

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA E CULTURAS POLÍTICAS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

SOM IMAGINÁRIO:
AMIZADE, VIAGENS E CIDADES NAS CANÇÕES DO CLUBE DA ESQUINA.

NOME: BRUNO VIVEIROS MARTINS
ORIENTADORA: HELOISA STARLING

BELO HORIZONTE, 31 DE AGOSTO DE 2007.

Sumário.....	Página
I. Introdução: Fé Cega, Faca Amolada.....	03
II. Capítulo 1: <i>Journey to dawn</i> : poeira, ventania e movimento nas estradas do tempo	19
III. Capítulo 2: Canção amiga: encontros e despedidas nas esquinas da cidade.....	68
IV. Capítulo 3: Um gosto de sol: as luzes e sombras da cidade ideal.....	109
V. Considerações Finais: A chama não tem pavio.....	150
VI. Referências Bibliográficas.....	154
VII. Referências Discográficas.....	159

I. Introdução: Fé cega, faca amolada.

O trabalho que ora apresentamos aborda a trajetória musical de um grupo de jovens compositores surgido em Belo Horizonte, entre os anos de 1967 e 1981, que passou a ser conhecido como Clube da esquina.¹ Essa pesquisa situa-se na linha de história e culturas políticas, combinando duas matrizes de interpretação e análise da realidade histórica brasileira: a moderna canção popular e o pensamento republicano. Com esse intuito, foram utilizados os instrumentos metodológicos da história das idéias para analisar a intertextualidade entre a narrativa musical produzida pelo Clube da esquina e o contexto político no qual essa forma de linguagem se fez presente, evidenciando o resgate de certos princípios, idéias e valores próprios à esfera do interesse público como liberdade e amizade.

Entre as décadas de 1960 e 1970, o Brasil viveu um período marcado pelo autoritarismo e pela restrição às liberdades democráticas que teve como consequência o esvaziamento do debate público e o isolamento dos cidadãos em relação à *Res pública*, ou seja, a fundação de uma comunidade política regida por leis constitucionais com vistas à realização do bem comum.² Contrapondo-se a essa realidade permeada pela limitação do espaço urbano enquanto *locus* da atuação política, o Clube da esquina, por meio de suas canções, interveio no debate público da época tornando manifesta a necessidade de reinvenção da cidade. Esta passava a ser pensada além de sua materialidade, como um organismo vivo que privilegia o pleno desenvolvimento das potencialidades humanas.

Dessa maneira, os compositores do Clube da esquina foram capazes de formular e divulgar

¹ Entre os músicos e compositores que integraram o Clube da esquina participantes nomes como Milton Nascimento, Fernando Brant, Márcio Borges, Wagner Tiso, Ronaldo Bastos, Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Tavinho Moura, Murilo Antunes, Nelson Ângelo, Novelli, Tavito, Nivaldo Ornelas, Flávio Venturini, Naná Vasconcelos, Paulo Braga, entre outros.

² CARDOSO, S. Que república? Notas sobre a tradição do “governo misto”, 2000. CARDOSO, S. Por que república? (notas sobre o ideário democrático e republicano), 2004.

uma visão de mundo voltada para a defesa da cidade, entendida como um ambiente arquitetônico de natureza coletiva, fundado no apelo às virtudes cívicas e na afirmação de uma cidadania ativa e soberana.³

Em Belo Horizonte, ganhava destaque o Centro de Estudos Cinematográficos, o teatro experimental e o teatro universitário, o Binômio – jornal que desenvolvia uma contundente oposição ao regime. Na cidade, também havia lugar para o balé de Klauss Vianna, o Grupo Giramundo, o CPC da UNE, com representantes como Affonso Romano de Sant’Anna entre outros e a livraria Itatiaia, um dos pontos de encontro de intelectuais e artistas. Em se tratando de contestação à ditadura militar, a capital mineira contava o com traço rebelde do cartunista Henfil; a atuação do movimento estudantil junto às universidades e escolas secundárias; as ações de organizações clandestinas, principalmente a AP e a Colina.⁴

A capital mineira durante as décadas de 1960 e 1970 foi o cenário ideal para o encontro entre os personagens que viriam a fazer parte do Clube da esquina e o palco propício para a gestação da obra produzida por eles. Segundo Fernando Brant:

Essa é uma cidade de música, como é de política e poesia. Há um som que vem da história colonial de Minas, que se junta ao cântico das festas religiosas, que se une aos cantos de trabalho e aos ruídos do mundo. Brotam aqui fontes cristalinas em forma de canção. Há uma nascente sonora contínua que desponta a cada interiorano que surge no horizonte, a cada jovem que nasce aqui, a cada um que adota a capital como morada. Palavra, melodia e voz se harmonizam e são rios que se alimentam, criações que convergem para alegrar e explicar a vida.⁵

³ BRANDÃO, C. A. L. A república da arquitetura, 2003. BRANDÃO, C. A. L. *As cidades da cidade*, 2006.

⁴STARLING, H. *Os senhores das Gerais. Os novos inconfidentes e o golpe de 1964*, 1986. PIMENTEL, T. V.C. Belo Horizonte ou o estigma da cidade moderna, 1997. CASTRO, M.C.P.S. *Longe é um lugar que não existe mais. Um estudo sobre as relações entre comunicação, sociabilidade e política, em Belo Horizonte, nos anos 70*, 1994.

⁵BRANT, F. Lugar de encontro, p.14

Nesse período, cidade, mesmo com a predominância de um clima conservador, era tomada por uma forte efervescência cultural espalhada por teatros, cineclubes, tradicionais bares noturnos da região central e demais locais de sociabilidade urbana onde a juventude travava contato com o mundo. Os compositores do Clube da esquina, movidos por um ímpeto coletivo, não deixaram de acompanhar atentos os sobressaltos que mergulharam o país democrático dos primeiros anos da década de 1960 em um estado de exceção governado pela ditadura militar até 1984.⁶

É importante ressaltar que o recorte a ser trabalhado nessa pesquisa privilegia a fase de maior atividade e riqueza artística registrada pelo grupo. Coincidência ou não, a temporalidade aqui proposta engloba o período mais rígido do processo de recrudescimento político vivido durante a ditadura militar. Período esse que se iniciou com o Ato Institucional N° 5, decretado em 1968, e se estendeu até a reabertura do regime, deflagrada pela campanha da anistia, por volta de 1979.

Nesta pesquisa, foi utilizado um *corpus* documental que se constitui a partir da seleção e coleta de canções que fizeram parte do repertório do Clube da esquina entre 1967 e 1981. O critério estabelecido para essa seleção foi a capacidade de tematizar e interpretar o universo urbano correspondente ao contexto histórico em que tais canções foram compostas e veiculadas junto ao público, assim como o cotidiano dos indivíduos que integraram a vida política e social do país. Para tanto, investigamos termos-chave como, amizade, a narrativa viajante e as cidade ideais, contidos nos olhares desenvolvidos pelo Clube da esquina sobre a cidade e suas ruas, com o intuito de obtermos um maior

⁶ BORGES, M. *Os Sonhos não envelhecem. Histórias do Clube da esquina*, 1996.; BORGES, M. *O Clube da esquina*, 2003. BRANT, F. *Lugar de encontro*, 2005.

entendimento acerca das experiências e práticas políticas referentes ao período de estudo proposto.

O marco inicial dessa pesquisa nos reporta a 1967, ano de lançamento do disco de estréia de Milton Nascimento no mercado fonográfico. Na gravação desse disco, impulsionada pela repercussão de “Travessia”, classificada em segundo lugar no II Festival Internacional da Canção daquele ano, estão reunidas as primeiras composições do grupo que tinha Milton Nascimento, Wagner Tiso, Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos entre seus integrantes iniciais. Algumas dessas canções foram compostas ainda entre os anos de 1963 e 1964, momento limiar em que se prenunciavam as transformações que alteraram os rumos políticos do país, bem como o cotidiano vivido por esses jovens compositores.⁷

Em seus discos seguintes, já com certa respeitabilidade alcançada no cenário artístico brasileiro, Milton Nascimento, congregou em torno de sua figura, outros compositores e instrumentistas, como Toninho Horta, Nelson Ângelo, Lô Borges, Beto Guedes, Tavinho Moura e Murilo Antunes, os quais, aos poucos, passaram a oferecer sua marca pessoal ao trabalho que vinha sendo realizado.⁸ Ao longo da década de 1970, o Clube da esquina se firmou na cena sonora do país, criando uma linguagem própria com o

⁷ BORGES, M. *Os Sonhos não envelhecem: histórias do Clube da esquina*, 1996.

⁸ Em 1970, a gravadora EMI-Odeon lançou o disco *Som Imaginário*, do grupo homônimo formado por Wagner Tiso, Zé Rodriz, Tavito, Frederica e Robertinho Silva. Essa banda acompanhou Milton Nascimento em shows e participou das gravações dos discos *Milton* (1970), *Milagre dos peixes* (1973) e *Milagre dos peixes ao vivo* (1974). O grupo Som Imaginário lançou ainda mais dois discos: *Som Imaginário* (1971) e *A matança do porco* (1972). Em 1972, aproveitando a repercussão do trabalho realizado em conjunto no disco *Clube da esquina*, Lô Borges lançou seu LP de estréia pela mesma gravadora de Milton Nascimento. Nesse ano também foi lançado um disco assinado por Nelson Ângelo e Joyce. Em 1973, foi lançado, ainda pela gravadora EMI-Odeon, um disco que levou a assinatura de Beto Guedes, Toninho Horta, Novelli e Danilo Caymmi. Em 1975, Beto Guedes dividiu o microfone com Milton Nascimento no compacto *Caso você queira saber / Norwegian Wood*.

alto grau de elaboração e originalidade, como é o caso, por exemplo, do álbum *Clube da esquina*.

Lançado ainda em 1972, esse disco, que primou pela ousadia musical, variedade rítmica e experimentação dentre outros diversos recursos presentes na canção popular, foi reconhecido pela crítica especializada como um marco divisor na produção fonográfica brasileira do século XX. O disco *Clube da esquina* também causou discussões nos escritórios da Odeon. Ao contrário da foto dos autores, Milton Nascimento e Lô Borges, a capa, elaborada por Cafú e Ronaldo Bastos, trazia dois meninos sentados à beira de uma estrada. Além disso, os nomes dos dois intérpretes, à contra-gosto da gravadora, também estavam ausentes. Fato que dificultava ainda mais a identificação e a comercialização do “produto”.⁹ A sonoridade resultante da combinação dessas características foi possibilitada pela participação maciça de todos os músicos que integravam o grupo, traço fundamental que acompanhou o Clube da esquina durante toda a sua trajetória. Mostrando-se antenado em relação às diferentes novidades e propenso ao diálogo constante com representantes de outras tendências da canção popular, o Clube da esquina esteve aberto para novas parcerias que ampliaram ainda mais as fronteiras sonoras divisadas em seu percurso.¹⁰

Nos discos produzidos pelo grupo, entre 1967 e 1981, foram gravadas canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Tito Madi, Dorival Caymmi, Maurício Tapajós, Cacaso, Jonh Lennon e Paul McCartney, Pablo Milanês, Violeta Parra. Nesse período, foram registradas também parcerias com Ruy Guerra, Caetano Veloso, Chico Buarque e Francis Hime. Além das participações de Elis Regina, Mercedes Sosa, Clementina de Jesus, Joyce,

⁹ Depoimento de Ronaldo Bastos. In: www.museclubedadesquina.org.br; BORGES, M. Os sonhos não envelhecem; histórias do Clube da esquina, 1996.

¹⁰ VILELA, I. O disco Clube da esquina I. In: www.museclubedadesquina.org.br.

Nana Caymmi, Danilo Caymmi, Gonzaguinha, Luis Eça, Eumir Deodato, Wayne Shorter, Herbie Hancock e Pat Metheny.

A partir de 1981, a obra musical do Clube da esquina tornou-se mais homogênea. A disposição criativa que guiava seus integrantes na busca por novas formas de experimentação cedeu lugar para a consolidação da carreira individual de cada um. Os discos produzidos por seus componentes já não contavam mais com a energia coletiva e o espírito gregário, responsáveis por grande parte do desenvolvimento artístico e pela originalidade que marcou a trajetória do Clube da esquina durante a década de 1970. Ocorre, nesse momento, uma dispersão gradual que resultou na perda das características fundamentais da música criada pelo grupo.¹¹

Apesar de ocupar um lugar de grande relevância no cenário artístico brasileiro, verificamos que a obra deixada pelo Clube da esquina é, ainda, um tema pouco explorado pelos pesquisadores que utilizam a canção popular como fonte de pesquisa no campo das ciências humanas. Mesmo atualmente, são poucos os estudos que tratam esse grupo como objeto específico de análise para a pesquisa histórica.¹²

Ao abordarmos a trajetória do Clube da esquina, pretendemos analisar o sentido histórico alcançado por uma obra artística construída em meio a um contexto político tencionado por conflitos e o esforço de forjar princípios que irmanavam os cidadãos em torno da criação de um modo de vida comum. O objetivo é verificar de que maneira o Clube da esquina, por meio da linguagem musical, vislumbrou novas perspectivas capazes

¹¹ BORGES, M. *Os Sonhos não envelhecem: histórias do Clube da esquina*, 1996.

¹² O único trabalho acadêmico publicado sobre o Clube da esquina é o artigo “Coração americano; panfletos e canções do Clube da esquina”, escrito pela professora Heloisa Starling, em 2004. Na área dos estudos históricos foram produzidas as seguintes dissertações de mestrado: GARCIA, L.H. A. Coisas que ficaram muito tempo por dizer. O Clube da Esquina como formação cultural, 2000.; CORRÊA, L. O. Clube da esquina e Belo Horizonte: romantismo revolucionário numa cidade de formação ambígua, 2002.

de ultrapassar os limites instituídos por um governo pouco afeito ao bem público e que reduzia a sociabilidade urbana à busca de satisfações práticas e imediatas da vida particular.

Em virtude das características particulares da canção popular brasileira, pensada enquanto uma forma peculiar de narrativa, optamos por estabelecer caminhos transdisciplinares, que têm como eixo metodológico a integração entre a canção e o seu contexto histórico. Nosso intuito foi desvendar, através da linguagem criada e veiculada pelo Clube da esquina, o “vocabulário político” com o qual esses compositores visaram debater questões e assuntos próprios à esfera pública de sua época, em especial, a invenção de novas formas de resistência e o combate frente ao declínio do exercício da liberdade.¹³

Em termos da imaginação republicana, existente principalmente em Minas Gerais, desde o final do século XVIII, essa dimensão simbólica foi capaz de produzir efeitos, através dos quais alguns temas e interesses próprios ao seu cânone anglo-saxônico constituíram um legado de idéias, princípios e valores que, em momentos de real ameaça à vida política do país, é retomado por certos personagens históricos com o intuito de preservar valores inaugurais e leis fundamentais.¹⁴ Idéias essas que circulam em torno da fundação de uma comunidade política; do perigo em relação ao esvaziamento da esfera pública; da constituição de formas de resistência ao autoritarismo; da prática de uma cultura cívica; do exercício da liberdade enquanto um direito político.

Um legado à disposição dos compositores populares que revisitam a memória coletiva e resgatam no imaginário popular – esse imenso e dissimulado repositório de valores esquecidos – possibilidades de ação que ajudam a moldar e delimitar suas linhas de

¹³ SKINNER, Q. Significado y comprensión em la história de las ideas, 2000; PALLARES-BURKE, M.L.G. Quentin Skinner, 2000.

¹⁴ Sobre a “utopia americana das Minas do ferro e do ouro” e a tradição do republicanismo em Minas Gerais ver: CARVALHO, J. M. Minas e as utopias ou as utopias de Minas, 1993; CARVALHO, J. M. Ouro, terra e ferro. Vozes de Minas, 2005; STARLING, H. Visionários: a imaginação republicana nas Minas setecentistas, 2003.

pensamento. No entanto, os compositores, autênticos pensadores da política e da história do país, não adotam princípios alheios, petrificados pelo tempo ou próprios de um mundo perdido. Em suas canções, eles revelam uma leitura perdida de um valor comum àquele mundo desaparecido que encontra lugar também no presente.¹⁵

De fato, é próprio ao compositor popular essa “mania atrevida” de querer se intrometer nos assuntos da política para demonstrar aos brasileiros que seu conhecimento advindo do cotidiano – onde as relações privadas se sobrepõe à esfera pública e a força da oralidade é predominante em relação à palavra escrita – também tem algo a dizer, ou melhor, a cantar. Um canto que conjuga verso e melodia direcionados à criação de um saber útil e relevante à disposição daqueles que querem saber “notícias do Brasil”, ou mesmo ouvir histórias de tempos passados, quando figuram muitas vezes projetos inacabados, oportunidades perdidas, possibilidades desfeitas, ações espetaculares e sonhos inconclusos.¹⁶

Dessa maneira, os compositores populares, de geração em geração, vêm construindo um modo peculiar de se pensar o Brasil, em função de um saber poético-musical que expõe o país ao conhecimento do povo. Nos termos postulados por José Miguel Wisnik, através dessa “agudeza intelectual”, os compositores populares constituíram, no país, uma nova forma de “gaia ciência”, que durante o século XX, alcançou um lugar privilegiado na vida cultural brasileira.¹⁷

Equilibrando-se na linha tênue que divide a esfera privada do mundo público, o compositor possui, em suas mãos, as condições necessárias para a integração de públicos

¹⁵ SKINNER, Q. *A liberdade antes do liberalismo*, 1999.

¹⁶ STARLING, H. M. M, EISENBERG, J. CAVALCANTE, B. (org.) *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, 2004.

¹⁷ WISNIK, J. M. *A gaia ciência – Literatura e música popular no Brasil*, 1995.

diversos em torno da formação de consenso, no que diz respeito aos mais variados temas e assuntos da vida coletiva. Num país historicamente marcado pelos particularismos, a ampliação do debate público seria um dos fatores fundamentais para a construção de referências comuns válidas para todos os integrantes de uma mesma comunidade. A moderna canção popular brasileira nasceu concomitantemente à instituição do regime republicano no país, em fins do século XIX. Durante mais de cem anos, os compositores brasileiros acostumaram-se a captar transformações do cotidiano urbano em suas mais variadas feições através de instantes líricos e versos contumazes.¹⁸

Nessa relação intrínseca que se desenvolve, desde longa data, os compositores vêm fornecendo ao país um extenso vocabulário através do qual o círculo de “intérpretes do Brasil” vem sendo alargado. Em seus questionamentos, eles interpelam a sociedade acerca de temas como: a presença ou ausência das virtudes cívicas associadas ao comportamento dos cidadãos; as diferentes leituras que integram as matrizes de interpretação da nação; o potencial utópico de projetos políticos que vinculam uma maior participação popular nos assuntos da política nacional; as estratégias de sobrevivência praticadas por personagens sociais entre o exercício da cidadania e a exclusão social.¹⁹

A diversificação dos estudos relacionados ao objeto canção popular trouxe uma complexa recuperação dessa forma de linguagem e sua utilização direcionada à expressão e interpretação do passado. Desde a década de 1980, o emprego da canção popular como fonte primária de estudos historiográficos vem interessando cada vez mais os pesquisadores preocupados em renovar e incorporar novas fontes para interpretações e análises da realidade brasileira. Esse interesse fomentou uma produção acadêmica já consolidada, na

¹⁸ CARVALHO, M. A. R. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil, 2004.

¹⁹ STARLING, H. M. M, EISENBERG, J. CAVALCANTE, B. (org.) *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, 2004.

qual a canção é sistematicamente utilizada como um *corpus* documental, capaz de abranger reconstruções da imaginação social, histórica e política do país em suas mais diversas temporalidades.²⁰

Nesse cenário, tem sido fundamental o tratamento dado pela História Social e Cultural em se tratando da abordagem da canção popular como material documental que amplia a diversificação de novos enfoques, tais como: o cotidiano urbano das grandes cidades; o modo de vida das pessoas comuns; os espaços simbólicos pertencentes ao universo cultural das sociedades; a presença popular em ritos de celebração e carnavalização da sociedade; a imaginação coletiva em torno de conflitos e tensões sociais.²¹ Os estudos que têm por base a canção popular brasileira constituem também um outro recente conjunto bibliográfico dedicado à História do Tempo Presente, em que a análise das canções deriva de conceitos relativos às culturas políticas e seus possíveis diálogos com a sociologia e a antropologia. Esses estudos se desenvolvem a partir de uma perspectiva que relaciona produção musical, engajamento político e resistência cultural em meio ao estado de exceção política instituído, no Brasil, pelo golpe militar de 1964.²²

Contudo, diante de uma fonte documental tão rica e diversificada, foi necessário traçar um conjunto de procedimentos metodológicos que visou abordar, com a devida profundidade, a exploração e análise desse material.

²⁰ Sobre esse assunto ver: VELLOSO, M. *Mário Lago: boemia e política*, 1997; BARROS, O. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*, 2001; LENHARO, A. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*, 1995.

