, por razões claras, também não convinha - substituía Ouro Preto como principal centro do Estado.

Baggio, analisando as plantas do projeto arquitetônico da cidade, assinala que “a concepção do plano da cidade-capital amalgamava as experiências urbanísticas europeias e americanas do século XIX, cujos traços e valores modernos se inspiraram principalmente nos modelos urbanísticos de Paris e Washington” (2005, p. 50). Na mesma direção, o urbanista e pesquisador Roberto Monte-Mór considera que “a ruptura urbanística de BH com a tradição colonial mineira, e seu abraço à modernidade franco-americana, representam uma negação do passado, mas também expressam uma renovação da modernidade mineira” (2005, p. 52, apud Baggio).



Observadores da época, a exemplo do advogado e jurista carioca Prado Kelly, atestaram com otimismo que o idealismo modernizante de Aarão Reis, que foi quem liderou a construção da nova cidade, corria rumo ao sucesso. Escreveu ele em 1920, pouco mais de duas décadas após a inauguração de BH: “afastaram-se de vez os figurinos da estética da colônia, as vielas e becos estreitos, os arcos deselegantes e pesados monumentos. A cidade é, toda, vibração moderna” (2005, p.52, apud Baggio).

Mesmo nessa época, contudo, vozes dissonantes como a de Carlos Drummond de Andrade já surgiam. O poeta itabirense, por conta do lento ritmo com que transcorria a vida na capital, chamava-a “Tediópolis”<sup>5</sup>, apelido que desagradaria qualquer cidade com pretensões cosmopolitas. A licença poética de Drummond não era sem razão; como analisa Baggio, “na fase inicial de sua existência, o ritmo de sua industrialização revelou-se aquém do esperado, permanecendo durante anos destituída de atividades econômicas de expressão” (2005, p. 46).

Outro desencontro da cidade real com a imaginada se deu em sua forma de ocupação espacial. O urbanista Flávio Villaça chama atenção para o fato de que já nas primeiras décadas após a inauguração “havia mais cidade fora do plano urbano do que dentro (...) devido ao grande crescimento da população suburbana, com predominância das camadas de baixa renda” (2005, p.63, apud Baggio). Já o pesquisador José Barros aponta que a área suburbana se desenvolveu “através de um geometrismo menos evidente e de vias tortuosas e irregulares, adaptadas à topografia acidentada e coerentes com a perspectiva excludente do projeto conservador de modernização” (p.55, apud Baggio). Desse modo, as áreas externas ao núcleo planejado da cidade (limitado pela Avenida do Contorno, que circunda o centro da capital) guardariam parte das características interioranas que o projeto modernizante pretendia ocultar. Entre esses bairros estava o de Santa Tereza, ponto de encontro de Milton Nascimento, Lô Borges e outros músicos do Clube da Esquina.

---

5- Escreve Ulysses Baggio em sua já citada tese de doutorado: “A conjugação destes fatos imprimia à capital mineira uma atmosfera entendiante, na qual a sensação era de um transcurso lento do tempo. Esta condição levou Carlos Drummond de Andrade a alcunhar-lha de ‘Tediópolis’” (2005, p. 46)



Mesmo que num ritmo abaixo do esperado, Belo Horizonte crescia. O crescimento vertiginoso, populacional e econômico, contudo, viria a partir dos anos 1940, quando Juscelino Kubitschek assume a prefeitura da cidade. É desta época o projeto arquitetônico e paisagístico da Pampulha, associado a importantes nomes do modernismo como Oscar Niemeyer e Burle Marx. A vocação industrial que florescia na cidade, entretanto, ironicamente veio sublinhar alguns de seus traços “interioranos”. Como aponta o historiador Luiz Henrique Garcia, BH converteu-se em forte polo atrativo da região, transformando-se em destino de sucessivas ondas migratórias<sup>6</sup>. Os recém-chegados, que constituíam e ainda hoje constituem parcela significativa da população, manteriam vínculos com o interior do Estado, mesclando em BH “a imagem de metrópole cosmopolita com a de cidade provinciana” (Garcia, 2006, p. 179). Milton Nascimento e Wagner Tiso (responsável por parte dos arranjos de “Clube da Esquina”), por exemplo, emigraram, no início dos anos 1960, de Três Pontas, pequena cidade do Sul de Minas; Beto Guedes, outro dos músicos da banda, é proveniente de Montes Claros, ao norte do Estado; Fernando Brant, talvez o principal letrista do grupo, tinha família em Diamantina, famosa cidade colonial de Minas.