²¹ Ver, por exemplo: MORAES, J. G. V. de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*, 2000; CALDAS, W. *Luz e neón: canção e cultura na cidade*, 1995.; AVANCINI, M. Marlene e Emilinha nas ondas do rádio: padrões de vida e formas de sensibilidade no Brasil, 1990; MATOS, M. I. *Melodia e sintonia em Lupiscínio Rodrigues*, 1999. CUNHA, M. C. P. *Ecos da folia*, 2001; AUGRAS, M. O Brasil do samba enredo, 1998. TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*, 1998.

²² Ver, por exemplo: CONTIER, A. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto, 1998; SILVA, F. C. T. da. Da bossa-nova à tropicália: as canções utópicas, 2003; NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, 2001; RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*, 2000; ARAUJO, P. C. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*, 2002.

Em primeiro lugar, estabelecemos uma abordagem específica de interpretação histórica capaz de preservar uma estrutura artística que se notabiliza pela integração de um conjunto harmônico que agrega aspectos indissolúveis, como melodia, letra, arranjo instrumental, performance cênica e interpretação musical. Nessa perspectiva, se faz necessário analisar a canção em todo o seu conjunto, tendo-se em mente que cada um de seus elementos acima referidos contribuem para a compreensão do propósito do compositor, ao escolher entre um ou outro procedimento sonoro.²³

Segundo Luiz Tatit, o cancionista brasileiro – compositores, cantores e arranjadores –, na busca por cativar a confiança do ouvinte, utiliza suas habilidades com o intuito de conquistar um equilíbrio permanente entre texto e melodia, característica própria da estrutura dialógica presente na narrativa musical. Através da “gestualidade oral”, o cancionista atua como uma espécie de malabarista na tentativa de manobrar, simultaneamente, articulações lingüísticas e continuidades melódicas, traduzidas em forma de canção popular.

Dessa maneira, a palavra cantada – revestida por acordes, harmonias e o timbre do cantor – se distancia da palavra falada, assim como da palavra escrita. A dicção do cancionista seria um fator essencial para a compreensão da linguagem musical. A esse respeito, Luiz Tatit afirma que, em muitos casos, a “maneira de dizer” do cancionista se sobressai ao que foi dito, ou melhor, ao que cantado, uma vez que a sua maneira particular de transmitir idéias e experiências pode ser fisgada pelo ouvinte por meio da melodia.²⁴

²³ Ver, por exemplo: WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, 2001; NAVES, S. C. *O violão azul: modernismo e música popular*, 1998; HOBBSAWM, E. J. *História social do Jazz*, 1990.

²⁴ TATIT, Luiz. *O cancionista. Composição de canções no Brasil*, 2002.

Sobre a relação entre a canção popular e a política, José Miguel Wisnik lembra que a “música é sempre suspeita”.²⁵ Em outras palavras, a canção exprime seus conteúdos através de uma linguagem cifrada, mantendo com a política um vínculo pouco perceptível, porém, bastante operante. Na avaliação do autor, um ouvinte mais desavisado pode ser facilmente traído por uma canção, pois os versos presentes em sua letra podem ter seu sentido subvertido de forma sutil, por meio de tramas melódicas, a harmonia do som ou através de uma leve quebra em seu ritmo. Voltando à tradição grega, Wisnik afirma que a canção brasileira possui um *ethos*, ou seja:

O seu caráter, um certo padrão de sentido afinado segundo um uso, e que fazia com que algumas melodias fossem guerreiras, outras sensuais, outras relaxantes e assim por diante. Na teoria musical que nos chegou dos gregos, o *ethos* estaria ligado à melodia musical, embora nada nos impeça de pensar o ritmo como parâmetro decisivo de definição de uma música.²⁶

Ainda sobre as estruturas internas da linguagem musical, Marcos Napolitano nos aponta a necessidade da análise de seus códigos de funcionamento técnico-estéticos, concomitantemente ao “conteúdo narrativo” que se insinua nas fontes musicais. Em se tratando dos procedimentos de pesquisa das fontes fonográficas, o historiador deve cotejar os elementos constitutivos da canção com seu contexto extramusical, que inclui: “dados da biografia dos compositores, cantores e músicos; ficha técnica dos fonogramas; críticas musicais e textos explicativos dos próprios artistas envolvidos; dados de consumo da canção; o trabalho dos técnicos e produtores”.²⁷

Sobre a coleta e análise das fontes fonográficas, Napolitano nos adverte que os sentidos históricos alcançados por uma peça musical é construído em um tempo e espaço

²⁵ Essa afirmativa pertence a um dos personagens criados por Thomas Mann em *A montanha mágica*. Ver: WISNIK, J. M. Algumas questões de música e política no Brasil, 1987. p.115.

²⁶ WISNIK, J. M. Algumas questões de música e política no Brasil, 1987. p.117.

²⁷ NAPOLITANO, M. Fontes audiovisuais. A história depois do papel, 2005.

determinados. Ou seja, as várias regravações de uma canção, por mais que coexistam em uma mesma época, acarretam, cada uma delas, em implicações culturais, ideológicas e estéticas diversas, as quais por sua vez, correspondem às especificidades criadas por suas diferentes interpretações. Visando não incorrer em possíveis erros de análise histórica, a regra básica proposta pelo autor é obedecer rigorosamente os marcos cronológicos delimitados pela pesquisa. Para o exame acurado de uma canção, é preciso, portanto, ir diretamente à gravação contemporânea ao período histórico proposto, bem como à interpretação do cantor ou grupo selecionado pela pesquisa. Nesse sentido, a performance ou o ato performático do intérprete, no caso da canção popular, seria também um elemento responsável pelo resultado geral da obra musical.²⁸

A linguagem musical se estabelece, portanto, através de níveis de comunicação difusa, devido à multiplicidade de interpretações e à diversidade de significados atribuídos à transmissão de seu conteúdo. Para Arnaldo Contier, o acesso a esse “discurso de natureza simbólica”, criado pelo compositor popular, pode ser alcançado ao estabelecermos uma relação de intertextualidade entre a canção e seu contexto sócio-histórico, com o intuito de conhecermos o “universo polissêmico” que favoreceu tanto a sua criação quanto sua inserção em uma determinada época e lugar. Na perspectiva do autor, a maneira com a qual o compositor se insere na cena artística, como agente social e personagem histórico, a opinião da crítica especializada e a formação de um público específico constituem a base de reflexão para a análise da obra musical e o sentido histórico alcançado pela mesma.²⁹

²⁸ NAPOLITANO, M. Fontes audiovisuais. A história depois do papel, 2005. NAPOLITANO, M. *História & Música*, 2002.

²⁹ CONTIER, A. D. *Música e História*, 1985; CONTIER, A. D. *Música no Brasil: História e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-80)*, 1993.

Nesse ponto, o livro de memórias “Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da esquina”, escrito por Márcio Borges, integrante do Clube da esquina desde a primeira hora, se constitui como um valioso auxílio, na medida em que o autor reconstrói a história do grupo, contemplando a sua origem e formação até o seu pleno estabelecimento no cenário artístico nacional. A partir dessa reconstrução, nos será possível reconstituir um conjunto de experiências sociais, referências culturais e valores políticos que colaboraram com a constituição do espírito coletivo e o caráter associativo que marcou a obra musical do Clube da esquina.³⁰ Sobre as potencialidades múltiplas da memória e a capacidade de Márcio Borges trazer à tona as reminiscências de um tempo passado, por meio de seu relato escrito, Lucília de Almeida Neves afirma que:

As memórias individuais de Márcio Borges, traduzidas em palavras (...) transmudam-se em elementos que contribuem para uma melhor compreensão da história contemporânea de Belo Horizonte e do Brasil. Isso porque suas lembranças particulares são, simultaneamente, revelações de memórias coletivas. Dessa forma, o relato individual do autor tem como ponto de partida diferentes quadros sociais, ou seja, a vida cotidiana da comunidade belorizontina nos anos sessenta e a inserção nesse cotidiano de jovens de classe média, tomados por um forte impulso gregário e por um marcante desejo de mudar o mundo.³¹

Para uma melhor avaliação das informações contidas no relato registrado por Márcio Borges, realizamos um cotejamento das mesmas a partir do confronto com outros relatos deixados pelos demais componentes do grupo em forma de entrevistas, que se encontram disponíveis no Museu do Clube da esquina.

O segundo aspecto dessa abordagem metodológica foi dotar a canção de historicidade. Ou seja, consideramos que cada canção é um “texto” a ser analisado dentro de seu próprio mundo intelectual e político. Um texto que fornece ao historiador os

³⁰ BORGES, M. *Os Sonhos não envelhecem: histórias do Clube da esquina*, 1996.

³¹ NEVES, L. A. Resenha. *Os sonhos não envelhecem*, 1997.

substratos para a compreensão da “gramática da linguagem política” utilizada pelo compositor, assim como a maneira com a qual ele quis participar do debate público de sua época. A partir da leitura interpretativa dessa “canção-texto”, é possível desvendar quais foram os princípios normativos que orientaram os compositores durante a trajetória artística e histórica do Clube da esquina.³²

Para Quentin Skinner, ao investigar certas convenções lingüísticas, crenças e práticas próprias aos atores concretos que respondem às questões imediatas de um tempo específico, o historiador deve procurar “identificar os contextos que dão sentido ao texto”. Somente dessa maneira seria possível “descobrir o que o autor pretendeu fazer com o que disse”.³³ Nesse sentido, procuramos entender a obra do Clube da esquina como um conjunto de “atos lingüísticos”, tipo de intervenção no debate público que reagem às exigências específicas do momento histórico e que, portanto, não podem ser entendidos ao serem isolados das circunstâncias em que surgiram.³⁴

Seguindo os pressupostos de Skinner, toda canção carregaria, em si, o contexto intelectual e político em que ela se fez presente e que confere à mesma um significado particular. Os argumentos e estratégias que caracterizam o tipo de intervenção arquitetada por seu autor para incidir em uma determinada realidade histórica são, contudo, determinantes para a compreensão do seu discurso. Através da análise dos “atos lingüísticos” empreendidos pelo Clube da esquina, foi possível identificar qual a visão de

³² SKINNER, Q. Significado y comprensión em la história de las ideas, 2000.

³³ PALLARES-BURKE, M.L.G. Quentin Skinner, 2000.

³⁴ SKINNER, Q. Significado y comprensión em la história de las ideas, 2000; PALLARES-BURKE, M.L.G. Quentin Skinner, 2000.

mundo que esse grupo construiu e compartilhou com o mundo público durante o regime militar.³⁵

Contra os riscos e ameaças que amedrontaram o país durante as décadas de 1960-1970, os compositores se lançaram à necessidade de projetar uma nova maneira de agir e pensar as relações políticas, baseada na amizade enquanto “dimensão da convivência humana onde há boa educação, leis justas e cidadãos virtuosos”³⁶. A cidade, por sua vez, sob o ângulo de visão desses compositores, passou a ser não somente o ponto de partida para suas viagens imaginárias em busca de uma vida melhor, como também o lugar próprio de realização de seus sonhos e fantasias.

³⁵ SKINNER, Q. *A liberdade antes do liberalismo*, 1999. SKINNER, Q. *Significado y comprensión em la história de las ideas*, 2000.

³⁶ MATOS, O. *Ethos e amizade: a morada do homem*, 2001.p.63.

II. Capítulo 1: *Journey to dawn: poeira, ventania e movimento nas estradas do tempo.*

Em 1987, Milton Nascimento e Fernando Brant celebraram os vinte anos percorridos desde os primeiros passos de sua “Travessia” musical, utilizando um velho artifício sempre recorrente nas canções do Clube da esquina: a narrativa viajante.

Nesse ano, os compositores voltam ao passado e recolhem, no tempo, vestígios da canção que inaugurou a trajetória de uma das mais fecundas parcerias da história da música popular no Brasil. Em 1967, Milton Nascimento ofereceu a Fernando Brant uma melodia e um tema: a vida de um caixeiro-viajante em meio a estradas e cidades, sonhos e caminhos. Passada a recusa inicial, visto que, o então estudante nem se quer se imaginava como o compositor que viria a ser a partir daquele momento, Fernando Brant escreveu os versos de “O vendedor de sonhos”, porém sem tratar diretamente do tema que lhe foi sugerido. Dessa forma, a alternativa foi trocar o título da canção. Sua primeira parceria com Milton Nascimento passava a se chamar, então, “Travessia”, última palavra escrita por João Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*. A idéia do caixeiro-viajante ficaria guardada por duas décadas, até que, em 1987, ela foi visitada novamente pela dupla.³⁷ Nessa nova canção, eles ensaiam, de maneira própria e particular, uma autodefinição do ofício do compositor popular que marcou não somente a carreira de ambos, mas também a trajetória do próprio Clube da esquina:

Vendedor de sonhos
Tenho a profissão viajante
De caixeiro que traz na bagagem
Repertório de vida e canções
E de esperança

³⁷ Depoimento de Fernando Brant. In: www.museuclubedaesquina.org.br; BORGES, M. Os sonhos não envelhecem; histórias do Clube da esquina, 1996; DOLORES, M. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*, 2006.

Mais teimoso que uma criança³⁸

Na narrativa, os compositores realizam uma aproximação entre a arte de compor canções e o caminhar de um viajante que, percorrendo as estradas, transmite aos lugares por onde passa, um conhecimento prático que provém de sua experiência de vida. “O vendedor de sonhos” é interpretada por Milton Nascimento em companhia de Paul Simon. A participação do cantor inglês é importante, pois ao cantar a letra em português, ele não esconde o sotaque próprio da sua língua de origem, emprestando ao narrador da canção uma voz que chega de longe, de terras estrangeiras.

O estrangeiro seria aquele que ao chegar a alguma região onde nunca havia pisado é capaz de enxergar o que a maioria das pessoas que pertencem a esse lugar não é capaz de perceber. A visada lançada pelo narrador que vem de fora das fronteiras locais resgata, através do primeiro olhar, os significados originais de uma cidade, trazendo à tona antigas memórias, além de registrar a banalidade de seu cotidiano por meio de *flashes* instantâneos da contemporaneidade. Esse olhar repleto de frescor, inocência e encantamento seria uma característica que a criança também guarda em seus olhos.³⁹

O estilo de vida desse viajante está impresso em sua narrativa. Seu interesse é transformar as experiências vividas ou presenciadas em um conteúdo transmissível. Dessa maneira, ele poderá conservar, para além da memória de um fato narrado, os elos sociais existentes entre as gerações.⁴⁰ Continuando sua narrativa, viajante oscila entre lembranças e sua própria imaginação.

Frases eu invento
Elas voam sem rumo no vento
Procurando lugar e momento

³⁸ NASCIMENTO, M.; SIMON, P. O vendedor de sonhos. M. Nascimento; F. Brant. In: *Yauaretê*, 1987.

³⁹ PEIXOTO, N. B. O olhar do estrangeiro, 1995. MATOS, O. Espaço e tempo: a cidade e a narrativa viajante, 1997.

⁴⁰ BENJAMIN, W. O narrador, 1985.

Onde alguém também queira cantá-las⁴¹

Na canção, além de seu “repertório de vida”, o narrador revela um estar-no-mundo transpassado pela tradução do vivido e do sonhado em uma matéria narrativa capaz de estruturar, através de idéias e experiências, uma memória. Porém, essa memória é construída a partir de desvios e digressões, com os quais o Clube da esquina amarra suas canções numa rede interligada por histórias em que se reúnem acidentes e aventuras sem uma ordem ou seqüência estabelecida.⁴²

Vendo os meus sonhos
E em troca da fé ambulante
Quero ter no final da viagem
Um caminho de pedra feliz⁴³

O diário de viagens desses compositores parece mesmo não conter rotas regulares, paisagens homogêneas ou limites a serem respeitados. Ele é feito, sobretudo, por sonhos de “pó, poeira, ventania e movimento”. Percorrendo caminhos desiguais, essa viagem se torna perigosa, inacabada e, por vezes, contraditória. Enquanto viajantes, as dobras da distância não inibem esses compositores. Seus olhos não se assustam com tamanho estranhamento, mas, pelo contrário, retira dessa experiência um rico conhecimento, em permanente transformação.⁴⁴ Nas canções do Clube da esquina, o que narrador viajante tem em seus pés “pó de nuvens nos sapatos”⁴⁵. Sua vida se confunde com os caminhos já percorridos. Segundo Lô e Márcio Borges, somente a estrada é capaz de dizer tudo o que esse viajante poderia ser.

Com sol e chuva
Você sonhava que ia ser melhor depois
Você queria ser o grande herói das estradas

⁴¹ NASCIMENTO, M.; SIMON, P. O vendedor de sonhos. M. Nascimento; F. Brant. In: *Yauaretê*, 1987.

⁴² CARDOSO. O olhar do viajante (do etnógrafo), 1995.

⁴³ NASCIMENTO, M.; SIMON, P. O vendedor de sonhos. M. Nascimento; F. Brant. In: *Yauaretê*, 1987.

⁴⁴ BENJAMIN, W. O narrador, 1985.

⁴⁵ NASCIMENTO, M. Pablo. M. Nascimento; R. Bastos. In: *Milagre dos peixes*, 1973.

Tudo que você podia ser⁴⁶

Perdidos no vai e vem de lugares e pessoas, o receio do narrador viajante, mesmo depois de tantos anos, é parar de caminhar. Sempre com o pé na estrada, ele descansa apenas quando encontram alguém a fim de estar em sua companhia, para ouvir uma boa história e aprender uma nova canção. Ao longo do caminho, o cansaço adquirido com as andanças realizadas diariamente é redimido, à noite, pela grandiosidade de seus sonhos, mais particularmente daqueles que não se realizaram durante o dia. O olhar que esse narrador lança sobre seu tempo não ignora as experiências frágeis e imprecisas da memória, muito menos deixa de seguir o rastro da imaginação.⁴⁷ Dessa forma,

Toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras, tanto as dissolvendo como recriando-as. Ao mesmo tempo em que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza... Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades.⁴⁸

Fio condutor da narrativa própria aos viajantes: “a ênfase na imaginação que, aliada às faculdades do ver e do ouvir, transforma-os em contadores de histórias, em mercadores de signos”.⁴⁹ O narrador viajante seria um sujeito repleto de experiências, balizadas pelo conhecimento adquirido ao longo de seus deslocamentos. Sua sabedoria é pautada pela multiplicidade e diversidade de informações. Em sua narrativa estão presentes, inevitavelmente, a concepção de vida, as idéias e valores próprios a esse observador do mundo que vive a procura de novas cidades a serem conhecidas e paisagens a serem

⁴⁶ NASCIMENTO, M. Tudo o que você podia ser. L. Borges; M. Borges. In: *Clube da esquina*, 1972.

⁴⁷ BENJAMIN, W. O narrador, 1985; MATOS, O. Espaço e tempo: a cidade e a narrativa viajante, 1997.

⁴⁸ IANNI, O. A metáfora da viagem, 1996. Apud: PIMENTEL, T. V. C. Viajar e narrar: toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras, 2001.

⁴⁹ OLIVEIRA, S. De viagens e viajantes: a viagem imaginária e o texto literário, p.203. Apud: PIMENTEL, T. V. C. Viajar e narrar: toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras, 2001.

descobertas, experiências expressas por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos na canção “Amigo, amiga”, composta em 1970.⁵⁰

Nas terras de beira-rio
 Eu sei me sinto seguro
 Em todo rio me lanço
 De todo cais me afasto
 Molho cidades e campos
 Em busca de encontrar
 Caminho de outro rio
 Que me leve no rumo do mar⁵¹

A pluralidade de experiências e a multiplicidade de sons se tornaram signos presentes em toda a trajetória do Clube da esquina, sendo expressas desde 1967.⁵² Nesse ano, o Brasil presenciava o terceiro ano de governo da ditadura militar. Os Festivais da canção, disputados por uma grande maioria de novatos e outros nomes já consagrados, se transformavam em verdadeiras arenas no qual idéias, valores e concepções políticas eram defendidos por meio de canções. A canção popular seria, portanto, um dos matizes com o qual as classes médias brasileiras pintavam o pensamento acerca da política no país.⁵³

Basta dizer que naquele mesmo ano, o Festival da TV Record entrou para a história como o “festival da virada”. Nesse concurso se notabilizaram tanto Edu Lobo com a desafiadora “Ponteio” e Chico Buarque com “Roda viva”, quanto Caetano Veloso e Gilberto Gil nos prenúncios tropicalistas de “Alegria, Alegria” e “Domingo no parque”. Além deles, outros nomes se destacaram como Sérgio Ricardo que, impedido de cantar “Beto, bom de bola”, por uma vaia ensurdecadora, quebrou seu violão e o atirou à platéia; e o rei Roberto Carlos que, sem nenhum de seus súditos por perto, enfrentou os gritos de

⁵⁰ PIMENTEL, T. V. C. Viajar e narrar: toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras, 2001.

⁵¹ NASCIMENTO, M. Amigo, amiga. M. Nascimento; R. Bastos. In: *Milton*, 1970.

⁵² Apesar do LP contar com os arranjos de Luiz Eça e da participação dos músicos do Tamba Trio, o repertório do disco *Milton Nascimento*, de 1967, foi composto integralmente pelo grupo que viria a se tornar a célula inicial do Clube da Esquina: Milton Nascimento, Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos.

⁵³ NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, 2001; MELLO, Z. H. *A era dos festivais da canção: uma parábola*, 2003.

“fora!”, cantando “Maria, carnaval e cinzas” com a maior tranquilidade. No ano seguinte, em meio à instabilidade política do país gerada pela insatisfação de alguns setores da sociedade que acabou por determinar a institucionalização do AI-5 pelo governo militar, Geraldo Vandré radicalizava seu discurso com “Pra não dizer que não falei das flores”, decretando em um discurso célebre, que “a vida não se resume em festivais”.⁵⁴

Longe dos holofotes da mídia que cercava sempre a disputa dos festivais – maior garantia de altos índices de ibope para as emissoras de TV que os transmitiam na época –, Milton Nascimento, um jovem negro e esguio de semblante triste e taciturno, mesmo sem querer, havia classificado três canções entre as finalistas do II Festival Internacional da Canção, organizado pela TV Globo, em 1967. Além dele, somente Vinícius de Moraes, repetiu o feito que chamou a atenção da imprensa e do público para o compositor ainda desconhecido no cenário nacional. Das três canções de Milton Nascimento, a favorita era “Travessia”, parceria com Fernando Brant. As outras duas eram “Maria, minha fé”, parceria com Márcio Borges e “Morro Velho”.⁵⁵

Aos primeiros acordes de “Travessia”, a platéia se rendeu ao intérprete e transformou sua apresentação em um canto uníssono. Os versos da canção, aliados a interpretação pungente do cantor causavam na platéia a sensação indefinida do encontro com o novo, o que era, durante o breve instante preso naquele momento, a certeza de algo puramente desconhecido. Contudo, assim que é anunciada a classificação final pelo corpo de jurados, “Travessia” perde o primeiro lugar para “Margarida” do também estreante Gutemberg Guarabyra, enquanto “Carolina”, do já consagrado Chico Buarque, ficaria com

⁵⁴ NAPOLITANO, M. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB, 1991; MELLO, Z. H. *A era dos festivais da canção: uma parábola*, 2003;

⁵⁵ As três canções teriam sido inscritas na disputa pelo cantor e amigo, Agostinho do Santos à revelia do próprio Milton Nascimento. BORGES, M. *Os sonhos não envelhecem; histórias do Clube da esquina*, 1996. MELLO, Z. H. *A era dos festivais da canção: uma parábola*, 2003; DOLORES, M. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*, 2006.

a terceira colocação. Milton Nascimento sairia ainda com o prêmio de melhor intérprete do concurso. A premiação garantiu ao jovem compositor a gravação de seu primeiro disco solo naquele mesmo ano. O disco *Travessia* contou com orquestração e regência do experimentado arranjador Luiz Eça e da participação do excepcional Tamba Trio. Devido ao sucesso imediato no festival, Milton Nascimento, no ano seguinte, viaja para os Estados Unidos, onde grava o disco *Courage*, com os arranjos de Eumir Deodato.⁵⁶

No plano geral de “Travessia”, a voz de Milton Nascimento, assim como o andamento da melodia, acompanha de perto as transformações sofridas pelo narrador. Os pontos de repouso da melodia contribuem para com o clima de indefinição, presente em certos momentos vividos pelo sujeito da narrativa. Na mesma medida, o aumento da intensidade vocal do intérprete reforça as decisões tomadas pelo narrador.⁵⁷ A letra da canção, escrita por Fernando Brant, nos remete a uma mudança de posicionamento empreendida pelo narrador que vai sendo fixada durante todo o transcorrer da narrativa. Essa mudança, porém, somente é efetuada a partir do momento em que o sujeito toma para si a decisão de buscar outros rumos para a sua vida.⁵⁸

Minha casa não é minha
E nem é meu esse lugar
Estou só e não resisto
Muito tenho pra falar⁵⁹

Desde o primeiro verso, o narrador encontra-se desamparado. As perdas que lhe são infligidas, à princípio, o deixam desorientado até mesmo em relação ao próprio espaço em que habita. A reflexão acerca dessas mesmas perdas o faz buscar uma ação que venha reparar seu equilíbrio. Em certa medida, esse seria também o ponto de vista através do qual,

⁵⁶ MELLO, Z. H. *A era dos festivais da canção: uma parábola*, 2003; BORGES, M. *Os Sonhos não envelhecem: histórias do Clube da esquina*, 1996.

⁵⁷ TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*, 2001.

⁵⁸ TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*, 2001.

⁵⁹ NASCIMENTO, M. *Travessia*. M. Nascimento; F. Brant. In: *Milton Nascimento*, 1967.

Riobaldo Tatarana, conta suas histórias em uma narrativa “desencontrada, parcial, fragmentada e rota, por onde os fatos escapam e fogem a toda hora, incompletos, distorcidos e mutilados pelo tempo”. “Homem de má memória”, o velho jagunço já “cansado de guerra”, atende o chamado de seu coração e recorda as façanhas que o tornaram célebre, nos Gerais mineiro, com o intuito de “relatar a si mesmo e aos outros o que aconteceu, simplesmente para que sua narrativa consiga subsistir no mundo e sobreviver à própria vida mortal de seu autor”.⁶⁰

Essa ação teria como ponto de partida o poder de sua voz e a possibilidade de encontrar um outro que venha compartilhar das experiências narradas por ele. Desse momento em diante, o narrador passa a vislumbrar as condições de superação de suas aflições. Isso somente é possível a partir do momento em que ele relê suas experiências passadas em contraposição ao que é vivido no presente.⁶¹

Quando você foi embora
 Fez-se noite em meu viver
 Forte sou, mas não tem jeito
 Hoje tenho que chorar

Para, logo em seguida, aventurar-se sob novas perspectivas

Solto a voz nas estradas
 Já não quero parar
 Meu caminho é de pedra
 Como posso sonhar?⁶²

A nova predisposição para a ação é guiada pela recusa dos limites que lhes foram impostos. Os impasses vividos e a busca de soluções fazem com que o sujeito, aos poucos, redefina sua postura diante dos empecilhos. A travessia começa quando os “sonhos feitos de brisa” são deixados para trás. A mudança do quadro passional para um posicionamento

⁶⁰ STARLING, H. Lembranças do Brasil; Teoria política, História e ficção em Grande sertão: Veredas, 1997.

⁶¹ TATIT, L. Análise semiótica através das letras, 2001.

⁶² NASCIMENTO, M. Travessia. M. Nascimento; F. Brant. In: *Milton Nascimento*, 1967.

ativo frente a seus próprios conflitos seria uma espécie de rito de passagem a ser enfrentado para que o narrador pudesse, enfim, viver concretamente:⁶³

Eu não quero mais a morte
Muito tenho que viver
Vou querer amar de novo
E se não der não vou sofrer⁶⁴

Em se tratando do sentido proposto pela canção, viajar seria ter liberdade para escolher o seu próprio destino. A viagem seria também fruto de uma opção voluntária, visto que o livre trânsito e a determinação de seus próprios rumos é uma demonstração de personalidade e autonomia que visa o autoconhecimento e a possibilidade de acesso a uma vida ainda não experimentada. Forma exemplar de inquietação, as viagens alteram a “lei natural do envelhecimento”, pois revigoram o espírito e restituem ao homem o “gosto exagerado pelas coisas terrenas”.⁶⁵

Em meio às disputas e rivalidades da época dos festivais da canção, Milton Nascimento e seus parceiros surpreenderam o país, trazendo à cena artística brasileira novos caminhos para a moderna canção popular. Porém, quase ninguém sabia ao certo que novo caminho era esse. Para muitos, “Travessia” seria uma “toada moderna”. O sucesso da composição de Milton Nascimento e Fernando Brant foi comemorado, nos bares do Edifício Malleta, com um salva de palmas e vários brindes em homenagem à “valsa Travessia”.⁶⁶ Para o ouvido atento de Caetano Veloso, ao contrário da opinião de Gilberto Gil, aquela canção, de imediato, não era mais que um dos desdobramentos da bossa nova em diálogo com certos ritmos regionais. Segundo o compositor baiano, à primeira vista,

⁶³ TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*, 2001.

⁶⁴ NASCIMENTO, M. *Travessia*. M. Nascimento; F. Brant. In: *Milton Nascimento*, 1967.

⁶⁵ PEIXOTO, A. *Viagem sentimental: Kodaks e postais*, 1942. Apud: PIMENTEL, T. V. C. *Viajar e narrar: toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras*, 2001.

⁶⁶ BORGES, M. *Os Sonhos não envelhecem: histórias do Clube da esquina*, 1996.

não havia em “Travessia” nada que Edu Lobo já não teria realizado com extremo sucesso.⁶⁷

Quem ficou a se perguntar que nova musicalidade era aquela foi o experiente arranjador Eumir Deodato. Em 1968, ele comentava que

O contexto geral da música dele [Milton Nascimento] é baseado em música clássica, adaptada a ritmos desconhecidos totalmente. Até hoje não consegui descobrir o impulso rítmico que ele dá às suas músicas. É uma coisa totalmente nova, misteriosa, intrigante e desafiadora.⁶⁸

O que Eumir Deodato parece desconhecer talvez seja explicado pelo historiador e crítico musical J. Jota de Moraes. Porém, para decifrar tal enigma o autor volta ao passado mineiro. Mais exatamente ao século XVIII, período áureo da mineração e da arte barroca, em que músicos mulatos, construíram uma rica cultura musical que constituiu uma espécie de herança sonora da qual Milton Nascimento seria um dos grandes tradutores:

Ali, compositores mulatos, muito bem apetrechados e com perfeita compreensão do que se fazia, naquele momento, na Europa, foram capazes de edificar um sólido monumento sonoro que desapareceria com o final do ciclo da mineração. Contudo, mesmo sem influenciar a música popular, essa música altamente elaborada passou a integrar a memória coletiva, através de cerimônias e festas religiosas, das quais nunca deixou de fazer parte. Mesmo que um tanto subterrânea, esta sempre foi a grande herança dos músicos mineiros de todos os quilates. Em outra dimensão – bem menos presa aos cânones da tradição da música escrita – sempre fizeram parte integrante do universo mineiro do canto dos escravos, os festejos, canções e danças sertanejas, bem como a atividade resultante das serestas e serenatas. Elementos provenientes de todas essas fontes foram finalmente filtrados por Milton Nascimento, em um gesto só possível de ser concretizado por uma grande intuição como a sua. Não é a toa que em suas músicas aflorem, por vezes, intrincadas ondulações que lembram a antiga música sacra, gingados rítmicos da música negra e fios melódicos que se derramam romanticamente, algo à maneira dos velhos exemplos seresteiros. (...) Nesse sentido, poder-se-ia dizer que a sua é uma sensibilidade de fundo barroco. Entretanto, se Milton Nascimento fosse apenas voltado para o passado, não teria contribuído tanto para dar à música popular brasileira uma outra fisionomia.⁶⁹

⁶⁷ VELOSO, C. Prefácio. In: BORGES, M. do livro *Os Sonhos não envelhecem: histórias do Clube da esquina*, 1996.

⁶⁸ MELLO, Z.H.; ZEVERIANO, J. A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2, 1999. p.117.

⁶⁹ MORAES, J. Jota de. Um novo filão da musicalidade brasileira, 1977. Outro exímio “tradutor” da herança barroca presente no círculo de compositores do Clube da esquina foi Nivaldo Ornelas, saxofonista, clarinetista, compositor e grande experimentador de sons que mesclam música sacra, ritmos negros, congados, Folias de reis. Para Nivaldo Ornelas, a música barroca em Minas Gerais seria entremeada pela cultura medieval ibérica, mas também cortada por influências africanas e inglesas, fruto de um intenso intercâmbio

Essa “outra fisionomia”, criada por Milton Nascimento e que desafiava os mais sensíveis ouvidos, teria se revelado mesmo antes do cantor arriscar suas composições iniciais. É o que relata Márcio Borges, um de seus parceiros de primeira hora:

Os arranjos que criava para músicas alheias eram algo inédito, profundamente original e estranho, não se pareciam com nada que alguém pudesse ter ouvido antes. Tinha de tudo ali, Yma Sumac, carro de boi, vento no cafezal, Miles Davis, Tamba trio, Nelson Gonçalves, hino católico, trilha de faroeste, e ao mesmo tempo não tinha nada, só Bituca e sua voz retinida.⁷⁰

O Clube da esquina, congregado pela voz de Milton Nascimento, transformou Belo Horizonte em uma “esquina sonora”, onde o grupo criou uma nova musicalidade que carrega em um andar a densidade barroca dos cantos entoados nas festividades religiosas; que paquera a melodia chorosa das noites de serestas; que flerta com a imprudência acrobata do *Jazz*; que namora a batida harmoniosa do violão bossa-novista, que se envolve à cadência mestiça da canção latino-americana; que acompanha o batuque ritmado do congado e se deixa levar pelo delírio, eletrizado pelas guitarras do *Rock*.

Esquina que se configura, como um espaço do diálogo, da descoberta de novas referências, influências e amizades. Esquina como a do cruzamento entre as ruas Divinópolis e Paraisópolis, em Santa Tereza – bairro ligado ao centro pelo viaduto de mesmo nome que desembocava na antiga praça existente entre as duas torres do Edifício Sulacap – para onde os Borges se mudaram, local que abrigou grande parte das reuniões entre os membros e demais convidados do Clube da esquina.⁷¹ O convívio criado entre eles

trazido pelos escravos e por viajantes oriundos de vários lugares, principalmente, vindos da Inglaterra: “Minas Gerais é muito misteriosa, parece com a Inglaterra, que é um lugar com um mistério muito grande, uma coisa estranha que dá até medo e Minas Gerais na minha infância era assim direto, aquela atmosfera velada de tristeza, de música religiosa no ar.” Depoimento de Nivaldo Ornelas. In: TEDESCO, C. A. R. *De Minas, mundo: a imagem poético musical do Clube da esquina*, p. 165.

⁷⁰ BORGES, M. Os sonhos não envelhecem; histórias do Clube da esquina, p.46.

⁷¹ Os bairros Santa Tereza e Floresta são conhecidos como um tradicional reduto de boêmios e seresteiros de Belo Horizonte, desde que, na região, no início do século passado, foi inaugurado o Hotel Floresta, cujo proprietário promovia festas com muita bebida, mulheres de reputação duvidosa e o som de instrumentos

nas várias esquinas de Belo Horizonte faz com que o grupo volte suas atenções para as diversas formas de relação a serem estabelecidas na cidade e com a cidade, compreendida como “lugar doador de sentido à nossa existência, o lugar que nos educa e nos permite construir a própria identidade”.⁷²

Identidade que orientava, por exemplo, os habitantes a andar pelas ruas de Belo Horizonte dispensando a numeração dos imóveis, pois quase todos eram capazes de se situar em meio aos edifícios que compõe o cenário urbano, através de seus próprios nomes: *Parck Royal*, *Lavourinha*, *JK*, *Paraopeba*, *Mariana*, *Capixaba*, *Dantês*, *Nazaré*, *Araguaia*, *Niemeyer*, “*Balança, mas não cai*”, *Galeria do Ouvidor*, etc. Sobre o assunto, Márcio Borges chama a atenção para o seguinte fato:

Comentava-se – e hoje não se comenta mais – que Belo Horizonte tinha em comum com Nova York o fato de seus habitantes conhecerem pelo nome próprio os edifícios da cidade. Beto Guedes e Toninho Horta moravam no Cesário Alvim, à época do Festival da Canção, que revelou a imortal Travessia. Para o Edifício Levy mudaram de uma só leva os Borges, os Tiso e o Bituca. Este trabalhava no Helena Passig, bem em frente a Praça Sete. Os encontros do Ponto dos músicos aconteciam todas as tardes, na calçada do Edifício Guimarães. E ponto final. Todos sabiam onde eram esses endereços.⁷³

Segundo Walter Benjamin, em se tratando do referencial utilizado pelo cidadão para se movimentar na cidade, a troca dos nomes próprios por uma numeração fria e oficial, seria uma forma de controle e normatização imposta sobre a vida social. Nesse processo, o habitante seria levado a se direcionar em seu próprio lugar de origem através de meros

musicais que irrompiam durante toda madrugada. Nas imediações do bairro, por volta de 1934, quando a capital ainda era a “cidade jardim”, Noel Rosa, ficou hospedado na casa de uma tia, devido a recomendações médicas, fato que aumentou ainda mais a fama do lugar. O viaduto, por sua vez, passou a habitar o imaginário de gerações de poetas e escritores da cidade quando, na década de 1920, seus arcos – que se elevam do chão a uma altura de 17 metros – foram atravessados por Carlos Drummond de Andrade, dando origem a um gesto repetido por “caminhantes noturnos” à procura de aventuras e boêmios mais intrépidos. Já a praça, hoje, é cercada pelas grades e cadeados de um curso pré-vestibular instalado em uma estrutura anexa, construção que alterou sensivelmente a concepção original do edifício. CD-ROM *Visionários*, 2003; BRANDÃO, C. A. L. *A cena contemporânea*, 1998.

⁷² BRANDÃO, C. A. L. *O Estado e a cidade como lugar do diálogo*, p. 11.

⁷³ BORGES, M. *Ruas da cidade*, p. 17.

registros numéricos, sem nenhum vestígio de identificação entre a cidade e seus residentes.⁷⁴ Foi, justamente, essa comunhão existente entre Belo Horizonte e seus habitantes, apontada pelo compositor, que contribuiu para que o Clube da esquina trilhasse caminhos que divisavam outros tipos de travessia. Em busca da ampliação dos horizontes que a cidade lhe proporcionava, os compositores se lançaram ao mundo através de viagens em que, muitas vezes, não era necessário sair do lugar. Como atesta Márcio Borges:

Gosto sempre de nos colocar nessa época da seguinte forma: tínhamos aquela perspectiva provinciana de Belo Horizonte nos anos 60, mas víamos exatamente os mesmo filmes que se via no *IDEC* em Paris ou no *Centro Experimentale* de Roma porque estávamos sintonizados no mundo, apesar de não existir esse negócio de *network* como hoje.⁷⁵

A descoberta e o contato com outras realidades, através das telas do cinema, “meio de transporte mágico”, se configuraram como um modo especial de viajar – com escalas na Paris de Truffaut e Godard, na Itália de Fellini, na América de Orson Welles e John Ford e mesmo no Brasil inaugurado pelo cinema novo – experimentado incessantemente pelos participantes do Clube da esquina.⁷⁶ Na década de 1960, toda uma geração de cinéfilos, foi formada a partir da leitura da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, em encontros e discussões promovidos pelo CEC – Centro de estudos cinematográficos, instalado na parte superior do Cine Art Palácio, na rua Curitiba.⁷⁷

Na capital mineira, a partir de meados da década de 1940, o cinema passou a contribuir decisivamente para a transformação da subjetividade urbana. Interferindo diretamente nos hábitos e costumes dos belo-horizontinos, a arte cinematográfica, popularizada pela abertura de sofisticadas salas de projeção, em vários locais da cidade, foi

⁷⁴ BENJAMIN, W. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo, 1995.

⁷⁵ BORGES, M. O Clube da esquina, p. 169.

⁷⁶ NAZÁRIO, L. Viagens imaginárias, 2005.

⁷⁷ VILARA, P. *Palavras musicais: letras, processo de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros: Fernando Brant, Márcio Borges, Murilo Antunes, Chico Amaral*, 2006

responsável pela criação de “universos imaginativos que desfazem barreiras territoriais e lançam o indivíduo em busca de prazer e liberdade, utopia e reflexão”.⁷⁸ Ainda sobre as “viagens cinematográficas”, Eneida de Souza afirma que, nas grandes salas de cinema de Belo Horizonte, como no Cine Brasil ou no Cine Tupi – onde Márcio Borges e Milton Nascimento assistiram *Jules et Jim*, filme de François Truffault, determinante em suas carreiras –, era vivido um tipo de experiência coletiva:

Onde são compartilhados o gosto estético, o prazer e os valores de culturas locais em jogo com as metropolitanas. A saída para o imaginário registra também, a saída para a quebra de fronteiras nacionais e políticas. Conviver, mesmo que virtualmente, com as imagens e os sons da mídia transpõe o cidadão para além de seus limites regionais.⁷⁹

Dessa formas, a constituição do Clube da esquina, em Belo Horizonte, se deu fundamentalmente a partir da vivência de experiências coletivas através das quais jovens andarilhos descobriram motivos e valores comuns pelos quais era necessário agir e, sobretudo, lutar. Nas narrativas do Clube da esquina, as cidades, seriam o local, por excelência, do viver coletivo, da imaginação que os conduzia a uma infinidade de outros tempos e lugares e, sobretudo, da possibilidade de conhecer outras pessoas e fazer novas amizades. Experiências fundamentais que ganham expressão em “Rio Doce”, canção dos parceiros Beto Guedes, Tavinho Moura e Ronaldo Bastos, de 1981:

Muito prazer de conhecer
 Muito prazer de nessa rua ser seu par
 Ao partilhar do seu calor
 Você liberta a primeira centelha
 Que faz a vida iluminar⁸⁰

Ao participarem desse encontro nas ruas, bares, esquinas, cinemas e palcos da cidade, eles não trouxeram consigo apenas as influências musicais que seriam fundidas na

⁷⁸ SOUZA, E. M. Olhares do cidadão, p. 51.