De 1964 em diante, em consequência da industrialização e da abertura ao capital externo intensificada pelas políticas econômicas do governo militar, Belo Horizonte ganha em definitivo ares de metrópole. As consequências disso, principalmente na região planejada da cidade, são analisadas por Celina Borges Lemos, pesquisadora da arquitetura:

À medida que [o centro] passou a apresentar um quadro de saturamento, perderam seus espaços em sociabilidade, consolidando-se como lugar de passagem e de consumo heterogêneos. Nota-se claramente que houve um declínio da oferta de espaços públicos destinados ao lazer e à cultura, à medida que a cidade se metropolizou. Ao mesmo tempo proliferou pelo centro urbano uma variedade de lugares privados destinados ao mesmo fim. Portanto, a acessibilidade aos bens culturais e ao lazer está

---

<sup>6</sup> - Em muitos momentos o escritor mineiro Fernando Sabino tratou da presença constante dos retirantes mais pobres pelo centro e nas proximidades da rodoviária de Belo Horizonte. Descreve ele, em “O Grande Mentecapto”: “Rostos macilentos, corpos mirrados e sujos, crianças de nariz escorrendo e olhos remelentos, tudo sob aquela cor indefinível e encardida da miséria, olhares apáticos e o patético silêncio dos que já se acostumaram com o sofrimento”. (2000, p. 130)



condicionada pelo capital cultural e econômico da população (2005, p. 110, Borges Lemos apud Baggio)

Da “Tediópolis” dos bairros periféricos de parca infraestrutura ao sofisticado centro dos preços excludentes (onde, acrescenta-se, funcionava grande parte do aparato repressivo da ditadura, como o Dops, Departamento de Ordem Política e Social), esta era, em traços muito gerais, a cidade onde viviam Milton, Brant, Flávio Venturini, Tavinho Moura, os irmãos Borges, Wagner Tiso, Toninho Horta e Beto Guedes. Mas, no território urbano, nos lembra Orlandi, “o corpo dos sujeitos e o corpo da cidade formam um” (2004, p. 11), estando o destino de ambos atados. Nos próximos tópicos, trato dos procedimentos “minúsculos, cotidianos”, como os classifica o sociólogo Michel de Certeau (1998, p. 41), que, ao largo dos mecanismos de disciplina impostos pelos que regem politicamente as cidades, indicam outras maneiras de viver e narrar o urbano.

#### **“Destá maneira e não de outra”**

Walter Benjamin, em visita à Nápoles no período do entreguerras, impressionou-se com a “porosidade” dos modos de vida na cidade. “Nenhuma forma declara o seu ‘desta maneira e não de outra’”, escreveu, tratando das apropriações múltiplas dos espaços pelos moradores, ao que completou: “em todos os lugares se preservam espaços capazes de se tornar cenário de novas e inéditas constelações de eventos” (2004, p.148). Se por um lado a cidade italiana poderia parecer “civilizada, privada e ordenada”, sobretudo em locais estratégicos como nos “grandes hotéis” e nos “armazéns do cais”, como queriam seus gestores, o povo que lá habitava tratou de desordená-la. Sem deixar de anotar que Nápoles passara há poucas décadas por radicais reformas urbanísticas, Benjamin encontrou-a “anárquica, emaranhada e rústica”; por fim, o ensaísta alemão se admira: “um grão de domingo se esconde em todo dia de semana, e quantos dias de semana nesse domingo!” (2004, p. 150).