⁷⁹ SOUZA, E. M. Olhares do cidadão, p. 52.

⁸⁰ GUEDES, B; JOYCE. Rio Doce. B. Guedes; T. Moura; R. Bastos. In: *Contos da lua vaga*, 1981.

síntese aberta e original realizada pelo Clube da esquina. Cada um de seus integrantes trouxe, através de referências históricas e culturais particulares, também um pouco de sua cidade natal. O que fez da capital mineira um solo aglutinador, em torno do qual as cidades de onde partiram tais viajantes, como Três Pontas, Montes Claros, Pedra Azul, Juiz de Fora, Ponte Nova, Caldas, Diamantina, Niterói entre outras, se avizinhavam pelos caminhos da canção:

São vidas dos belos horizontes
Gente das mais preciosas fontes
Onde ser é ternamente brotar⁸¹

Sobre essa maneira especial de habitar a capital mineira, Fernando Brant, que chegou à cidade ainda garoto, esclarece:

Habito a cidade e Belo Horizonte habita em mim. Conheço os sons, os cheiros, as manias, os segredos. Em suas ruas me aventurei e aprendi a ser primeiro menino e depois homem. Nossas histórias se confundem e continuarão a se confundir até que só ela permaneça.⁸²

Habitar significa “conquistar-se, construir-se, compreender-se, tomar posse de si.” Ou seja, somente é possível habitar um lugar com o qual nos identificamos.⁸³ O respeito à cidade – enquanto esse espaço comum a todos –, ao outro e a sua diferença seria um dos traços fundamentais da amizade e também da nova musicalidade criada pelo Clube da esquina. Foi justamente o convívio entre as diversas influências musicais próprias a cada um dos seus participantes, que determinou a guinada na trajetória do Clube da esquina. Até 1969, as inovações e experimentalismos presentes nas composições do grupo pouco repercutiram em termos de crítica e de vendas de disco. Na verdade, o público de

⁸¹ GUEDES, B; JOYCE. Rio Doce. B. Guedes; T. Moura; R. Bastos. In: *Contos da lua vaga*, 1981.

⁸² BRANT, F. Minha cidadão. Estado de Minas. 07/06/2006.

⁸³ BRANDÃO, C. A. L. O Estado e a cidade como lugar do diálogo, 2002, p.10.

Milton Nascimento ainda era pequeno. Muitos críticos da época o consideravam como “cantor de um único sucesso”.⁸⁴

Em 1970, três anos depois de “Travessia”, parte dos críticos que saudaram a chegada de Milton Nascimento e seu aparente alinhamento ao grupo nacionalista em que figuravam alguns compositores do período, desfecharam contra seu novo trabalho – o disco *Milton* – algumas das mais desfavoráveis avaliações. Essa mesma crítica se fez presente, inclusive, em relação ao disco *Clube da esquina*, de 1972. Sobre o intercâmbio cultural existente entre a canção brasileira e o *rock* nesse período, o jornalista e crítico musical Walter Silva, sob um ponto de vista bastante conservador, publicou o seguinte comentário:

É só ler um pouquinho das tendências obedecidas pela música popular norte-americana e inglesa que dá pra perceber que há um grande engano nisso tudo. E o pior que começam a surgir aqui os arremedos do arremedo desses “movimentos”, que não passam de modismos para vender sempre mais, certos de que estão por dentro. Vejam o exemplo de Gil e Milton Nascimento, que jogaram fora toda a sua cultura popular verdadeira para assumir uma cultura postiça, importada.⁸⁵

A partir do disco *Milton*, de 1970, o intérprete mineiro comportado que vestiu terno preto para subir ao palco do II Festival Internacional da Canção, adotava um novo visual composto por elementos que reafirmavam a importância da cultura negra em sua carreira. O novo figurino utilizado em seus shows incluía: pés descalços, cabelos eriçados, calças amarelas justas, colares de contas, jaqueta de couro com colagens de estrelas prateadas.

⁸⁴ Até 1975, quando lançou o LP *Minas*, os discos de Milton Nascimento não alcançaram um número muito expressivo de vendas. Contudo, no meio artístico, Milton Nascimento já era tido por cantores e compositores como um dos nomes mais importantes daquela geração. Antes mesmo do sucesso de “Travessia”, ele foi convidado para defender “Cidade vazia”, canção de Baden Powell e Lula Freire, no II Festival da TV Excelsior, de 1966. A canção acabou ficando com a quarta colocação enquanto Milton Nascimento conquistou o troféu Berimbau de Bronze como intérprete. Fato que chamou a atenção de Elis Regina. Nesse mesmo ano, a cantora, não só gravou uma de suas composições, “Canção do sal”, como o convidou para se apresentar no Fino da Bossa, um dos programas de maior audiência da TV brasileira do período. Com o tempo, Elis Regina se tornou uma grande amiga e uma de suas melhores intérpretes, incluindo em seu repertório várias canções do Clube da esquina: “Conversando no bar”, “Ponta de areia”, “Caxangá”, “Morro Velho”, “Vera Cruz”, “Maria, Maria”, “Trem Azul”, “Vento de Maio”, entre outras. In: BORGES, M. *Os sonhos não envelhecem; histórias do Clube da esquina*, 1996. DOLORES, M. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*, 2006; ECHEVERRIA, R. *Furacão Elis*, 2006.

⁸⁵ SILVA, W. Vamos com calma. Folha de São Paulo. 20/04/1972. In: *Vou te contar; histórias de música popular brasileira*, 2002.

Além disso, a capa do disco, criada por Kélio Rodrigues, trazia o cantor em um desenho de contornos bem definidos e cores fortes, que traduzia a nova guinada na trajetória do artista. Esta capa era tão ousada quanto a nova sonoridade do artista, principalmente em comparação com a capa do primeiro disco, de 1967, uma foto em preto em branco que mostra Milton Nascimento sentado em um banquinho, tocando violão durante uma apresentação bem ao estilo bossa nova⁸⁶.

Para acompanhá-lo em shows, Milton Nascimento convidou o Som Imaginário (Wagner Tiso, Luís Alves, Robertinho Silva, Laudir de Oliveira, Tavito, Frederica e Zé Rodrix), banda de rock progressivo, que, pelos casacos psicodélicos, cabelos e barbas longas, lembrava muito a capa do disco *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*. Esse grupo formou a base musical na produção do disco que fundia as guitarras distorcidas de Lô Borges com o uso determinante da percussão de Naná Vasconcelos. Até então, a percussão tinha apenas a função de acompanhante rítmico. Nesse disco, os elementos percussivos, com um volume maior do que era utilizado até então nas gravações brasileiras, passam a atuar concomitantemente ao vocal e ao violão.⁸⁷ Sobre a atuação do Som Imaginário, Wagner Tiso esclarece que:

O Som Imaginário deu uma base brasileira-jazzística e trouxe a qualidade roqueira que tinha o Lô e o Beto, por exemplo. O Toninho também está na parte mais jazzística, mas o Lô e o Beto trouxeram pro Clube da esquina umas informações roqueiras de grande qualidade harmônica. (...) Então essa mistura que eu estou falando aqui, esse caldeirão de coisas, foi muito importante pra música brasileira. Não é só chegar e botar guitarra elétrica no estilo, isso é fácil.

⁸⁶ Sobre as críticas sofridas por Milton Nascimento nesse período Ronaldo Bastos afirma que: “O Clube da esquina nunca foi perdoado por não ter feito média com a ‘mídia’. Coleciono dezenas de recortes de jornais que desancavam o Bituca quando ele deixou de ser o bom moço de ‘Travessia’ para cair na vida e revolucionar, junto com seus amigos do Tropicalismo, o ranço da MPB da época e da produção fonográfica no Brasil”. BASTOS, R. *Os Beatles eram Rolling Stones*, p.12. TEDESCO, C. A. R. *De Minas, mundo: a imagem poético musical do Clube da esquina*, 2000. BORGES, M. *Os sonhos não envelhecem; histórias do Clube da esquina*, 1996. MELLO, Z.H. *Da terra e da fé brota o canto das gerais*, 1977; DOLORES, M. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*, 2006.

⁸⁷ BORGES, M. *Os sonhos não envelhecem; histórias do Clube da esquina*, 1996; VILELA, I. Um novo caminho para a MPB. In: www.museuclubedadesquina.org.br.

O difícil é você ter uma série de informações que pouca gente ouviu, misturar aquilo e levar pro grande público.⁸⁸

Entre as canções que fizeram parte do repertório, o destaque ficou por conta de “Para Lennon e McCartney”, composição com andamento acelerado e que contou em seu arranjo, com a predominância do baixo elétrico e da guitarra, elementos característicos da linguagem mais usual do *rock*. A canção de Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant teve, como tema, um misto de saudação aos ídolos ingleses; a celebração de suas próprias parcerias – todas elas fruto da amizade – e a afirmação da identidade do grupo que se volta para o passado com vistas ao futuro

Eu sou da América do Sul
 Eu sei, vocês não vão saber
 Mas agora eu sou *cowboy*
 Sou do ouro, eu sou vocês
 Sou do mundo, sou Minas Gerais⁸⁹

A metáfora do ouro não nos remete ao passado mineiro indistintamente, mas em especial ao século XVIII, conhecido como “século do ouro”, período específico da história de Minas Gerais, cuja principal característica política e social, segundo José Murilo de Carvalho, seria a experiência da “Utopia americana da Minas do ouro e do ferro”. Para o historiador, em se tratando do contexto colonial, o cenário das Minas seria um solo fértil para o debate e a propagação de novas idéias que combinavam liberdade e autonomia política. A “Minas” inaugural a que se refere o autor seria predominantemente urbana, rebelde, aguerrida, propícia às possibilidades de mudanças, aventuras e, sobretudo, às utopias. Era a “Minas mineradora, a Minas da desordem, a Minas do Caos, a Minas do sonho” em franca oposição ao estereotipo construído, durante o século XIX, em torno de

⁸⁸ Depoimento de Wagner Tiso. In: www.museclubedadesquina.org.br.

⁸⁹ NASCIMENTO, M. Para Lennon e McCartney. L. Borges; M. Borges; F. Brant. In: *Milton*, 1970.

um estado agrário, conservador, familiar, propenso à conciliação política e ao imobilismo social.⁹⁰

Com efeito, a narrativa, escrita em primeira pessoa, constrói uma percepção de identidade baseada em na relação dialética entre o passado colonial mineiro – simbolizado metaforicamente pelo ouro – e o sentimento de pertencimento à cultura latino-americana entendida como um todo coletivo. Na década que se iniciava, os compositores do Clube da esquina contribuíram para o intercambio musical entre o Brasil e os países de língua espanhola, através de trocas culturais que construíram um rico contato com nomes importantes como Violeta Parra e Mercedes Sosa, entre outros.⁹¹ Contudo, essa mesma relação garante a abertura necessária para o diálogo, com qualquer outra referência de qualidade que viesse a manter o Clube da esquina em contato com o que havia de mais novo no mundo, em matéria de correspondências culturais, seja através da música, do cinema e da literatura.

Em se tratando da influência dos *Beatles* na obra do Clube da esquina, a referência ao quarteto de Liverpool se tornou uma constante principalmente nas carreiras de Lô Borges, Beto Guedes e Tavito. Esse último, em 1979, juntamente com Ney Azambuja,

⁹⁰ Para José Murilo de Carvalho, a busca por ouro e diamantes forjou em Minas Gerais, durante o período da mineração - atividade incerta e insegura – um ambiente propício para o nascimento de sonhos e utopias. A possibilidade de mudanças rápidas e à curto prazo foi determinante para o fortalecimento de uma sociedade desejosa de viver segundo suas próprias aspirações. Quando a crise da mineração se instalou nas Minas, a descoberta do ferro engendrou novas possibilidades de crescimento econômico e autonomia política. O ferro, no final do século XVIII, significava uma alternativa de desenvolvimento e futuro feito de liberdade e autodeterminação. Segundo o autor, essa utopia renasceu ao longo do tempo através da trajetória política de homens como Teófilo Ottoni, João Pinheiro e Juscelino Kubitschek. Ver: CARVALHO, J. M. Minas e as utopias ou as utopias de Minas, 1993; CARVALHO, J. M. Ouro, terra e ferro: vozes de minas, 2005.

⁹¹ Ao longo da década de 1970, Milton Nascimento, além de incorporar certos procedimentos sonoros típicos da música latina, gravou, em seus discos, canções como “*Dos cruces*” (Carmelo Larrea); “*Caldera*” (Nelson Araya); “*Volver a los 17*” (Violeta Parra); “*Casamiento de negros*” (Violeta Parra); “*Cancion por la unidad de Latino America*” (Pablo Milanês, com adaptação de Chico Buarque); “*Sueño con serpientes*” (Silvio Rodriguez). Mais tarde, em 1986, o cantor se juntou a Mercedes Sosa e León Gieco no lançamento do disco *Corazón Americano*, interpretando algumas dessas canções, além de outras composições significativas do cancionero latino-americano.

relembra, uma Belo Horizonte em que o “amor era anotado em bilhetes”, “no muro do *Sacré-Coeur*”, em “uma rua e seus ramalhetes”. Para o compositor, “nos bailes do Clube da esquina”, Lennon, McCartney, Harisson e Ringo eram sempre bem vindos:

Vamos deixar tudo rolar
E o som dos *Beatles* na vitrola
Será que algum dia eles vem aqui
Cantar as canções que a gente quer ouvir⁹²

Beto Guedes, por sua vez, gravou também, em 1979, com Milton Nascimento, a canção “*Norwingian Wood (This Bird Has Flown)*” e produziu, em 1986, o seu próprio LP *Alma de Borracha*, referencia explicita a *Rubber Soul*, disco lançado pelos *Beatles*, vinte anos antes. Em 1981, o cantor e compositor dedicou o disco *Contos da lua vaga* a John Lennon, assassinado em *Nova York*, no ano anterior. A capa do disco, elaborada por Cafí e Ronaldo Bastos, traz o intérprete, entre luzes e sombras, portando uma réplica do baixo utilizado por Paul McCartney nas apresentações do grupo inglês. Se por um lado, os *Beatles* foram uma influência determinante na carreira de Beto Guedes, esse mineiro de Montes Claros que sonhava com os portos de Liverpool, por outro lado, não perdia de vista a terra que o viu nascer. O pequi, um dos símbolos da cultura do norte de Minas Gerais – tal como a maçã verde para os *Beatles* – estampou a grande maioria das capas de seus discos. Além disso, outra referência sonora fundamental o reportava à cidade natal: Godofredo Guedes, seu pai, compositor de choros e serestas, famoso na região por sua habilidade com instrumentos musicais, pincéis e aquarelas, responsável por sua iniciação musical e também presente em seus discos.⁹³

⁹² TAVITO. Rua Ramalhete. Tavito. W. Azambuja. In: *Tavito*, 1979.

⁹³ Godofredo Guedes é autor de canções importantes com as quais Beto Guedes sempre encerrava a gravação de seus discos. São elas: “Belo Horizonte” (1977); “Cantar” (1978); “Casinha de palha” (1979); “Noites sem luar” (1981), “Um sonho” (1984). Além disso, foi dedicada a Godofredo Guedes a canção “Choro de pai”, composta por Beto Guedes, em 1986, e que recebeu letra de Tadeu Franco, em 1991.

Entretanto, em 1967, em meio a discussão entre a massiva influência estrangeira na música popular e a defesa ou o resgate de uma pretensa cultura genuinamente nacional, muitos críticos viam Milton Nascimento como um jovem valor que concentrava em sua música toda a “autenticidade brasileira”. Em suma, um bom exemplo a ser seguido pelos tropicalistas ou pela Jovem Guarda de Roberto Carlos, Wanderléia e Erasmo Carlos; dois dos principais alvos desse tipo de crítica. O que não contavam os críticos é que desde “Travessia”, Milton Nascimento já vinha mantendo contato com uma gama variada de sons e estilos musicais. Não apenas com o samba moderno, mas, por exemplo, com outros elementos sonoros pincelados nas novas correntes do *jazz* feito na época como a vocalização improvisada e o uso de harmonizações mais livres.⁹⁴ Liberdade que, desde que saiu de Três Pontas, Milton Nascimento, músico itinerante, vai somando às diversas influências que foi encontrando pelo caminho.

Ao chegar em Belo Horizonte, em 1963, e ser recebido por Marilton e Márcio Borges, no Edifício Levy, que ligava a avenida Amazonas à rua Curitiba, a um quarteirão da Praça Sete, no centro da cidade, Milton Nascimento se torna cantor da noite. O repertório vasto já era conhecido desde da cidade natal, pois ainda lá, o *crooner*, ficou famoso pelo grande conhecimento de sambas, boleros, tangos, Chá-chá-chás, bossa-nova, música americana; estilos executados em bailes, clubes, rádios, boates, etc. Com a “roupa encharcada e a alma repleta de chão”, no interior ou na capital, Milton Nascimento – atuando sozinho ou em grupos como Luar de Prata, *W's Boys*, Conjunto Célio Balona, Grupo Evolussamba, Conjunto *Holliday*, Berimbau Trio e Conjunto Sambacana – “pôs o pé na profissão”, como relembrou, em 1981, os versos da canção “Bailes da vida”, em parceria

⁹⁴ ANHANGUERA, J. *Corações futuristas*, 1978.

com Fernando Brant.⁹⁵ Porém, Milton Nascimento nunca caminhou sozinho. Também vindo de Três Pontas, Wagner Tiso, depois de uma rápida passagem pelo interior de São Paulo, atendeu prontamente o recado do amigo, passando a atuar a seu lado em praticamente todos os grupos em que trabalhou:⁹⁶

Foi o Milton Nascimento que me escreveu, dizendo que em BH tinha músicos da pesadíssima, que só vendo para crer. E era mesmo: era o Nivaldo, o Helius Villela, muita gente boa. Foi lá, que pela primeira vez, que me interessei por música clássica, passei a comprar partituras, ouvir, estudar. Foi lá também que eu ouvi *jazz* pela primeira vez, *jazz free* mesmo, de improviso. Acho que essas coisas, mais os sons de Minas, mesmo, de igreja, de fazenda, são os principais elementos de meu som. Ah, e tem o rock, é claro. Os *Beatles*. *Jazz e Beatles*, pra mim estão no mesmo plano.⁹⁷

Nos anos 1960, enquanto em outras capitais as opiniões fervilhavam em meio à “passeata contra as guitarras”, “festas de arromba” e “manifestos tropicalistas”, a “provinciana” Belo Horizonte já tinha, desde o início da década, o seu próprio ídolo em matéria de guitarrista: Chiquito Braga.⁹⁸ Mestre de Toninho Horta e de inúmeros músicos que passaram pela cidade, ele ficou famoso pela habilidade com que dominava o

⁹⁵ São dessa época os primeiros registros da voz de Milton Nascimento em disco: *Barulho de Trem*, compacto duplo lançado pelo Conjunto *Holliday*. O disco continha as faixas: “Barulho de trem”, de sua autoria; “Aconteceu”, parceria com Wagner Tiso; “Noite Triste”, parceria com Mauro Oliveira e “Férias”, composição de Wagner Tiso. Em outra oportunidade, Milton Nascimento e Wagner Tiso foram convidados pelo compositor Pacífico Mascarenhas para participarem da gravação do disco *Quarteto Sambacana*, nos estúdios da Odeon, no Rio de Janeiro. DOLORES, M. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*, 2006.

⁹⁶ Filho de uma professora de piano de formação erudita, Wagner Tiso fazia parte de uma família tradicional de Três Pontas em que todos tocavam algum tipo de instrumento. Ao longo de sua carreira, Wagner Tiso soube conjugar o estudo da música clássica, os cantos de trabalho das fazendas de café do sul de Minas e som das cerimônias religiosas do interior, ouvidos durante a infância com a descoberta de novas influências na juventude, como o *jazz* e o *rock*. Responsável por grande parte das orquestrações e por dar coesão aos arranjos elaborados pelo grupo, Wagner Tiso é considerado, por muitos, o grande maestro do Clube da esquina. BORGES, M. *Os sonhos não envelhecem; histórias do Clube da esquina*, 1996.

⁹⁷ Entrevista de Wagner Tiso ao jornal Trindade; música instrumental brasileira, 1977.

⁹⁸ Nessa época, os membros do Clube da esquina permaneceram alheios à discussão em torno do uso de guitarras elétricas na canção brasileira. Segundo Márcio Borges, o instrumento não era nenhuma novidade para os seguidores de Chiquito Braga e fãs declarados de Wes Montgomery, que por sua vez, tocava guitarra elétrica muito antes daquela geração se quer ter nascido: “num ou noutro caso, tínhamos clara consciência de que aquele negócio de tocar guitarra e fazer escarcéu só tinha algum valor porque vivíamos num país como o Brasil e numa ditadura chamada revolução”. BORGES, M. *Os sonhos não envelhecem; histórias do Clube da esquina*, p. 207.

instrumento elétrico. A maestria dos sons que tirava da guitarra e também do violão o levou a trabalhar, mais tarde, com uma lista extensa de grandes nomes da canção popular.⁹⁹

Chiquito Braga era um dos muitos profissionais do ramo musical que se encontravam no Ponto dos músicos, onde instrumentistas, *crooners*, técnicos de som fechavam contratos para tocar em bailes, bares e festas, além de montar novos grupos, trocar discos e partituras, comentar as novidades do mercado ou mesmo para uma simples confraternização. Localizado em uma calçada à beira da Avenida Afonso Pena, quase esquina com rua Tupinambás, o lugar tinha esse nome por ser o ponto de parada dos ônibus circulares que facilitavam o transporte para os mais diferentes endereços da cidade. Nessa época, o Ponto dos músicos era freqüentado também pelos jovens Milton Nascimento, Wagner Tiso, Marilton Borges, Nivaldo Ornelas, Paulo Horta entre tantos outros.¹⁰⁰

Esse último, irmão mais velho de Toninho Horta, na década de 1950, foi um dos fundadores do “*Jazz Fun Club*”, que reuniu os aficionados pelo estilo e contribuiu para o desenvolvimento criativo de uma geração de grandes músicos através da audição e divulgação de nomes como Stan Kenton, Duke Ellington, Countie Basie, Sara Vaughan, Ella Fitzgerald, Wes Montgomery, Charlie Parker, Max Roach, Roy Hamilton. No início dos anos 1960, em Belo Horizonte, os *jazzitas* tinham, inclusive, seu templo – devidamente decorado com *posters* de John Coltrane, *Modern Jazz Quartet* e Miles Davis – a boate

⁹⁹ Ao longo de sua carreira Chiquito Braga acompanhou nomes como Tito Madi, Agostinho dos Santos, Elizeth Cardoso, Sérgio Ricardo, Taiguara, Gilberto Gil, Jards Macalé, Dorival Caymmi, Fafá de Belém, Alaíde Costa, Tim Maia, Leila Pinheiro, Gal Costa, Som imaginário, Maria Bethânia, Chico Buarque, Tom Jobim, Caetano Veloso, Simone, Nara Leão, Zizi Possi, Fafá de Belém, Guínga. Em 2000, já no final de sua carreira, Chiquito Braga lançou o disco *Quadros modernos* em parceria com Toninho Horta e Juarez Moreira. DICIONÁRIO CRAVO ALVIN DE MÚSICA POPULAR.

¹⁰⁰ Para Márcio Borges: “O Ponto dos músicos era um mundo cheio de emoções baratas, um ponto de encontro de homens e mulheres talentosos e dedicados cujo destino de músicos num lugar como aquele os levava quase sempre a existência rotineira de pobreza e sacrifícios, longe dos seus, rodando o estado em intermináveis viagens, apinhados em ônibus velhos por estradas poeirentas, quando muito numa Kombi, ao encontro de um baile”. BORGES, M. *Os sonhos não envelhecem; histórias do Clube da esquina*, p. 68. DOLORES, M. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*, 2006.

Berimbau *Club*, no Edifício Malleta.¹⁰¹ Sobre sua chegada ao universo musical da capital mineira, Milton Nascimento faz o seguinte comentário:

Uma coisa muito interessante é que quando eu tive assim o meu primeiro contato com músicos profissionais de cidade grande, foi lá em Belo Horizonte, então a gente foi no Berimbau, que é o lugar onde o pessoal se apresentava. Então a gente foi assistir o show de um grupo lá e eu quase caí pra trás, por que eles tocavam músicas que eu e Wagner tocávamos, mas de uma maneira completamente diferente da nossa. E eu peguei, fiquei desesperado. (...) E depois eu fui conhecendo o pessoal, mas desde que saí cabisbaixo, que eu falei pro Marilton: “eu tenho que mudar tudo, tenho que aprender de novo”, aí Marilton falou: “você está louco! Tem que tocar desse jeito aí.”¹⁰²

Músicos autodidatas, Milton Nascimento e Wagner Tiso trouxeram para o cenário de Belo Horizonte a marca de uma musicalidade “tirada de ouvido”, como reza a expressão popular. Originalidade criada a partir da disposição de unir referências completamente opostas em uma mistura surpreendente e inventiva, empreendida por meio da superação dos poucos recursos disponíveis, característica comum da grande maioria dos artistas populares em começo de carreira, e da vontade de aprender coisas novas.

Contudo, em 1964, iniciava-se um período obscuro para grande parte dos compositores brasileiros, que ficaram ainda mais perplexos com o drama histórico iniciado em dezembro de 1968, com o decreto do Ato Institucional N° 5. No mesmo ano em que os jovens brasileiros travam contato com os sonhos libertários que emanavam das barricadas de Paris, o país passava a conhecer também seus “anos de chumbo”. Na conjuntura repressiva do período, a canção popular comportava uma fonte de poder que extrai de seus próprios recursos a capacidade, não apenas de resistência, mas também de resgate.¹⁰³ Porém, nesse período, experiências sociais como liberdade, amizade e solidariedade se

¹⁰¹ Depoimento de Toninho Horta. In: TEDESCO, C. A. R. *De Minas, mundo: a imagem poético musical do Clube da esquina*, 2000.

¹⁰² Depoimento de Milton Nascimento. In: *Guia Turismo de Belo Horizonte – Roteiro Clube da esquina*, p. 47.

¹⁰³ WISNIK, J.M. *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*, 1980.

tornavam cada vez mais escassas em um processo em que o medo e a solidão eram impostos pela atrofiação da vida coletiva intensificada pelo regime militar.

Diante do pessimismo e da apatia que passou a vigorar até mesmo entre os pensamentos mais progressistas da época, o narrador viajante presente nas canções do Clube da esquina se volta para a condição do sonhador. Viajar seria um ato de liberdade, que envolve o desejo, a fantasia e a esperança de experimentar algo novo. Em suma, corrigir uma realidade que não lhe satisfaz. Em “Cais”, canção de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, de 1972, mais que o deslocamento físico, seria o sonho que dota a viagem de um sentido:

Eu queria ser feliz
Invento o mar
Invento em mim o sonhador ¹⁰⁴

O sonhador a que se refere a canção seria um sujeito pleno de vontade e consciente da necessidade de construção de uma vida melhor. Essa espécie de “sonho diurno”, dotado de livre escolha em que o sonhador não se rende à censura ou repreensão seria fundamental para a mudança de rumos, para a busca de uma outra vida que não seja insatisfatória. Esse sonhar implica em enfrentamento de riscos imprevistos, implica em estar, a todo o momento, diante do inesperado, sabendo que os caminhos escolhidos podem não o levar a lugar algum. Essa atitude diante da realidade que o aguarda, “a postura diante desse cenário de indecisão, contudo passível de ser decidido por meio do trabalho e da ação concretamente mediada, chama-se *Otimismo militante*”. ¹⁰⁵

Essa postura ativa faz do narrador de “Cais”, um “sonhador desperto”, na medida em que ele se transforma as lacunas vividas no presente em possibilidades de ação que

¹⁰⁴ NASCIMENTO, M. Cais. M. Nascimento; R. Bastos. In: *Clube da esquina*, 1972.

¹⁰⁵ BLOCH, E. Princípio Esperança. Volume 1, 2005. p.197.(Grifo do autor)

fundam um novo horizonte de expectativas e realizações. Em seus sonhos ele se desprende do “irrealizável” para acolher um futuro ainda inédito. Nesse movimento, o viajante se torna senhor de si, pois somente ele poderia estipular os rumos a serem traçados, mesmo que os objetivos não estivessem definidos.¹⁰⁶ Aliás, era melhor que não estivessem. A verdadeira travessia era aquela em que os horizontes permaneciam abertos, sem limites ou determinações como os que povoam o olhar de “Manoel, o audaz”, na canção de Toninho Horta e Fernando Brant, de 1973, em que o narrador viajante se torna um aprendiz da vida¹⁰⁷:

Se eu já nem sei o meu nome
Se eu já não sei parar
Viajar é mais¹⁰⁸

Em busca desse aprendizado, o viajante fica exposto ao mais diversos desafios, inconcebíveis para quem prefere viver a vida de maneira sedentária. O viajante da canção, no entanto, decide vivê-la de forma venturosa como Ulisses, que, em uma de suas peripécias, troca de nome, passando a se chamar “Ninguém”, para salvar, com a astúcia necessária, a sua própria vida e de seus companheiros, na caverna do ciclope *Polifemo*. As experiências ao longo dos caminhos modificam tanto a fisionomia quanto a alma do viajante. Por essa razão, o mesmo Ulisses, quando volta, enfim, para Ítaca, sua terra natal, à

¹⁰⁶ BLOCH, E. Princípio Esperança. Volume 1, 2005.

¹⁰⁷ Coincidência ou não, o personagem que acompanha o narrador da canção de Toninho Horta de Fernando Brant carrega um nome de origem portuguesa. Homens de “alma atlântica”, na concepção de Fernando Pessoa, os lusitanos alcançaram riqueza, glória e fama ao se tornarem donos do “mar sem fim”, navegando na direção de rotas ainda desconhecidas. Não sem razão, Ulisses é considerado pelo poeta como o fundador mítico da cidade de Lisboa. No século XV, as façanhas dos reinos ibéricos circulavam através das notícias de grandes descobertas – descritas também por Camões, na obra *Os Lusíadas*, epopéia que enaltece o valor do povo português –, abalando as bases do pensamento e da cultura europeia. Nessa época, relatos de viagens inundaram a Europa com novas linguagens, especialidades e compreensões do homem que alargaram o olhar do velho continente. Uma das conseqüências diretas desse novo olhar foi a criação de narrativas utópicas como *A Utopia*, escrita por Thomas More, em 1516, entre várias outras. RODRIGUES, A. E. M. Os sonhos renascentistas: cidades ideais e cidades utópicas, 2000; GIUCCI, G. Viajantes do maravilhoso; o novo mundo, 1992.

¹⁰⁸ HORTA, T. Manoel, o Audaz. T. Horta; F. Brant. In: *Beto Guedes, Toninho Horta, Novelli e Danilo Caymmi*, 1973.

primeira vista, não é reconhecido, nem mesmo por sua rainha, Penélope, que se manteve à sua espera até o dia do retorno.¹⁰⁹ Se viesse a trocar de nome, caso fosse necessário, o viajante nas narrativas do Clube da esquina tinha uma escolha certa:

Porque se chamava moço
Também se chamava estrada
Viagem de ventania¹¹⁰

Desde os tempos mais remotos a vida nas estradas sempre foi um meio de conhecer o mundo. Esse tipo de deslocamento possibilitou ao homem entrar em contato com outros lugares, outras condições de vida, outras formas de civilização. Quando associada à idéia de aventura, a viagem, repleta de riscos e perigos, além de se notabilizar como uma espécie de teste para o viajante, o aproxima ainda mais da experiência da liberdade. A decisão pela viagem aventureira implica em um ato de coragem diante do imprevisível.¹¹¹ Em troca do conforto da vida cotidiana o viajante um mundo a ser conhecido e experimentado. Porém para ter esse mundo em suas mãos é preciso os riscos que ele encontra pelos caminhos:

Um plano de vôo e um segredo na boca, o ideal
Um bicho na toca e o perigo por perto
Uma pedra, um punhal
Um olho desperto e um olho vazado¹¹²

Como Ulisses, o viajante muitas vezes se valer mais da própria astúcia do que do poder das armas. Foi assim que o herói grego venceu a ira de *Poseidon* após vinte anos de infortúnios e descobertas em terras estrangeiras. Ulisses seria o grande arquétipo do sujeito

¹⁰⁹ Segundo observam Adorno e Horkheimer: “em grego trata-se de um jogo de palavras; na única palavra que se conserva separam-se o nome – Odysseus (Ulisses) – e a intenção – Ninguém. Para os ouvidos modernos, Odysseus e Oudeis ainda têm um som semelhante, e é fácil imaginar que, em um dos dialetos em que se transmitiu a história do retorno a Ítaca, o nome do rei desta ilha era de fato um homófono do nome de Ninguém. O cálculo que Ulisses faz de que Polifemo, indagado por sua tribo quanto ao nome do culpado, responderia dizendo: ‘Ninguém’ e assim ajudaria a ocultar o acontecido e a subtrair o culpado à perseguição, dá a impressão de ser uma transparente racionalização.” ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, p. 70; CALVINO, I. *As odisséias na Odisséia*, 1993.

¹¹⁰ BORGES, L. *Clube da esquina N°2*. M. Nascimento; L. Borges; M. Borges. In: *A Via-Láctea*, 1979.

¹¹¹ PIMENTEL, T. V. C. *Viajar e narrar: toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras*, 2001.

¹¹² NASCIMENTO, M. Léo. M. Nascimento; C. Buarque. In: *Clube da Esquina II*, p.1978.

que desafia a força dos deuses e da Fortuna, mantendo-se senhor de suas ações e de sua memória em oposição. Com muita prudência ele vai ultrapassando os obstáculos da viagem utilizando-se da prudência, quando muitos seriam levados a agir pelo impulso ou instinto, colocando-se sob as ameaças da morte.¹¹³ Contudo, o viajante não deixa de ser um aprendiz incorrigível que muitas vezes pode ceder a seduçõs perigosas e cair nas mais tolas armadilhas, visto que é impelido pela curiosidade. Porém, à medida que ele encontra o perigo, cresce também a astúcia com a qual o viajante supera os desafios:

O saber em que consiste sua identidade e que lhe possibilita sobreviver tira sua substancia da experiência de tudo aquilo que é múltiplo, que desvia, que dissolve, e o sobrevivente sábio é ao mesmo tempo aquele que se expõe mais audaciosamente à ameaça da morte, na qual se torna duro e forte para a vida.¹¹⁴

Na medida em que o viajante deixa para trás o mundo conhecido ele pode tanto se perder como se encontrar. Aquele que se perde, mesmo sendo um “viajante a contragosto”, como Ulisses, sofre com desvios e digressões mas acaba por conhecer o mundo enquanto o viajante que não se perde nada mais observa do que aquilo que já foi visto. Quando isso acontece ele não tem nada a dizer, nada a lembrar. No primeiro caso, o narrador é guiado pela inquietação que faz da viagem um aprendizado permanente:

E no ar livre, corpo livre
Aprender no mais tentar
Manoel, o audaz
Iremos tentar
Vamos aprender
Vamos lá...¹¹⁵

A imprevisibilidade e as incertezas do caminho apontam para uma topografia sem limites. Isso parece não ameaçar a disponibilidade para a viagem; ao contrário, o

¹¹³ MATOS, O. A melancolia de Ulisses: a dialética do iluminismo e o canto das sereias, 1986.

¹¹⁴ ADORNO; HORKHEIMER. Dialética do esclarecimento, p.56.

¹¹⁵ HORTA, T. Manoel, o Audaz. T. Horta; F. Brant. In: *Beto Guedes, Toninho Horta, Novelli e Danilo Caymmi*, 1973.

inesperado a torna ainda mais sedutora. Contudo, não existiam mais barreiras contra quem estava disposto a se lançar em qualquer direção ou destino, desde que isso representasse a recusa a uma vida insuficiente. “Manoel, o audaz”, não navega como Ulisses que se tornou o herói da resistência, ao viajar “a contragosto”, errando pelo mar até encontrar a rota que o levasse de volta para casa. A audácia do personagem da canção de Toninho Horta e Fernando Brant, ao contrário, consiste em viajar a maneira dos navegantes lusitanos que se lançaram ao “impossível oceano” por vontade e gosto, sendo conduzidos pela curiosidade extrema, pela “vontade de saber”.¹¹⁶ Essa, talvez, seria uma das diferenças entre o “mar com fim”, de gregos e romanos; e o “mar sem fim”, o mar português, segundo Fernando Pessoa.¹¹⁷

Contudo, seja como Ulisses, que a cada novo porto é seduzido por mistérios fabulosos, ou como os descobridores ibéricos que “navegaram para adiante”, não medindo esforços para fazer da “terra toda uma”, o viajante tem sua identidade ampliada e multiplicada, pois, no movimento de seus passos ele descobre que seu antigo mundo já não lhe serve mais, sendo necessário ir mais além, buscar algo que não cabe dentro de seus olhos.¹¹⁸

Para quem quer se soltar
Invento o cais
Invento mais que a solidão me dá ¹¹⁹

Ao inventar seu próprio cais, lugar de partidas e chegadas, Milton Nascimento e Ronaldo Bastos retomam a tradição das grandes viagens utópicas. Narrativa que inaugurada por Thomas More cuja estratégia foi criar uma linguagem em que dispositivos textuais como metáforas e alegorias são entrecruzados por uma dose farta de imaginação política,

¹¹⁶ HARTOG, F. Memórias de Ulisses. Narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga, 2004.

¹¹⁷ PESSOA, F. Mensagem.

¹¹⁸ HARTOG, F. Memórias de Ulisses. Narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga, 2004.

¹¹⁹ NASCIMENTO, M. Cais. M. Nascimento; R. Bastos. In: *Clube da esquina*, 1972.

empregada não na construção de um plano ou modelo fechado de sociedade exemplar. Antes disso, a narrativa utópica propõe um jogo enigmático e sutil em que os leitores são levados a construir, ao seu próprio modo, uma alternativa que venha preencher com novas idéias as falhas e lacunas da sociedade realmente existente.¹²⁰

Essa nova realidade estaria, portanto, em um outro tempo e lugar ainda não experimentados. Caberia aos seus interessados, descobrir qual seria a melhor rota para chegar até ela durante o próprio percorrer do trajeto que também é construído segundo a imaginação dos viajantes. Dessa forma a utopia estaria ligada intimamente à viagem, visto que o próprio livro de More, foi escrito como uma espécie de relato ambíguo e dissimulado – o que torna qualquer tipo de leitura prioritária difícil de ser sustentada – de uma travessia imaginária. Obra essa através da qual o autor intervém, de forma velada, no contexto político de sua época criando vários artifícios através dos quais suas idéias não fossem subjugadas por “interpretações abusivas”, bem como ele próprio pudesse se livrar de possíveis censuras e retaliações.¹²¹

Da mesma maneira, na canção “Cais”, os compositores se lançam ao desafio de seguir viagem, sem saber ao certo qual seria seu porto de chegada. Quanto a localização desse lugar, não existe a menor pista ou rastro a ser desvendado, visto que ele vai sendo delineado durante o transcorrer da viagem. Nesse processo re-significador, a invenção seria a arma que ameaça o estabelecido, conceito que sugere o que não pode ser, de maneira

¹²⁰ ABENSOUR, M. O novo espírito utópico, 1990.

¹²¹ Não por coincidência o narrador do livro de Thomas More é um navegante recém chegado da Ilha da Utopia que testa as certezas e convicções de seus interlocutores em um debate sobre a melhor forma de sociedade, sendo um deles o próprio autor que, em meio ao diálogo, é convencido pelas idéias do narrador. Esse viajante é chamado Rafael Hitlodeu. Seu nome seria mais um dos muitos enigmas propostos por More. Rafael é o nome do anjo capaz de curar os homens da cegueira. Hitlodeu, no entanto, significa “narrador de ninharias, frioleiras, pilherias, balelas”. Ficaria a cargo do leitor desvendar a seguinte questão: Thomas More, autor e personagem da narrativa, teve seus olhos abertos por Rafael ou foi enganado pelas sandices de Hitlodeu? ABENSOUR, M. O novo espírito utópico, 1990.

alguma, tocado ou violado, aquilo para qual não há alternativa ou possibilidade de mudança ou deslocamento. Em uma sociedade de padrões sociais previamente estabelecidos, como era a brasileira, inventar era um ato temerário, verbo de conjugação proibida. Mas não o era para aqueles que viam a realização de seus sonhos como condição para a sua libertação. Como em todo sonho compartilhado, Milton Nascimento e Ronaldo Bastos convidam a todos que queiram embarcar nessa viagem, mesmo ela não tendo endereço certo.¹²²

Para quem quer me seguir
 Eu quero mais
 Tenho o caminho do que sempre quis
 E um saveiro pronto pra partir¹²³

Durante a viagem, a alteridade diferencia seu próprio ser do narrador distanciando-o de um mundo antes fechado dentro de seus próprios limites e, portanto, vazio e desprovido de sentido. Experiência que faz com que o viajante crie fantasias em torno da descoberta do novo, do encontro com algo ou com um lugar sonhado. Ao assumir as vestes do viajante, o narrador costuma desdenhar espaços compactos e ordenados, abolindo fronteiras e preferindo curvas à linha reta, sem nem sequer carregar uma bússola. Os passos do narrador presente nas canções do Clube da esquina arriscam sempre o desconhecido, como em “Faça do seu jogo”, canção de Lô e Márcio Borges, de 1972.¹²⁴

Jogue sua vida na estrada
 Como quem não quer fazer nada
 Ouça bem as vozes do mato
 Como quem abriu o seu coração
 Eu sonhei outro mundo, meu amor
 E a paz morava na nossa casa¹²⁵

Com a mente sempre aberta para a possibilidade, os compositores convidam seus ouvintes a experimentar um mundo de sonhos a ser conhecido e experimentado na

¹²² BLOCH, E. Princípio Esperança. Volume 1, 2005. MATOS, O. Paris 1968: as barricadas do desejo, 1981.