A cidade, assevera Orlandi, é uma realidade que se impõe. Nela, determinações várias que definem os sujeitos, os espaços e a vida se cruzam. Ela é





uma para cada um, seus significados são diversos, mas o esforço para regê-los é concreto. “A imprevisibilidade da relação dos sujeitos com os sentidos” (2004, p.25), escreve Orlandi, é indesejável para aqueles que pretendem reduzir a cidade à sua dimensão prática ou ordenada. Daí as “formas de controle da interpretação, mais ou menos desenvolvidas institucionalmente, que são historicamente determinadas” (p.25), como a proibição de aglomerações em espaços públicos à noite na Belo Horizonte dos tempos de ditadura, e a delimitação, na mesma cidade, dos bairros que receberiam funcionários públicos e dos subúrbios destinados aos operários.

Mas, por mais homogêneas que se pretendam, tais esforços reguladores costumam deixar brechas. Afinal, como escreveu Bakhtin (2003), mesmo a recepção e compreensão de um enunciado, ainda que seja um enunciado autoritário, é responsiva.

Michel de Certeau foi um dos que atentou para as possibilidades que os pequenos enunciados, se organizados em cadeia, possuem na construção de novos e imprevistos significados. Um dos exemplos ao qual lança mão é o das reorganizações linguísticas promovidas por diversas populações (pensemos no sotaque do sertão de Minas). “Embora sejam compostos com os vocabulários de línguas recebidas e continuem submetidas a sintaxes prescritas”, escreveu Certeau, “os povos desenham astúcias de interesses outros e de desejos que não são nem determinados nem captados pelos sistemas onde se desenvolvem” (1998, p.45). Essas pequenas práticas cotidianas, defende o teórico francês, “garantem continuidades e a permanência de uma memória” (p.104). O mesmo se aplica ao modo como as populações do Brasil adaptaram o catolicismo, que num primeiro momento da colonização lhes fora imposto, às suas realidades, transfigurando-o e dando-o cores próprias, como no caso da adoração ao Padre Cícero, em Juazeiro do Norte, Ceará, ou na prática católica em certos pontos da Bahia, onde Iemanjá assume a figura da Virgem Maria.

Tal como a linguagem, a cidade trata-se de um material simbólico – com a diferença que, ao invés dos sujeitos viverem *através* dela, vivem *dentro* dela, como propõe Orlandi (2004). E, também como a linguagem, a cidade e as pessoas que com ela formam um todo são capazes de adaptação. O filósofo francês Henri-Pierre Jeudy,



em seu livro “Espelho das cidades”, ao analisar essa adaptação percebe que “quanto mais a cidade escapa à representação, mais ela provoca uma apropriação imaginária do espaço” (2005, p. 4). Concordando com Jeudy, Orlandi, diz que “quando o espaço é silenciado, o espaço responde significativamente” (2004, p. 31).

No caso da Nápoles de Benjamin, essa resposta se apresentou sob a forma da “porosidade”, a “paixão pela improvisação” (2004, p. 148) que ao longo de seu ensaio ele descreve. Na seção seguinte, me aprofundo nas respostas e apropriações da Belo Horizonte dos Borges, de Milton e dos demais componentes do Clube da Esquina. Para tanto, retomarei parte da história do grupo, intercalando-a com a análise de algumas de suas canções.

### De novo na esquina

A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. (ZUMTHOR, 2007, p. 15)

“Clube da Esquina nº 1”, gravada em 1970, é a primeira parceria musical de Milton Nascimento e Lô Borges, firmada quando este tinha 17 anos. Ela trata dos muitos encontros pelas ruas e noites belo-horizontinas. Sua sonoridade é dissonante e nostálgica e a poesia é misteriosa, quase hermética. Solidão, fuga e despedida eram, na perspectiva dos compositores, o que caracterizava os encontros no clube da esquina:

“Noite chegou outra vez / de novo na esquina os homens estão /  
Todos se acham mortais, dividem a noite a lua e até solidão / Neste  
clube, a gente sozinha se vê, pela última vez / À espera do dia,  
naquela calçada fugindo pra outro lugar”

No entanto, entre angústias<sup>7</sup> e escuridões, a voz de Milton deixa entrever otimismo. Como é praxe nas composições do grupo, é no amanhã, no futuro, que