¹²³ NASCIMENTO, M. Cais. M. Nascimento; R. Bastos. In: *Clube da esquina*, 1972.

¹²⁴ BENJAMIN, W. O narrador, 1985. ROUANET, S. A razão nômade, 1993.

¹²⁵ BORGES, L. Faça seu jogo. L. Borges; M. Borges. In: Lô Borges, 1972.

contingência das estradas. Esses seriam “sonhos diurnos” na medida em que eles, por meio da arte, tecem em suas narrativas possibilidades da construção de um mundo melhor para todos. Para Ernst Bloch:

O sonho diurno como prelúdio da arte visa assim, de maneira especialmente significativa, à melhoria do mundo; é esta aspiração saudável e realista que constitui seu cerne (...) A partir do sonho diurno a arte contém essa natureza utópica, não para tudo dourar levianamente e sim para ter dentro de si também a privação, que com certeza não será superada apenas pela arte, mas não será esquecida por ela, sendo envolvida pela alegria como uma forma vindoura. O sonho diurno entra na música e ecoa na sua casa invisível, mas uma casa que faz parte da expansão do mundo, e agora ele está nela, como sonho dinâmico e expressivo.¹²⁶

Gravada em 1972, a canção “Faça seu jogo” faz parte do primeiro LP solo de Lô Borges. Nesse ano, o compositor, que já havia participado do disco *Clube da esquina* como co-autor, assinou um contrato individual com a gravadora Odeon. O disco *Lô Borges* foi gravado com quinze faixas. Um número nada habitual devido aos limites técnicos da época que garantiam a qualidade sonora de LP's com, no máximo, doze faixas. No entanto, foi a capa a causadora de uma polêmica ainda maior. Enquanto a grande maioria dos discos apresentava a foto do intérprete em close de rosto, Lô Borges opta por estampar um par de tênis na capa do seu LP de estréia, em uma atitude que contrariava qualquer estratégia mercadológica. Por essas e outras razões, a gravadora resolveu não investir em sua divulgação. Sendo assim o disco não ganhou popularidade, passando despercebido pela maioria do público, tornando-se, até bem pouco tempo atrás, um precioso item na prateleira de poucos colecionadores.¹²⁷

Entre os ouvintes mais assíduos do Clube da esquina esse LP passou a ser conhecido como o “disco do tênis”. O tênis branco com listras negras de Lô Borges, bem ao gosto da juventude da época, porém velho e encardido, com cadarços surrados e em

¹²⁶ BLOCH, E. Princípio Esperança. Volume 1. p. 96.

¹²⁷ BORGES, M. Os sonhos não envelhecem; histórias do Clube da esquina, 1996;

desalinho, condizia fielmente às propostas do grupo de compositores. Propostas de jovens acostumados a percorrerem distâncias físicas e imaginárias e que talvez estivessem com malas prontas para mais uma viagem. Na contra-capas, o próprio Lô Borges, sentado em uma praça, com expressão carrega e um olhar firme. Nesse disco, a maioria das canções possui pequenas durações que excediam o breve instante de um minuto. A maioria delas portava um tom intimista, porém insubmisso. As exceções eram os rock's, pautados por melodias agressivas e versos urgentes.¹²⁸

Esse LP assim como todos outros lançados pelo Clube da esquina contém várias canções, chamadas, “estradeiras”, através das quais o grupo dá vazão a temas como: “estrelas no lençol”, “desertos sem nome”, “o fio da navalha”, “o estranho silêncio na rua”, “deixe o mundo virar para sempre”. Desejos e aspirações que ladeiam as estradas e caminhos, ora em sintonia com *On the road* – obra escrita por Jack Kerouac, em 1957, que ligou os *beatniks*, da década de 1950, aos *hippies* dos anos 1960 – e *Easy rider*, filme de 1969, do diretor Dennis Hoper, ora construindo aporias e aforismos “contendo pequenas vivências ou projeções, ajuizando experiências passadas e presentes, mapeando opções de comportamento e reação”.¹²⁹

Nesse período, os compositores convivem, ao mesmo tempo, com o endurecimento do regime militar, o florescimento da contracultura e do movimento hippie no Brasil. Movimento ambíguo e contraditório, nascido durante a década de 1960, nos Estados Unidos, que promoveu a recusa categórica da juventude em oposição à cultura vigente, defendida por uma sociedade conservadora e suas instituições mantenedoras da boa ordem e do *status quo*. O “pé na estrada”, um dos temas prediletos da contracultura, mesclava

¹²⁸ POLITO, R. O primeiro disco de um artista, 25 anos depois. Não foi nada: Lô Borges e a MPB, 1997.

¹²⁹ POLITO, R. O primeiro disco de um artista, 25 anos depois. Não foi nada: Lô Borges e a MPB, 1997.

tanto a resistência cultural e política frente aos ditames do *establishment*; quanto à busca da expansão da consciência por meio de substâncias alucinógenas¹³⁰. No primeiro caso, o “pé na estrada”, em canções como “Nada será como antes”, de 1972, trazem em seu significado a urgência da ação, expressa nas vozes de Milton Nascimento e Beto Guedes:

Eu já estou com o pé nessa estrada
Qualquer dia a gente se vê
Sei que nada será como antes, amanhã¹³¹

Tendo o sonho da liberdade como meta a ser alcançada em um período de recrudescimento político, os compositores fazem da canção uma narrativa utópica em que fantasias insolentes são propagadas em alto e bom som. Nesse cenário, o Clube da esquina se posicionou no contexto artístico e histórico em que esteve presente, criando alternativas de futuro a serem realizadas imediatamente. Sob essa ótica a canção visava deixar para traz um mundo que estava longe de ser o ideal. Nessa estrada apenas a fantasia poderia estipular os rumos de uma viagem em que os compositores pretendiam alcançar uma realidade ainda não experimentada. Nos versos dessa canção, escrita por Ronaldo Bastos, o “dia do amanhã”, ganhava uma nova configuração, radicalizada ainda mais em “Fé cega, faca amolada”, de 1975, também de sua autoria em parceria com Milton Nascimento:

Agora não pergunto mais aonde vai a estrada
Agora não espero mais aquela madrugada
Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada
O brilho cego de paixão e fé faca amolada¹³²

¹³⁰ O movimento hippie não contou com nenhuma personalidade política como porta-voz, apenas poetas, artistas e escritores como Allen Ginsberg. Além disso, o rock, através de festivais como o de *Woodstock*, se tornou um dos seus principais meios de linguagem. Nesse sentido, a arte tomava o lugar da política e promovia nas ruas das cidades do ocidente a recusa contra a sociedade de consumo, a Guerra do Vietnã, os estados autoritários e padrões de conduta social obsoletos. Além disso, em 1968, a causa da insurreição frente ao poder instituído ganhou ainda o apoio maciço do movimento estudantil em vários países como EUA, Alemanha, França e no Brasil. MATOS, O. Tardes de maio, 1999; MUGGIATI, R. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*, 1973.

¹³¹ NASCIMENTO, M; GUEDES, B. Nada será como antes. M. Nascimento; R. Bastos. In: *Clube da esquina*, 1972.

¹³² NASCIMENTO, M; GUEDES, B. Fé cega, faca amolada. M. Nascimento; R. Bastos. In: *Minas*, 1972.

Essa seria uma das canções mais irrequietas do repertório do Clube da esquina. Em sua gravação as vozes convictas de Milton Nascimento e Beto Guedes se conjugam com o som vigoroso da guitarra de Toninho Horta e do baixo executado por Novelli. Além disso, o solo de sax-soprano criado por Nivaldo Ornelas mantém um diálogo direto com os vocais. Nesse sentido, o arranjo elaborado para a canção demonstra uma sintonia perfeita entre o clima criado pela melodia, os versos repetidos de forma insistente e a interpretação incisiva dos dois vocalistas.¹³³ Enquanto Milton Nascimento canta em falsete, Beto Guedes solta sua voz aguda e cortante como se estivesse ali a encarnar, por meio do som, a própria “faca amolada” de que fala os versos de Ronaldo Bastos.

Juntas, “Nada será como antes” e “Fé cega, faca amolada”, retomam a discussão em torno do “dia que virá”. Tema polêmico em voga no cenário musical, da década de 1960, através do qual muitos compositores ligados à chamada “canção de protesto”, segundo Walnice Galvão, desenvolveram uma “utopia escapista” ao compor canções em ritmo de espera por um “amanhã mitológico”. Para a autora, esse tema não passava de uma simples proposta “imobilista” já que as agruras do presente seriam totalmente sanadas não pela ação de sujeitos históricos, mas de forma espontânea com a chegada natural do dia seguinte, que traria consigo um futuro de liberdade imanente já predisposto a acontecer.¹³⁴

Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, ao contrário, propõem a construção imediata do “amanhã” pelo intermédio direto da ação humana. Para atingir esse objetivo, o sujeito histórico, deveria, no entanto, estar ciente de que é necessário ter em suas mãos a “faca amolada”, fazendo uso de seu “brilho cego”, para abrir o caminho do futuro com golpes lúcidos e seguros. Esse novo tempo não seria, de modo algum, um devaneio ou visão

¹³³ SEVERIANO, J; MELLO, Z, H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 2, 1998.

¹³⁴ GALVÃO, W. N. *MPB: uma análise ideológica*, 1968; AGUIAR, J. A. *Panorama da música popular brasileira: da bossa nova ao rock dos anos 80*, 1994.

desfocada da realidade, mas fruto de um olhar repleto de audácia e imaginação. Seu fundamento estaria no engajamento do ator político com o próprio presente em que ele realiza suas ações. Nesse sentido, o “amanhã” estaria aberto às novas possibilidades sempre ao alcance de qualquer sujeito disposto a enfrentar o “pó da estrada” e seguir viagem em busca de seus reais propósitos.¹³⁵

Em se tratando do “pé na estrada”, entendido a partir de seu sentido lisérgico, é possível afirmar, em pelo menos uma canção, a existência de alusões que, nos permitem supor que a viagem seria empreendida tendo por meio o uso de substâncias alucinógenas: “Nepal”, composta por Frederica, guitarrista e um dos compositores da banda Som Imaginário. Em seus versos, o narrador deixa claro que o uso de “flores de outras terras” (referência ao *Flower Power*, tratamento fitoterápico ou algum componente químico?) seria o que “faz a cabeça” dos habitantes desse lugar distante. A canção celebra, com sarcasmo e ironia, a possibilidade de viver em uma sociedade visionária, localizada na Ásia central, construída a partir de soluções que parecem debochar de certos padrões morais próprios a uma sociedade arraigada à “igreja, família e os bons costumes”, como a brasileira.

No Nepal existe uma praça
 Onde fica um monte de dinheiro
 E quem precisa tira o que precisa
 E quem ganha bota lá de novo
 E lá não tem problema financeiro
 E o povo é sempre muito ordeiro
 No Nepal a juventude canta
 E cultiva as flores de outras terras
 Pinta o corpo de todas as cores
 E procura sempre as coisas certas
 No Nepal o casamento é livre
 E os sinais das ruas sempre abertos

A sátira se completa com o refrão que é repetido várias vezes ao longo da canção:

¹³⁵ Sobre a canção “Fé cega, faça amolada” ver também: WISNIK, J.M. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez, 1980; STARLING, H. Coração americano: canções e panfletos políticos do Clube da esquina, 2004.

No Nepal tudo é barato
No Nepal tudo é muito barato¹³⁶

Nessa canção, gravada em 1970, Frederica exercita o olhar visionário que se afasta da experiência cotidiana criando, assim, a uma visão deslocada do tempo e do espaço vividos pelo próprio compositor. O visionarismo seria uma experiência muito antiga que está presente na matriz da poesia. Nesse sentido, o uso das drogas aumenta o campo de visão do visionário para além do mundo visível através da alteração do seu estado de consciência. Em culturas milenares essa experiência estaria ligada ao cultivo de valores sagrados e transcendentais que levam o sujeito a estar fora do tempo ou em alguma outra dimensão da realidade. O visionário seria também aquele que ao se encontrar entre o sono e a vigília desperta para uma outra percepção do mundo por meio de seus próprios sonhos. Segundo José Miguel Wisnik: “Nele encontramos, arqueologicamente, a junção primitiva dessas experiências que as culturas aproximam e separam: o mitopoético (associado à música), a visão profética e a alucinação pelas drogas”.¹³⁷

Desde a Grécia arcaica, o visionário entrelaça poesia e profecia. Poeta e adivinho ele vê o invisível e decifra o indivisível demonstrando seu conhecimento por meio de enigmas. Nas antigas sociedades tribais, o xamã desenvolve sua sabedoria através do contato com os mortos e com outras realidades que ainda estão por vir através da fusão entre profecia, poesia, cantos, danças e alucinógenos. Através dessa performance ritualística, o xamã age como um regente que transforma as energias coletivas presentes na comunidade em uma cerimônia que causa a suspensão do tempo e a evasão do espaço. As viagens alucinógenas, empreendidas por “poetas, videntes e drogados” operam, portanto, com uma visão mais “lúcida e profana”, totalmente diferenciada da realidade. O viajante

¹³⁶ SOM IMAGINÁRIO. Nepal. In: *Som Imaginário*, 1970.

¹³⁷ WISNIK, J. M. Iluminações profanas (poetas, profetas e drogados).p. 284.

que se dispõe a esse tipo de experiência cria uma relação íntima e ambivalente com as drogas, entendidas através do seu significado geral ou tratadas como *Phármakon*, termo grego que retransmite à droga o sentido farmacêutico e seu valor enquanto um remédio, ambigüidade que a língua portuguesa também guarda na raiz da palavra.¹³⁸

Em ambos os casos – seja através da movimentação dos jovens em torno da resistência frente à opressão política agindo como um cidadão crítico e participativo em relação aos problemas vividos no país ou, no caso extremo, aderindo à luta armada; seja participando de uma comunidade hippie em que é seria possível viver a tríade “sexo, drogas e *Rock n’ Roll*” em todo a sua potencialidade, – a juventude colocava em questão a falência de uma sociedade individualista, massiva, repressora. Em todo o ocidente, 1968 foi o ano da radicalização do “poder jovem” que deixou várias cidades atônitas. Segundo Olgária Matos, a juventude havia proclamado, em Paris, a sua “Internacional Estudantil”, à qual os compositores do Clube da esquina faziam coro no Brasil.¹³⁹ Nas palavras de Ronaldo Bastos

Não vi acontecer depois algo que chegasse aos pés do que acontecia naquela época. Era um tempo em que não se dizia “mídia”, um tempo de censura e ditadura. Nós éramos jovens e só nos interessava a revolução. Abominávamos a ignorância da direita e a burrice de certos setores da esquerda. Queríamos mudar o mundo e estivemos perto de mudá-lo em 1968. Ou, pelo menos, acredito que nunca o mundo mudou tanto em tão pouco tempo.¹⁴⁰

O ano de 1968 também ficou gravado na memória de Milton Nascimento e Francis Hime. Em 1981, eles compuseram uma narrativa de memória em que o clima utópico que encheu a juventude de novas esperanças é recordado através da canção “Sonhos de moço”:

Por mais que me mate o amanhã
A fé me transborda essa manhã
(...)

¹³⁸ WISNK, J. M. Iluminações profanas (poetas, profetas e drogados), 1988.

¹³⁹ MATOS, O. Paris 1968: as barricadas do desejo, 1981. MATOS, O. Tardes de maio, 1999;

¹⁴⁰ BASTOS, R. Os *Beatles* eram *Rolling Stones*, 2006. p. 12.

Que me importa se eu estou a repetir
 Sessenta e oito, qualquer dano, o dano todo
 Quero acreditar¹⁴¹

Na década de 1960, a contracultura não se opunha apenas à vida coletiva disseminada e controlada de perto pelo Estado, mas se rebelou também contra todo um modo de conduta existencial, íntimo e pessoal condizente com a cultura “legítima e oficial”. Com seu comportamento conservador essa mesma sociedade se colocava contra qualquer experiência que aproximasse as pessoas em torno das bandeiras levantadas pela contracultura: o espírito comunitário promovido a partir do pacifismo, da liberdade, da crítica ao consumo exacerbado, da liberação sexual, do misticismo oriental, do hedonismo naturalista, e, sobretudo, da autodeterminação.¹⁴² Segundo Timothy Leary,

A contracultura floresce sempre e onde quer que alguns membros de uma sociedade escolham estilos de vida, expressões artísticas e formas de pensamento e comportamento que sinceramente incorporam o antigo axioma segundo o qual a única verdade constante é a própria mudança. A marca da contracultura não é uma forma ou estrutura em particular, mas a fluidez de formas e estruturas, a perturbadora velocidade e flexibilidade com que surge, sofre mutação, se transforma em outra e desaparece.(...) A contracultura não em uma estrutura formal nem liderança formal. Em certo sentido, ela não tem liderança; em outro sentido, é abarrotada de líderes, com todos os seus participantes inovando constantemente, invadindo novos territórios em que outros podem acabar penetrando.¹⁴³

No Brasil, esses ideais eram ainda mais incompatíveis com uma realidade que não admitia a crítica ao regime militar, que desconfiava de posturas mais ativas, de idéias que propunham mudanças e da irreverência política da juventude. Contudo, “o Vento de maio”; “a Feira moderna”, “a Nau sem rumo”, “a bota e o anel de Zapata”; “o tambor nas pedras

¹⁴¹ NASCIMENTO, M. Sonhos de moço. M. Nascimento; F. Hime. In: *Caçador de mim*, 1981.

¹⁴² MACIEL, L. C. *Anos 60*, 1987; BANES, S. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*, 1999; MUGGIATI, R. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*, 1973; GOFFMAN, K; JOY, D. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*, 2007.

¹⁴³ LEARY, T. Introdução. In: GOFFMAN, K; JOY, D. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*, 2007.p. 9 -10.

rolando”, “a dança dos rios, o mel do cacau e o sol da manhã”; “a solidão e a coragem nas noites do Rio Araguaia”, “o Sal da terra”; “a Salvação pela macrobiótica”, “o Amor de índio”, “o sol na varanda em Lumiar”, os “outros outubros que estão por vir”; “o pensamento da cor do seu vestido ou o girassol da cor do seu cabelo”, guardam, de uma maneira ou de outra, ecos não tão distantes do *Flower Power* experimentado pelos jovens no “verão do amor” de San Francisco, em 1967, e nas barricadas de Paris, em maio de 1968.

Os versos e canções citados acima trouxeram de volta à realidade brasileira a idéia de um movimento contaste, de uma transmutação perturbadora, de uma fluidez que revigora as formas de conagração desenvolvidas em oposição à inércia e contra o imobilismo cristalizado por uma sociedade conservadora, solitária e temerosa. Narrativas musicais que pregam transformação e mudança, experiências apontadas por Timothy Leary como essenciais para contracultura. Espécie de respostas dadas pelo Clube da esquina a um tempo de turbulências vividas no Brasil, mas que, porém, foi tratado pela maioria dos grandes nomes da chamada “MPB”, de uma maneira geral, através de canções que: “longe de tematizar o amor livre, o psicodelismo ou a contestação do regime político, privilegiam temas como o medo, a solidão, a derrota, o exílio e a loucura”.¹⁴⁴ Ao contrário de qualquer fuga ou escapismo, Lô Borges e Ronaldo Bastos, em 1972, conclamam seus ouvintes a deixarem seus “corações baterem sem medo”:

Se você quiser eu danço com você
No pó da estrada
Pó, poeira, ventania
Se você soltar o pé na estrada
Pó, poeira
Eu danço com você o que você dançar¹⁴⁵

¹⁴⁴ BRITTO, P. H. A temática noturna no rock pós-tropicalista, p.194.

¹⁴⁵ NASCIMENTO, M. Nuvem cigana. Lô Borges; R. Bastos. In: *Clube da esquina*, 1972. “Nuvem cigana” é também o nome de um grupo formado, no Rio de Janeiro, na década de 1970, com o intuito de produzir um

É certo que quem coloca o pé na estrada e arrisca viajar por caminhos desconhecidos tem muitas memórias para guardar. Contudo, uma viagem somente se completa quando o viajante comunica o que viu. Nesse sentido, as canções do Clube da Esquina se lançam para o futuro ao estender suas experiências ao conhecimento de todos. Dessa mesma maneira o, o patrono de todos os viajantes,

Ulisses não foi tão Ulisses como quando seduzia seus companheiros a arrostar o desconhecido; mais igualmente ele não foi tão Ulisses quando *conta* essa aventura a Dante, aventura que não é apenas uma aventura, senão a aventura por excelência, aquela que contém o sentido de todas as aventuras.¹⁴⁶

Assim como Ulisses, um dos arquétipos mais antigo do viajante, os compositores do Clube da Esquina percorrem espaços, cruzam fronteiras. Depois de tantos passos direcionados para além do visto e do vivido, os compositores do grupo se tornam uma espécie de “homens-fronteira”.¹⁴⁷ Ao desprezar as distâncias, seus narradores revelam relevos e desníveis, levando consigo as fronteiras de um conhecimento que se estende aos lugares por onde passa, incluindo o novo, o distante, o diferente. Seus olhares procuram, provocam, investigam e interrogam, enfim, quebram certezas. A curiosidade seria uma das grandes características presente na visada de Lô e Márcio Borges, atividade que nos remete de imediato à virtude do sujeito que investiga, reflete e pretende iluminar as dobras da paisagem com a devida profundidade.¹⁴⁸

Vou dizer o que sei

tipo de linguagem multicultural que envolvia poesia, artes gráficas, música, performances teatrais, etc. Segundo Ronaldo Bastos, um de seus criadores: “A Nuvem cigana era uma turma que tinha de tudo: pedreiro, arquiteto, professor, cirurgião e os poetas que eram o Chacal, o Charles Peixoto, o Guilherme Mandal, o Ronaldo Santos, o Bernardo Vilhena, o Cafê fotógrafo, era uma turma de happenings, festas (...) A Nuvem cigana foi totalmente anárquica e não só de resistência à ditadura, mas de resistência à carece, que se estruturou um pouco como núcleo de produção como já se havia pensado para o Clube da Esquina, unindo várias áreas, e principalmente existencial no sentido de viver livremente”. Depoimento de Ronaldo Bastos. In: TEDESCO, C. A. R. *De Minas, mundo: a imagem poético musical do Clube da Esquina*, p. 184.

¹⁴⁶ AGUIAR. *Visões do inferno ou o retorno da aura*. 1995. p. 19.

¹⁴⁷ HARTOG. *Memória de Ulisses; narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*, 2004.

¹⁴⁸ CARDOSO. *O olhar do viajante. (do etnógrafo)*, 1995.

Lugar sem lei
 Que lhe incendeia
 Ó você, meu amor,
 Viveu sem ver
 Evidente o espaço eu sei ¹⁴⁹

Há, contudo, uma diferença crucial entre o “olhar” e o “ver”. Ao contrário do “olhar” – que reflete sempre uma intenção clara e objetiva do sujeito ativo –, o “ver” seria uma ação despretensiosa de um indivíduo que se coloca passivamente diante do mundo. Em meio aos acontecimentos ele denota a impressão de um “olho dócil”, que se contenta com a superfície de forma desatenta ou desinteressada. Ou seja, entre o ver e o olhar reside não apenas a diferença entre duas perspectivas, mas, sobretudo, duas maneiras diversas de se defrontar com o universo que está a nossa volta. Nesse sentido, o “ver” reconhece uma paisagem contínua e coesa, supondo a existência de “um mundo pleno, inteiro e maciço e que crê no seu acabamento e totalidade”.¹⁵⁰

O olhar, por sua vez, estaria atento às transformações que ocorrem às voltas do observador. Ao se confrontar com os limites e lacunas, o olhar desconfia de um universo inteiramente articulado e conhecido. O olhar rompe com esse tipo de perspectiva e vasculha nos interstícios do espaço aberto, os fragmentos de possíveis extensões descontínuas, colocando em dúvida a totalidade e a coerência do mundo visível. Seguindo as trilhas e frestas o olhar mira um presente inacabado em que novas e velhas cartografias se cruzam perante o viajante. Segundo Sergio Cardoso, “o olhar pensa; é a visão feita interrogação”.¹⁵¹ Cruzando fronteiras, os compositores do Clube da esquina ampliam seus horizontes, ação que permite a eles uma outra percepção do tempo:

¹⁴⁹ BORGES, L Equatorial. L. Borges; B. Guedes; M. Borges. In: *A Via-Láctea*, 1979.

¹⁵⁰ CARDOSO. O olhar do viajante. (do etnógrafo), 1995.

¹⁵¹ CARDOSO. O olhar do viajante. (do etnógrafo), p.349.

Porém, ao assumir os perigos da viagem, o viajante deve estar atento e alerta, pois a estrada fustiga e o desafia. Se a fronteira o atrai e seduz, não se pode, porém, perder de vista a sua rota, o seu ponto de partida. Quem divisa o espaço aberto, fragmentado e descontínuo corre o risco de cair em deriva e caminhar sem rumo próprio. Na indeterminação dos caminhos percorridos, o olhar do compositor se embrenha pelas frestas e desvãos do mundo. Conhecimento que abre seus olhos e transforma seu presente em um campo de transcendência, onde não se viaja mais de um aponto ao outro, mas se movimenta em torno de uma sucessão de “agoras” em que se articulam memórias passadas e sonhos futuros.¹⁵² Lembrando Merleau-Ponty, Sérgio Cardoso afirma que o presente seria:

Um “campo”, aberto e “poroso”, indeciso e lacunar, em cujo inacabamento e inderteminação se encontra justamente sua abertura para o outro, para o ausente, ou ainda – para usar uma expressão mais cara – para o “invisível”, esta “contrapartida secreta do visível... inscrita [permanente] nele, em filigrana”. Essa “abertura” (inscrita no presente) é o elemento do tempo.”¹⁵³

Esse olhar quando é acompanhado por melodias, letras, acordes e arranjos musicais podem levar o viajante ainda mais longe. Sobre essa trilha musical que viaja no tempo, Lô Borges e Ronaldo Bastos, em 1981, sugerem que o poder de “Uma canção” é capaz de fazer soar “cristalinas revelações”:

Uma canção tem cheiro e pode transportar
Uma fração de um tempo qualquer
Que a gente viveu num outro lugar¹⁵⁴

Nesse sentido, o viajante, em certos casos, se distancia do mundo conhecido, não por desbravar novos espaços, mas por se aventurar em uma série de lugares, momentos, eventos que se delineiam pelo tempo. Esse tipo de deslocamento espaço-temporal seria o que diferencia e transforma a vida do viajante, pois a partir da experiência do

¹⁵² CARDOSO. O olhar do viajante. (do etnógrafo), 1995.

¹⁵³ CARDOSO. O olhar do viajante. (do etnógrafo), 1995. p. 356.

¹⁵⁴ BORGES, L. Uma canção. L. Borges, R. Bastos. In: *Nuvem cigana*, 1981.

estranhamento ele se vê as voltas com os desarranjos de seu próprio mundo.¹⁵⁵ Essa busca por experiências que diferenciem sua identidade, leva o viajante a construir uma narrativa que é contada através dos lugares por onde ele pisou, pelo passado que percorreu e pelas aventuras que vivenciou. Essa busca incessante o leva a ir cada vez mais longe até o encontro consigo mesmo. Abandonar o conhecido e partir em busca da diferença é um processo de abertura e construção de novos trajetos que oferecem uma infinidade de experiências e estranhamentos como os que são vividos na canção “Rosa do ventre (M)” de Milton Nascimento e Fernando Brant.¹⁵⁶

Vejo essas serras me guardando longe o mar
Velhas avenidas me cercando, vou passar
Eu sei, ruas do tempo, mil fronteiras cruzar¹⁵⁷.

Dessa forma, qualquer fronteira a ser cruzada oferece ao viajante um outro modo de conhecer o mundo, uma nova percepção das coisas. Em suas canções, os compositores do Clube da esquina se lançaram nas mais distantes direções. Em muitos casos, a curiosidade e a vontade de observar o desconhecido de perto levou Lô e Márcio Borges a beira de precipícios:

Quero ver você sair ao mar
Amar o precipício solto numa boa
E deixar atrás o velho cais
E na distância ver a olho nu
Com asa fechada ninguém voa
Vamos juntos nessa lição aprender¹⁵⁸

Querendo conhecer o mundo “a olho nu”, os compositores aproximam seus olhares e narrativas do modo como um outro antigo viajante contou suas histórias: Heródoto, pai da história e da geografia. Ao voltar seus olhares para o passado, rememorando fatos

¹⁵⁵ CARDOSO. O olhar do viajante. (do etnógrafo), 1995.

¹⁵⁶ MATOS, O. Espaço e tempo: a cidade e a narrativa viajante, 1997. HARTOG. Memória de Ulisses; narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga, 2004.

¹⁵⁷ NASCIMENTO, M. Rosa do ventre (M). M. Nascimento; F. Brant. In: *Milton Nascimento*, 1969.

¹⁵⁸ BORGES, L. A olho nu. L. Borges; M. Borges. In: *A Via-Láctea*, 1979.

personagens e eventos que fazem parte da memória coletiva, o Clube da esquina, em certas canções, se filia ao primeiro historiador grego que, evocando a experiência de Ulisses, pretendeu-se um “investigador-viajante”, entendido como “aquele que investiga passo a passo” em busca de um conhecimento repleto de “espaço e tempo”¹⁵⁹. Assim como Ulisses, Heródoto percorre as cidades grandes e pequenas. Porém, ele as conhece melhor que o herói, já que sabe que o tempo é vicissitude, transformação e mudança. O olhar de que Lô e Márcio Borges falam na canção é próprio desse historiador, visto que, diferentemente do *Aedo* – que retira seu conhecimento do sopro mágico com o qual as *musas* enchem seus ouvidos de sabedoria –, Heródoto “vê por si mesmo” e “sabe, sobretudo, por que viu” ou aprendeu com alguém que tenha visto. O “olhar a olho nu”, como o da canção, seria, justamente, o fundamento de seu conhecimento.¹⁶⁰

Nas estradas em que o Clube da esquina se viu às volta com o passado, os compositores conheceram um tempo desaparecido em que figuravam, por exemplo, o Curral Del Rei no vale do Rio das Velhas; o “Carro de boi”; a “Ponta de Areia” nos caminhos de ferro entre Minas Gerais e os portos da Bahia; o “veterano e já cansado herói de guerra”; “a dançarina espanhola de Montes Claros”; a “Saudade dos aviões da *Panair*”; a “Gente que vem de Lisboa”; a “Vera Cruz”; a “Igreja de Nossa Senhora do Ó” em Sabará; o Aleijadinho e a “Dona Olímpia” de Ouro Preto; a “rua Mauá de baixo” e o “Montanhês Danças” em Belo Horizonte. Nesses e em outros percursos, os compositores tiveram a oportunidade de entrar em contato com um saber que se esconde em dados aparentemente mortos, em vozes aflitas que ecoam pelo tempo feito.

Frases que o vento vem às vezes me lembrar

¹⁵⁹ HARTOG, F. Memórias de Ulisses, p.50.

¹⁶⁰ HARTOG, F. A história de Homero à Santo Agostinho, 2001.

Coisas que ficaram muito tempo por dizer.¹⁶¹

Vozes que clamam por atenção modificando a maneira como o Clube da esquina observa seu próprio presente. Vozes como as “de homens e mulheres na noite” reunidas em uma “deserta procissão” que entoia “hinos de estranha romaria”. Nesse caminhar soturno por pedras capistranas, Milton Nascimento e Fernando Brant reconhecem, uma outra Diamantina a se esquivar do tempo em um “fundo escuro beco”:

Nessa praça não me esqueço
E onde era o novo fez-se o velho
Colonial vazio
Nessas tardes não me esqueço
E onde era o vivo fez-se o morto
Aviso pedra fria.¹⁶²

O Beco do Mota, em Diamantina, lugar que empresta seu nome a essa canção, de 1969 (composta logo após a promulgação do AI-5), ficou famoso, em um tempo remoto, por abrigar uma famosa zona boemia exatamente às portas da arquidiocese da cidade. Lugar de encontro – entre as figuras marginais e pessoas mal vistas pela sociedade em geral – e, por conseqüência, da subversão dos bons costumes, o Beco do Mota foi desocupado à força por ordem do arcebispo Don Sigaud, ligado ao movimento “Tradição, Família e Propriedade”. Nesse sentido, o olhar dos compositores registra um entrecruzamento de tempos e espacialidades no qual dois fatos vividos em um só momento eram capazes de alterar, mas também unir a vida de pessoas de diferente locais em um mesmo beco:

Diamantina é o Beco do Mota
Minas é o Beco do Mota
Brasil é o Beco do Mota
Viva meu país!¹⁶³

¹⁶¹ BORGES, L. Trem Azul. L. Borges; R. Bastos. In: Clube da esquina, 1972.

¹⁶² NASCIMENTO, M. Beco do Mota. M. Nascimento; F. Brant. In: *Milton Nascimento*, 1969. A capa do disco em que “Beco do Mota” foi gravada, busca retratar o olhar lançado por Milton Nascimento sobre o cenário descrito pelos versos de Fernando Brant.

¹⁶³ NASCIMENTO, M. Beco do Mota. M. Nascimento; F. Brant. In: *Milton Nascimento*, 1969.

Ao cantar tantas “coisas que a gente esquece de dizer”, mas que na “canção do vento não se cansam de voar”,¹⁶⁴ o Clube da esquina, misturando versos e sons, transformaram a luta contra a perda da memória da cidade, tanto a *polis* quanto a *urbs*, em “narrativa poética”. Através de “palavras mágicas e discursos multicoloridos”, o grupo provava que mesmo a mais difícil perda poderia ser reparada, se dela pudessemos contar uma história ou compor uma canção. Por meio da arte narrativa, os compositores elevaram a memória da ação política ao alcance da imortalidade, pois se as experiências humanas vividas no tempo são perecíveis, as lembranças que habitam as canções se tornam imortais. Para tanto, nos lembra Olgária Matos, a formação de um lugar requer tanto o poder do “imaginar”, quanto a faculdade do “lembrar”.¹⁶⁵ Como Ulisses, os compositores do Clube da esquina além de serem “homens-fronteira”, tornaram-se também “homens-memória”, visto que durante suas viagens, eles não permitiram que o dia do retorno estivesse ausente em suas retinas:

A cidade é meu refúgio, minha casa. É para onde me retiro depois de visitar o mundo lá embaixo, o mundo lá fora. Pois faço questão de participar do que ocorre fora dos nossos muros. Desço a serra, atravesso o mar para descobrir outras culturas, outras pessoas, outras paragens. Paro um pouco nessas regiões com espírito de pesquisador, admirador da aventura humana. Quando nessas idas e vindas, faço amigo e amiga, a cidade estrangeira torna-se também minha e eu já não preciso de passaporte para penetrar em suas entranhas. Essas viagens nunca são muito longas. Chega uma hora que meu pensamento volta-se para as minhas origens e eu retorno, satisfeito e pleno dos novos ares, para a rotina de tocar os pés a minha querida Belo Horizonte.¹⁶⁶

Para Ítalo Calvino, “esquecer é o verbo mais terrível que existe”.¹⁶⁷ Esquecer o retorno, independente do tamanho da viagem seria uma experiência ainda mais dolorosa na medida em que esse esquecimento leva o viajante a correr o risco de cair em deriva. Quem

¹⁶⁴ BORGES, L. Trem Azul. L. Borges; R. Bastos. In: Clube da esquina, 1972.

¹⁶⁵ MATOS, O. O *Storyteller* e o *Flâneur*. Hannah Arendt e Walter Benjamin, 2001.

¹⁶⁶ BRANT, F. Minha cidadão. Estado de Minas. 07/06/2006.

¹⁶⁷ CALVINO, I. As odisséias da odisséia, p. 18. Sobre o assunto ver também: MATOS, O. A melancolia de Ulisses: A dialética do iluminismo e o canto das sereias, 1986. MATOS, O. Ulisses e a razão insuficiente: geometria e a melancolia, 1993.

acaba nessa situação se torna um desterrado, condenado a viver errando por um universo disperso e inacabado. Depois de tantas travessias, o dia do retorno, para o Clube da esquina, a exemplo de Ulisses, seria a certeza de que as experiências adquiridas com os desafios e riscos enfrentados, durante suas viagens, não ficaram perdidas pelo caminho.

Aliás, o risco da perda da memória foi uma ameaça constante durante o périplo de Ulisses. Nessas situações, mais do que nunca, o viajante deve estar atento para não esquecer, sobretudo, o objetivo de sua viagem: o “retorno”. Até voltar a sua terra natal, o viajante suportou um mundo de adversidades, dor, angústia e solidão. Por mais que os possíveis temores viessem a assombrá-lo, ele nunca deixou de buscar também um universo de sonhos, de querer verificar a existência de seres fabulosos. Para Ulisses, o sonho utópico do futuro residia na busca de seu passado: “empresa portadora de justiça, reparadora de ofensas, resgate de uma condição miserável, vem em geral representada como restauração de uma ordem ideal anterior; o desejo de um futuro reconquistado é garantido pela memória de um passado perdido”.¹⁶⁸ Ou seja, reencontrar o caminho que o levasse até o antigo lugar de origem. Nesse sentido, o dia do retorno nada mais é do que o encontro com nós mesmos, ocasião em que temos a oportunidade de nos reconciliarmos com nosso passado.¹⁶⁹

Assim como Ulisses, o Clube da esquina também buscou rever seu país, livre das ameaças que perduraram também por vinte anos; redescobrir sua cidade aberta para novos encontros e amizades. Por essas razões, tais viajantes contaram suas histórias através de canções capazes de falar todos os idiomas:

¹⁶⁸ CALVINO, I. *As odisséias da odisséia*, p. 19.

¹⁶⁹ Contudo, segundo Olgária Matos: “A terra natal transforma-se em terra estrangeira, por uma dialética sutil do tempo: Ulisses reencontrará, pois sua Ítaca lá mesmo onde a havia deixado; mas o Ulisses é agora um outro Ulisses, que reencontra outra Penélope. É Ítaca também uma outra ilha, no mesmo lugar, mas não na mesma data. A viagem no espaço é uma viagem no tempo, e o ponto de chegada, o ponto fixo ansiado não existe, deixando-nos à deriva”. MATOS, O. *A melancolia de Ulisses: a dialética do iluminismo e o canto das sereias*, p.155.

Tantos anos cantando a história
De amor ao lugar que nasci
Tantos anos cantando o meu tempo
Minha gente de fé me sorri
Tantos anos de voz nas estradas
Tantos sonhos que eu já vivi¹⁷⁰

Para que Milton Nascimento e Fernando Brant pudessem resgatar o tema do “Vendedor de sonhos”, deixado para traz por vinte anos – o mesmo tempo levado por Ulisses para voltar para casa – foi preciso cruzar as fronteiras do som e da utopia, da recordação e do esquecimento. Durante parte desse percurso, o Clube da esquina constituiu, na Belo Horizonte dos anos 1960 e 1970, uma cena sonora repleta de originalidade e imaginação, fruto desse caminhar por várias estradas. Em sua longa travessia, o Clube da esquina contou com a criatividade poética e musical de jovens andarilhos que souberam dar vazão à composição de canções de rara profundidade e de faces múltiplas. Dessa forma, os compositores construíram sua trajetória “semeando as canções ao vento”¹⁷¹, viagem balizada pela busca de antigas memórias e novos sonhos que nem mesmo o tempo foi capaz de apagar.

¹⁷⁰ NASCIMENTO, M.; SIMON, P. O vendedor de sonhos. M. Nascimento; F. Brant. In: *Yauaretê*, 1987.

¹⁷¹ GUEDES, B. Sol de primavera. B. Guedes; R. Bastos. In: *Sol de primavera*, 1979.

III. Capítulo 2: Canção amiga: encontros e despedidas nas esquinas da cidade.

Nos anos 1960, Belo Horizonte passou por uma série de modificações econômicas, políticas e culturais decisivas em seu processo de modernização. Desde a construção e fundação da cidade, a dicotomia entre o antigo e o novo, o arcaico e o moderno fez parte de sua história. Entre demolições e reconstruções, cada novo ímpeto renovador que revigorava a disposição de seus moradores para trocar o velho pelo novo, perdia força no momento seguinte, mas voltava com mais vigor nos períodos subseqüentes. Durante o século XX, o espírito ousado e a busca da modernização nunca se findaram por completo. Dessa forma, a relação entre o antigo e o moderno seria um dos marcos fundamentais da identidade da cidade.¹⁷²

Nas décadas de 1960 e 1970, o furor desenvolvimentista transformou radicalmente o perfil da capital. A derrubada da arborização central da avenida Afonso Pena; a substituição dos bondes pelos trolebus; as demolições do prédio do Bar do Ponto e do Grande Hotel redesejavam a fisionomia da cidade. A redefinição do centro foi completada com a destruição do edifício da Feira Permanente de Amostras; a construção da nova rodoviária e a inauguração do Palácio das Artes; a diminuição da área do Parque Municipal; a desfiguração dos jardins da Igreja São José e de parte da Serra do Curral em função da exploração do minério de ferro.¹⁷³ Esses dois últimos acontecimentos mereceram, em 1977, um poema em que Carlos Drummond de Andrade lamenta o descaso com duas referências naturais e históricas tão importantes em relação à memória da cidade.¹⁷⁴ Apenas

¹⁷² PIMENTEL, T. V. C. Belo Horizonte ou o estigma da cidade moderna, 1997.