<sup>7</sup> - Em “O Encontro Marcado”, romance com traços biográficos do já citado Fernando Sabino, o autor descreve como o hábito de “puxar angústia” formava parte das noites de seu grupo de amigos em BH: “Era a palavra-chave: bastava dizer, a certa altura, com um suspiro de desalento: ‘mas que cooisa’ e a angústia baixava logo as negras asas sobre os três. ‘Angústia? Mal sabíamos com que estávamos brincando’, diria cada um para si mesmo, quando a verdadeira angústia os apanhasse” (2005, p. 60).





reside a esperança do encontro com “um grande país” - e assim, sem o escracho da tropicália ou o lirismo rancoroso de Chico Buarque e Edu Lobo, o Clube da Esquina ia tecendo seu discurso político:

“E no curral Del Rey, janelas se abram ao negro do mundo lunar /  
Mas eu não me acho perdido / No fundo da noite partiu minha voz /  
Já é hora do corpo vencer a manhã / Outro dia já vem e a vida se  
cansa na esquina / Fugindo, fugindo pra outro lugar”

Mas os membros do Clube da Esquina também se encontravam em locais menos melancólicos. No cruzamento da rua São Paulo com a avenida Afonso Pena – que, favorecido pelo desenho geométrico do microcentro da cidade, conta não com uma, mas com três esquinas – instrumentistas dos mais variados estilos se esbarravam naquele que era conhecido como “Ponto dos Músicos”. Era lá que “os profissionais da música se encontravam para fechar contratos de baile, arregimentar instrumentistas, montar pequenos grupos e também conversar sobre as novidades que ouviam” (2010, p. 31 apud Canton), como narra José Serra, um veterano de tais encontros. O ponto, contudo, não podia fixar lugar: músico, na opinião da polícia, lembra Lô Borges, representava subversão: “era um grau a mais do que maconheiro”, detalha Lô<sup>8</sup>.

O bar, é claro, era local costumeiro do encontro. Entre os tantos frequentados pelos membros do Clube, destacam-se aqueles localizados no Edifício Malleta, entre a rua da Bahia e a rua Augusto de Lima. “Travessia”, primeira composição de Fernando Brant e Milton juntos, teria sido em parte composta lá; num outro boteco, entre caipirinhas, como lembra Milton, foi que ele convidou Lô para gravar o disco “Clube da Esquina”<sup>9</sup>. O bar e a rua assumem centralidade no mundo afetivo dos músicos mineiros, como está apontado em “Saudades dos aviões da Panair”, composição de Milton e Brant presente no disco “Minas”, de 1975, e conhecida na voz de Elis Regina como “Conversa de bar”:

---

8- Trecho retirado do livro “Som do Vinil: entrevistas a Charles Gavin com Milton Nascimento e Lô Borges”, 2014, p. 24.

9 - Trecho retirado do livro “Som do Vinil: entrevistas a Charles Gavin com Milton Nascimento e Lô Borges”, 2014, p. 71



“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 metais / em volta da cidade...”

A boemia dos músicos e a desobediência mais ou menos silenciosa ante as imposições da polícia na busca pelo encontro com o outro são parte dos antecedentes da gravação, em 1972, do disco “Clube da Esquina”. Outro fator de destaque, agora já no estúdio, foi a ausência de músicos contratados e a maleabilidade com que um instrumentista passava de um instrumento ao outro. Toninho Horta, por exemplo, conhecido hoje como um dos grandes violonistas da música brasileira, tocou, além do violão, percussão e baixo em diversas faixas de “Clube da Esquina”; Beto Guedes, mais familiarizado com a guitarra, se viu empunhando o baixo, tocou percussão e fez parte do coro; Nelson Ângelo foi da guitarra ao surdo; Milton e Lô tocaram violão, piano e guitarra, além de ajudarem no coro. Esse envolvimento coletivo na composição, arranjo e execução das canções, prática incomum nas grandes gravadoras que se firmavam no Brasil, se faz presente em “Saídas e bandeiras”, música de Brant e Milton dividida em duas partes, nos lados 1 e 3 do disco:

“O que vocês diriam dessa coisa que não dá mais pé? / O que vocês fariam pra sair dessa maré? (...) Sair dessa cidade, ter a vida onde ela é / Subir novas montanhas, diamantes procurar / No fim da estrada e da poeira / Um rio com seus frutos me alimentar (...) Andar por avenidas enfrentando o que não dá mais pé / Juntar todas as forças pra vencer essa maré / O que era pedra vira homem / E o homem é mais sólido que a maré”

Os sons agudos da guitarra fazem referência, em associação ao nome da canção, a um passado rústico e selvagem, enquanto o baixo e a percussão sustentam um ritmo de regularidades incomuns que, como a letra que indaga ao ouvinte, pede uma resposta ao corpo. Muito já se disse sobre a posição do Clube frente “a coisa que não dá mais pé” - o momento político, a vida nas grandes metrópoles, a objetificação das relações humanas etc. Thais Nunes, musicista e pesquisadora, aponta a forma como os elementos sonoros e textuais da música tematizam e conferem materialidade a estas questões:



O contrabaixo brinca com melodias na região aguda sem perder o pedal e o violão sai da marcação regular dos cinco tempos, realizando um ritmo rasgado, uma maneira de execução em que o músico bate nas cordas tocando todas quase ao mesmo tempo. Esta atitude instrumental soa em sincronia com o texto: sair da estática, sair da situação que não dá mais pé: agir. (2005, p. 71)

É nesse sentido que a música do Clube da Esquina surge como “emergência” de algo, em concordância com a caracterização que o medievalista Paul Zumthor faz da performance. A lembrança das raízes de Minas, a valorização do coletivo e do humano propostas na letra da canção, o discurso avesso ao moderno urbano e a sonoridade cortante saem do contexto da cidade “ao mesmo tempo em que nele encontra lugar”, ultrapassando assim “o curso comum dos acontecimentos” (2007, p. 15). Estas afetações, sentimo-las antes de compreendê-las: não está no significado estrito da canção, como aponta o pesquisador da comunicação Jorge Cardoso Filho, a “qualidade única da experiência estética”, mas sim “em sua capacidade de clarificar e concentrar sentidos contidos de forma dispersa no material de outras experiências cotidianas” (2010, p. 44). Assim, usando de tais recursos expressivos, a experiência da cidade conforme a viam os membros do Clube da Esquina vai se adensando.

Duas outras canções dão a dimensão desta experiência. A primeira é “Paisagem da Janela”, balada pop que abre o lado 3 do disco “Clube da Esquina”, e a segunda é “Trem de Doido”, rock mais pesado e com guitarras distorcidas, antepenúltima música do disco.

Em “Trem de Doido”, nos encontramos no sujo e decadente centro da cidade. A influência da psicodelia fica clara na canção – também figuram na ficha técnica do disco os músicos da banda de rock progressivo Som Imaginário, como Wagner Tiso e Tavito, entre outros. A guitarra pesada e distorcida de Beto Guedes, o baixo, tocado pelo guitarrista Toninho Horta, que ao explorar diversas regiões melódicas dá novamente a sensação de movimento (Lô estaria caminhando pelo centro de madrugada?), a bateria carregada, estes elementos criam um ambiente musical intenso que, no entanto, contrasta com a suavidade do canto de Lô Borges. A letra, mais uma vez labiríntica, trata dos ratos que povoam a cidade e que constantemente perseguem



o eu lírico da canção – do mesmo modo como a palavra “trem” assume os mais variados significados em Minas Gerais, os “ratos” de “Trem de Doido” podem ser muitos, tanto metafóricos quanto reais. Os ratos estão por toda parte, na praça, no mercado e até mesmo nas casas, mas a postura que o canto e a letra sugerem é a de uma indiferença tranquila, a ausência de medo.

A impressão é a de que o mundo interno do personagem e seu entorno formam um, contagiando-se mutuamente; a cidade, assim, aparece como “prolegômeno”<sup>10</sup>, como extensão física, dos pensamentos dos Borges (a letra é de Márcio Borges, irmão mais velho de Lô). Raymond Williams, um dos pioneiros dos estudos culturais ingleses, chama de “estruturas do sentimento” das obras artísticas estas “categorias que organizam simultaneamente a consciência empírica de um determinado grupo social e do mundo imaginário criado pelo autor” (2011, p. 29). A cidade e a representação que se faz dela, assim, confundem-se. Essa confusão entre mundos vividos e imaginados, para o teórico da literatura Wolfgang Iser, é motivo e razão da arte: “Toda arte se origina”, escreveu ele, “em nossas reações ao mundo, e não ao mundo visível em si” (2002, p. 4).

Já “Paisagem da Janela”, segundo Lô Borges, possui uma atmosfera da “maior juvenildade”<sup>11</sup>. Ao contrário de “Trem de Doido”, a cidade que se apresenta tem certo ar interiorano, consequência da letra e arranjo da canção: a igreja vista da janela, guitarra e piano marcando alegremente o tempo, a voz de Lô, que soa ingênua, embora trate de cores mórbidas, homens sórdidos e seus velórios... A cena poderia se passar numa cidade pequena, mas pode, também, tomar lugar em Belo Horizonte, onde a canção foi composta. O bairro de Santa Tereza, em que residiu Lô Borges, guarda, apesar de sua proximidade com o centro, muitas características do interior do Estado: suas principais ruas só foram asfaltadas e iluminadas nos anos 1940<sup>12</sup>, e a

<sup>10</sup> - Como propõe Pierre Jeudy: “Ao recorrer à condensação e ao contágio de nossas imagens mentais, as cidades se transformam em prolegômenos de nossos pensamentos” (2005, p. 13)

<sup>11</sup> - Trecho retirado do livro “Som do Vinil: entrevistas a Charles Gavin com Milton Nascimento e Lô Borges”, 2014, p. 47

<sup>12</sup> - Como confirma Ulysses Baggio: “habitado já nos primeiros anos após a fundação da cidade, o bairro de Santa Tereza só teria suas principais ruas calçadas e iluminadas na década de 1940”. 2005, p.



localização do bairro, que não é cortado por nenhuma grande via de circulação, conformou-o não como lugar de passagem, como se vê em muitos recintos da cidade, mas como lugar de chegada – constituiu-se ali uma sociabilidade diferenciada, com aposentados tomando café à porta de casa, vizinhos que se conhecem pelo nome e violões nas esquinas (características que, em certa medida, se observam ainda hoje)<sup>13</sup>.

Em Belo Horizonte residem cerca de dois milhões e quinhentas mil pessoas, de acordo com os dados mais recentes do IBGE. Ainda assim, apesar das proporções de grande cidade, é costumeiramente descrita como “grande cidade pequena”, hospitaleira e tranquila, lugar ideal, como uma vez disse Fernando Brant, para “beber cachaça, tomar cerveja, conversar fiado e, conforme manda a secular tradição mineira, conspirar” (2005, p.88, apud Baggio). Embora essa visão, se levada ao extremo do romântico, possa ser instrumentalizada para silenciar as disputas em torno dos sentidos do urbano, “Paisagem da Janela” não incorre neste engano. A cordialidade dos acordes do piano estão lá, a voz de Lô é suave e Nelson Ângelo, o guitarrista, desenha *riffs* que remetem mesmo a algo de juvenil, mas a letra possui um tom de aviso, de repreensão, que de novo contrasta com a sonoridade. Fala-se da cidade, o sujeito está dentro dela, mas também está deslocado. O vivido e o imaginado se cruzam novamente:

“Quando eu falava dessas cores mórbidas / Quando eu falava desses  
homens sórdidos / Quando eu falava desse temporal, você não  
escutou / Você não quer acreditar, mas isso é tão normal”

## Conclusão

A Bahia saudosa de si de Caymmi, a São Paulo triste e operária de Adoniram Barbosa, a São Paulo sitiada e poética dos Racionais, o Rio de Janeiro idílico de João Gilberto, o morro verde e rosa de Cartola, o morro alegre e vivo de Ben Jor: todas são tipos de representação e apropriação da cidade e do espaço que movem sentidos, afetos, projeções, experiências vividas e imaginadas, utopias. Enunciados dentro de

143.

13 - De acordo com Baggio, “a conformação topográfica” acidentada do bairro e a ausência de grandes vias de acesso “contribuiu substancialmente para certa manutenção de sua conformação sócio-espacial particularizada, diferenciada no contexto mais amplo de BH” 2005, p. 173.



cadeias de enunciados – a Minas de Milton e Lô, por exemplo, não pode ser compreendida sem se ter em vista a Minas de Carlos Drummond de Andrade (os dois, inclusive, possuem uma música em parceria, "Canção Amiga", de 1978), ou a Minas de Fernando Sabino (de quem Márcio Borges e Fernando Brant certamente eram leitores ávidos); e que por sua vez não podem ser entendidas sem se recorrer ao histórico de formação do Estado, aos interesses econômicos, paixões, ideais e sentidos que nele se moveram e se movem.

O discurso e as práticas em torno do urbano têm "uma memória viva", escreve Orlandi, "desenvolve-se em um espaço próprio, que se constitui por relações entre seres que significam e significam as relações que sustentam a própria existência deste espaço como vivido/divido com seus gestos de significação" (2004, p. 26). Foi buscando essa memória e os fios que tecem essa complexa rede de significações e disputas, e atentando sobretudo para as "formulações, modos de se dizer, que desorganizam o espaço burocrático urbano" (2004, p. 30), que analisei algumas das canções e parte da história de BH e do Clube da Esquina.

É certo que não convém exagerar no poder de "resistência", "sobrevivência" ou de "reapropriações" das práticas culturais e cotidianas. Não pretendi celebrar a "criatividade subversiva" do Clube da Esquina ou sua "astúcia" ante as imposições da ditadura e do poder econômico. Forças e interesses dos mais variados estão aí, operando sobre o futuro das cidades, e basta ler o noticiário para verificar que as disputas em torno dos significados seguem em curso – persistem divisões artificialmente forjadas, muitas vezes com o respaldo das polícias e prefeituras, entre periferia e centro urbano, a legalidade das manifestações políticas é regularmente questionada e os embates "carro vs pedestres/ciclistas" está longe de conhecer vencedores, só para ficar em alguns exemplos. Mas não é o caso, também, de acreditar tais forças, interesses e imposições como definitivos. No limite, os gestores urbanos, como foi o caso de Aarão Reis em Belo Horizonte e dos generais que, a partir de 1964, se sucederam na promoção de um tipo específico de cidade, no limite eles estão a escrever algumas das linhas do urbano; linhas que hão de ser lidas por





seus cidadãos, sejam eles músicos, artistas, comerciantes, ambulantes, políticos, operários, jornalistas, adultos, crianças ou acadêmicos. E esta leitura, escreveu Certeau, trata-se de "uma arte que não é passividade" (1998, p. 50).

### Referências

- BAGGIO, Ulysses da Cunha. **A luminosidade do lugar: apropriação e territorialidade no bairro de Santa Tereza**. 2005. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia humana, USP, SP.
- BAKHTIN, Mikhail M. gêneros do discurso. In. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- BENJAMIN, Walter. Nápoles. In. **Imagens do Pensamento**, Obras Escolhidas II. Editora brasiliense, 2004.
- CANTON, Ciro. **“Nuvem no céu e raiz”**: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UFSJ, São João del-Rei.
- CARDOSO FILHO, Jorge. **Práticas de escuta do rock**: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação. 2010. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, UFMG, Belo Horizonte.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- GAVIN, Charles. **CLUBE DA ESQUINA (1972)**: Lô Borges e Milton Nascimento: entrevistas a Chales Gavin. Rio de Janeiro: Ímã Editorial, 2014.
- GARCIA, Luiz Henrique. **“Na esquina do mundo: trocas culturais na MPB através da obra do Clube da Esquina”**. 2006. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, UFMG, Belo Horizonte.
- ISER, Wolfgang. “O jogo do texto”. In. **A Literatura e o Leitor**. São Paulo: Paz&Terra, 2002.
- JEUDY, H. P. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- MARTINS, Bruno V. **Som Imaginário**: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina. Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. Anpuh/SP – Unesp-Franca.
- NUNES, Thaís. **A Sonoridade Específica do Clube da Esquina**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, UNICAMP, Campinas.
- ORLANDI, P. Eni. **Cidade dos sentidos**. Campinas, SP: Editora Pontes, 2004.
- SABINO, Fernando. **O Encontro Marcado**. São Paulo: Editora Record, 2005.
- SABINO, Fernando. **O grande mentecapto**. São Paulo: Editora Record, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.