¹⁷³ MAGALHÃES, B. A.; ANDRADE, R. F. A formação da cidade, 1998. LEMOS, C. B. Determinação do espaço urbano: a evolução econômica, urbanística e simbólica do centro de Belo Horizonte, 1988.

¹⁷⁴ ANDRADE, C. D. Triste Horizonte, 1977. MALARD, L. No vasto mundo de Drummond, 2005.

três anos antes, em 1974, em uma tentativa de ordenar o seu crescimento, a Belo Horizonte aprovou, depois de 77 anos de história, a sua primeira Lei de uso e ocupação do solo.

No início da década de 1970, a capital centralizou o desenvolvimento industrial do estado. A população da cidade passava de 693.328 para 1.235.030 habitantes, tornando-se a terceira metrópole mais populosa do país. Sua região metropolitana, com 14 municípios, transformava-se no principal núcleo industrial mineiro. Com a renovação da sua estrutura urbana, o centro de Belo Horizonte ratificou a sua condição de pólo articulador de atividades políticas, sociais e econômicas. O aumento populacional foi favorecido pelo chamado “milagre econômico”, vivido pelo país à época. A grande maioria dos seus novos habitantes chegava dos mais distantes pontos do interior mineiro. Na verdade, a intensificação do deslocamento migratório em direção à capital teve início ainda por volta dos anos 1950¹⁷⁵.

A expansão da cidade se deu também em função da ampliação do seu espaço físico. Em termos habitacionais, a construção vertical e a formação de centros comerciais avançavam sobre bairros como Santa Tereza, Barro Preto, Barroca e Savassi. Esse último, principalmente, ganhou ares de “novo centro”, quando para lá foi transportado o obelisco da Praça Sete. As favelas e os loteamentos clandestinos, problemas antigos na cidade, ganhavam uma visibilidade incontestável. Nos anos 1970, as alterações do traçado viário foram uma constante. Para tentar equacionar o problema do congestionamento na região central foram abertas as vias expressas Norte e Leste-Oeste, o elevado Castelo Branco e os viadutos da Lagoinha.¹⁷⁶

¹⁷⁵ CASTRO, M.C.P.S. *Longe é um lugar que não existe mais. Um estudo sobre as relações entre comunicação, sociabilidade e política, em Belo Horizonte, nos anos 70*, 1994.

¹⁷⁶ MAGALHÃES, B. A.; ANDRADE, R. F. *A formação da cidade*, 1998.

Nesse período, a vida social também ganhava uma maior complexidade. O crescimento urbano condicionava deslocamentos espaciais e práticas sociais. Como em gerações anteriores, a juventude inventava o seu percurso próprio em meio aos bares, livrarias, cinemas e demais espaços de sociabilidade pública. Mais uma vez a Rua da Bahia não poderia ficar de fora do “mapa afetivo” da cidade, criado por jovens ávidos pela possibilidade de vivenciar novos encontros, experiências, intercâmbios, diálogos. Para o escritor Afonso Romano de Sant’Anna, em Belo Horizonte, “a revolução se socializava nos bares”¹⁷⁷. Em especial, nos bares da galeria do Edifício Malleta, uma espécie de “espaço síntese dos anos 1960”, que serviu como ponto de referência para novas atitudes e idéias como relata o compositor Nelson Ângelo:

Daí nos viramos grandes freqüentadores do Bigoaldo’s, do Edifício Malleta e de alguns outros lugares que permitiam que a gente freqüentasse (porque eu era menor de idade). Eram lugares onde a gente podia compor, evoluir a amizade, trocar idéias. É muito interessante a cabeça dos jovens sobre os parâmetros, os conceitos, o que quer fazer da vida, discussões filosóficas (...) Era aquela coisa meio ligada ao um clima existencialista; influências de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, o existencialismo ainda interpretado a nosso modo.¹⁷⁸

Inaugurado logo em 1961, o Conjunto Archângelo Malleta, localizado em uma das movimentadas esquinas da cidade, entre a Rua da Bahia e Avenida Augusto de Lima, foi um dos espaços em que se consolidou a relação entre a tradição cultural e a vida política no período. A galeria do Malleta tornou-se, ponto de encontro para praticantes das mais diversas atividades: cinema, teatro, música, literatura. Seus freqüentadores mais assíduos – artistas, jornalistas, intelectuais e estudantes – se reuniam nas livrarias, sebos, inferninhos e bares como o Pelicano, Lua Nova, Sagarana, Cantina do Lucas. Nos anos 1960, também funcionou nesse local o Berimbau *Club*, uma casa de espetáculos famosa por realizar *shows*

¹⁷⁷ SANT’ANNA, A. R. *O encontro desmarcado*, 1984. p. 15. Citado por LEMOS, C. B. *Determinação do espaço urbano: a evolução econômica, urbanística e simbólica do centro de Belo Horizonte*, 1988. p. 283.

¹⁷⁸ *Guia Turismo de Belo Horizonte – Roteiro Clube da esquina*, 2006. p. 49.

de *jazz* e bossa nova. Nesse palco, pisaram Tamba Trio, Zimbo Trio, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas, Helvius Villela, Pascoal Meirelles, Ildeo Soares, Aécio Flávio, Paulo Horta, Paulo Braga, entre outros.¹⁷⁹

Contudo, a partir de 1964, o golpe militar passou a coibir o ativismo político e cultural, interferindo drasticamente no cotidiano da cidade e do país. Na capital mineira e em todo o país, a população reagiu como pode aos desmandos da ditadura. Mesmo com a oposição que a cidade ofereceu ao regime militar, através da mobilização de estudantes, jornalistas, artistas, professores, grupos católicos e organizações de esquerda, Belo Horizonte permaneceu no imaginário popular como um dos centros do tradicionalismo político.¹⁸⁰

Diante de tantas transformações políticas, sociais e urbanísticas, o aparente ritmo de tranqüilidade que a cidade mantinha não escondia o clima de efervescência cultural que alimentava os sonhos de sua juventude. Nesse contexto, certas atitudes modernas dos jovens se contrastavam num embate de forças com o modo de vida tradicionalista da sociedade mineira em geral.¹⁸¹ Em um contexto conturbado e repleto de reviravoltas, entre o cosmopolitismo e o provincianismo; a passividade e a agitação política, o Clube da esquina, a partir de uma forte disposição para a ação e a abertura para novas idéias, estabeleceu com a cidade uma relação de intimidade e identificação. Segundo Márcio Borges:

Esses jovens que por aí habitavam, ornados de cabelos e flores, sonhavam e acenavam com a revolução nas ruas, e dela faziam alarde nos palcos e esconsos do Instituto de Educação. Depois do show, no *Stage Door* do Teatro Marília, planejavam tempestades e tramavam arco-íris, inventavam para si e sua geração aquela espécie nova de reputação. A partir do Chico Nunes, para os estrangeiros,

¹⁷⁹ WERNECK, H. Desatino da rapaziada, 1998. BORGES, M. *Os Sonhos não envelhecem. Histórias do Clube da esquina*, 1996; *Guia Turismo de Belo Horizonte – Roteiro Clube da esquina*, 2006.

¹⁸⁰ PIMENTEL, T. V. C. Belo Horizonte ou o estigma da cidade moderna, 1997.

¹⁸¹ STARLING, H. *Os senhores das Gerais. Os novos inconfindentes e o golpe de 1964*, 1986.

Teatro Francisco Nunes, liberdade era sair dali de dois em dois para ir abraçar e, em dança atávica, jurar eterno amor ao redor da nossa árvore-mãe, coitadinha, lá fñcada sozinha na rua Rio de Janeiro. Quer dizer: horizonte em quadrante: amor, sonho, liberdade e amizade. Pontos cardeais entre nós e a cidade.¹⁸²

Procedentes de diferentes pontos do interior e dispostos a “transformar o mundo”, os jovens compositores se encontraram nas esquinas da capital mineira. Nada mais natural, portanto, que eles trilhassem uma trajetória musical e pessoal construída em torno do convívio entre os amigos. Ao construírem esse tipo de relação nos espaços de sociabilidade pública como cinemas, bares, teatros, esquinas e, mais do que isso, elegerem a amizade como uma das direções fundamentais da rosa-dos-ventos desenhada pelo Clube da esquina nos quadrantes da cidade, os compositores retomam uma antiga relação que andava esquecida em tempos modernos: *ethos, polis e philia*.

Desde os tempos de Homero, o *ethos* tem sua significação ligada às palavras “morada” e “habitat”, mas seu significado se completa apenas quando o vocábulo grego é associado ao “modo” e a “maneira de habitar” esse mesmo lugar. Segundo Olgária Matos, a mesma relação ocorre entre *asti* e *polis*. Inicialmente o significado seria o mesmo: cidade. A primeira, porém, diz respeito aos aspectos físicos da cidade como ruas, praças, esquinas e edificações. A segunda seria o seu *ethos*, ou seja, o “caráter” e a “maneira de ser” da cidade. Habitar de fato a cidade traria consigo a idéia de pertencimento, a tentativa de trazer ordem ao caos, construindo no mundo, a contrapelo do acaso e da contingência, uma “morada semelhante à casa dos deuses”.¹⁸³ Nesses termos, habitar significa construir ou cultivar um tipo de habitação em que o homem se sinta em casa, em paz. O traço

¹⁸² BORGES, M. Ruas da cidade, 2006. p. 17.

¹⁸³ MATOS, O. Ethos e amizade: a morada do homem, 2001. p.59.

fundamental do habitar seria a preservação e o cuidado frente aos possíveis danos e riscos que ameaçam a cidade, entendida como morada coletiva.¹⁸⁴

Contudo, essa experiência se realiza apenas quando são criadas as condições mínimas para o equilíbrio e a harmonização entre os cidadãos. E mais: entre os cidadãos e a própria cidade. Seria ainda por meio do *ethos*, da relação entre “caráter e hábito”, voltado para a prática de ações virtuosas na *polis* o caminho para os homens atingirem o mais alto grau de sua humanidade. Este, somente seria possível através da busca da harmonia e da concórdia entre os cidadãos consigo mesmos e sua maneira de ser e agir na cidade. Nesse sentido, a *philia* (amizade), também guarda um caráter, expressa uma forma de agir, um hábito consagrado pelos habitantes da *polis* ou por aqueles que a buscam. Segundo Aristóteles:

Parece que o amor é uma emoção e a amizade uma disposição do caráter; de fato, pode-se sentir amor por coisas inanimadas, mas o amor recíproco pressupõe escolha e a escolha tem origem numa disposição do caráter; além disso, desejamos bem as pessoas que amamos pelo que elas são, e não em decorrência de um sentimento, mas de uma disposição do caráter.¹⁸⁵

Dos gregos à filosofia moderna, essa forma de conduta individual e coletiva responsável pelo convívio entre os homens e que torna a cidade um todo indivisível é chamada *philia*, ou amizade. Traço essencial da sociabilidade experimentada em um mundo compartilhado, laço de confiança e respeito recíproco, a amizade reuniria os cidadãos em torno da comunidade política existente em um espaço arquitetônico voltado para o bem viver dos homens: a cidade. Segundo a tradição greco-romana, a relação entre amigos é praticada por indivíduos livres e voltados para a defesa do bem comum a ser compartilhado

¹⁸⁴ HEIDEGGER, M. Construir, habitar, pensar, 2002.

¹⁸⁵ ARISTÓTELES. Ética à Nicomaco. Citado por ORTEGA, F. Genealogia da amizade, p.37.

por todos. Essa prática seria uma característica a ser cultivada entre aqueles que se unem com o objetivo do “bem fazer recíproco”.¹⁸⁶

Ou seja, pensar a amizade não apenas como fenômeno da vida privada, mas como experiência voltada para a promoção e o fortalecimento dos laços sociais, como faz o Clube da esquina em grande parte de suas canções, constitui uma alternativa frente à ruptura da sociabilidade urbana, a despolitização e o esvaziamento da esfera pública. A amizade que vem à tona entre versos e acordes musicais representa, portanto, uma nova chance para a recuperação do valor da política dentro de uma comunidade, principalmente, em um período histórico marcado pelo declínio da liberdade, enquanto exercício da ação política.¹⁸⁷

Na modernidade, porém, nos habituamos a pensar e viver a amizade como uma experiência íntima, própria da vida privada. Nesse tempo dúbio, em que a cidade é obscurecida por interesses pessoais, não apenas a *philia*, mas o mundo público em geral, passou a ser desprezado. Inclinado a ignorar a cidade enquanto espaço de sociabilidade pública, o homem moderno não tem qualquer tipo de consideração pelo mundo. A fuga da vida pública para a esfera do privado, além de levar consigo a amizade, vínculo essencial que garante o bem estar na cidade, foi responsável pela atrofia das relações sociais urbanas e, conseqüentemente, a falta de apreço pela política.¹⁸⁸ Esse recolhimento do sujeito

¹⁸⁶ Segundo Olgária Matos, a partir dessa linha de pensamento, a amizade foi tema de debate presente em uma extensa tradição filosófica que reúne, por exemplo: “Platão, em *O banquete*; Aristóteles, em *Ética a Nicômaco*; Epicuro, em *Cartas a Meneceu*; Sêneca, em *Carta a Lucílio*; Cícero, em *Dos deveres*; La Boétie, em *Discurso da servidão voluntária*; Montaigne, em *Ensaios*; Espinosa, em *Ética*; Voltaire, em *Dicionário filosófico*; Kant, em *Fundamentação da metafísica dos costumes*; Nietzsche, em *Assim falava Zaratustra*; Kierkegaard, em *Vida e reino do amor*; Max Scheller, em *Natureza e formas da simpatia*; Durkheim, em *A divisão do trabalho social*; Freud, em *Considerações sobre a guerra e a morte*; Bataille, em *O erotismo*; Reich, em *A análise caracterial*; Eric Fromm, em *A arte de amar*; Jankélévitch, em *Tratado das virtudes*; Horkheimer, em “*Schopenhauer e a sociedade*”; Arendt, em *A condição humana*; Popper, em *A sociedade aberta e seus inimigos*.” MATOS, O. Ethos e amizade: a morada do homem, 2001. p.71. n. 6.

¹⁸⁷ ORTEGA, F. *Genealogias da Amizade*, 2002. p. 15.

¹⁸⁸ ARENDT, H. *Sobre a humanidade em tempos sombrios: reflexões sobre Lessing*, 1998.

moderno em busca do calor da intimidade que deixa pra trás uma “cidade a viver só” é cantado, em um tom arrastado, carregado de melancolia, por Milton Nascimento, na canção “Os povos”, de 1972:

Eh! Minha cidade
 Portão de ouro, aldeia morta, solidão
 Meu povo, meu povo
 Aldeia morta, cadeado, coração
 E eu reconquistado
 Vou caminhando, caminhando e morrer
 Dentro de seus braços
 A gente aprende a morrer só
 Meu povo, meu povo
 Pela cidade, a viver só¹⁸⁹

A canção demonstra a preocupação de Milton Nascimento e Márcio Borges em criar uma alternativa frente ao processo de individualização que vem colocando à prova o funcionamento das sociedades contemporâneas. Nesse sentido, a solidão vivida nas grandes cidades se destaca como a mais explícita consequência de um tempo em que o mundo público vem recebendo cada vez menos atenção, ou, na melhor das hipóteses, é tido como mera extensão da esfera privada. Nesse movimento em direção à segurança proporcionada pelo conforto da intimidade a cidade é vista – de forma exacerbada – como algo sombrio, temerário e cercado por conflitos. Contudo, o grande risco a ser enfrentado pela sociedade contemporânea não seria habitar uma cidade caótica ou hostil, mas viver em uma cidade alienante e anômala que perde progressivamente seus lugares de encontro físico, cultural e político. No âmbito das relações privadas, o indivíduo ganha em comodidade, mas, em contrapartida, sem a iluminação que provém da vida pública, deixa de realizar parte significativa de sua humanidade, tal como uma “cordilheira de sonhos que a noite apagou”.¹⁹⁰

¹⁸⁹ NASCIMENTO, M. Os povos. M. Nascimento; M. Borges. In: *Clube da esquina*, 1972.

¹⁹⁰ BRANDÃO, C. A “modernidade fraca” das esquinas de Belo Horizonte e Cyro dos Anjos. [In Mimeo].

Herdeiros do *Amanuense Belmiro*, o “procurador de amigos” e do *Encontro Marcado*, os integrantes do Clube da esquina, nas esquinas de Belo Horizonte, se deparam com uma espécie de intercruzamento de tempos. “Esquinas dos acontecimentos”¹⁹¹, diria Cyro dos Anjos, onde o passado cruza com o presente, espaço em que é possível encontrar, no tempo, certos princípios com os quais seria possível revitalizar a antiga fórmula da amizade, mais receptava às diferenças, mais aberta ao outro e que se realiza fundamentalmente no espaço público, onde esse tipo de encontro acontece. Visando soluções para os impasses de seu tempo, o Clube da esquina ergueu seu canto contra as restrições políticas e o conservadorismo que se fazia presente à época. Para tanto, o grupo de amigos procurou forjar na canção popular e no mundo público a “república da amizade”.¹⁹²

Amigo, amiga procuro
 Meu coração é deserto
 Em busca de encontrar
 Amigo, amiga ou um rio
 E quem sabe um braço de mar¹⁹³

Assim como nos romances de Cyro dos Anjos e Fernando Sabino, a amizade experimentada pelo Clube da esquina não procura anular as diferenças, ao contrário, ela busca a sua incitação. Por essa razão, o contato com um amigo seria um desafio capaz de modificar a nós mesmos em um processo de autotransformação e aperfeiçoamento. Como em uma assembléia de opiniões divergentes, mais vale ser capaz de viver a contradição e a tensão que a busca de um consenso livre de conflitos. Isso por que a amizade se baseia na tolerância, na coexistência de diferenças culturais, políticas e sociais e no reconhecimento

¹⁹¹ BRANDÃO, C. A “modernidade fraca” das esquinas de Belo Horizonte e Cyro dos Anjos. [In Mimeo].

¹⁹² BRANDÃO, C. A “modernidade fraca” das esquinas de Belo Horizonte e Cyro dos Anjos. [In Mimeo].

¹⁹³ NASCIMENTO, M. Amigo, amiga. M. Nascimento; R. Bastos. In: *Milton*, 1970.

da estranheza do outro.¹⁹⁴ Nas palavras de Toninho Horta, essa seria a essência da sua relação com Beto Guedes e Lô Borges:

Eu morava no mesmo prédio que o Beto, na rua Tupis. Dava uns 40 metros de uma portaria pra outra. Morava no segundo e o Beto no nono andar. O Beto sempre encontrava com o Lô Borges, aí eu falava: “Ih, aqueles roqueiros”. E ele olhava pra mim com o violão, falava: “Ih, aquele cara do jazz, da bossa nova, não está com nada”. Mas acabou que no festival nós nos encontramos, em 1969. Aí todo mundo virou amigo.¹⁹⁵

Dessa forma, poderíamos pensar a amizade como uma característica que estruturou a trajetória do Clube da esquina. Basta lembrar, ainda, que as primeiras canções de Milton Nascimento e Márcio Borges foram compostas depois que os dois assistiram a várias seções de um mesmo filme: *Jules et Jim*, de François Truffaut. Como relembra Márcio Borges,

O filme nos emocionou muito, o Bituca tinha prometido que era aquilo que ele queria fazer da vida, era isso, isso é que é o amor, isso é a nossa história, Jules e Jim somos nós, não-sei-o-quê, quer dizer, entramos nessa, aquela paixão bem de jovens mesmo. E aí também nos apaixonamos eternamente um pelo outro. Porque esse filme mudou visivelmente o meu relacionamento com o Bituca, aprofundou a nossa amizade, nos colocou literalmente num estado de paixão, estávamos apaixonados com a amizade. Era aquela paixão totalmente voltada para a criação, para a descoberta do outro, porque através do outro cada um poderia se completar. Depois que vimos *Jules et Jim*, deu um estalo na cabeça da gente e começamos a compor: o cinema fez nascer nossa parceria.¹⁹⁶

Contudo, se para os antigos os amigos são indispensáveis para a *Res Publica* e sem eles não há bem, valor ou felicidade a serem compartilhados na cidade; entre os modernos o conceito de amizade sofre grandes alterações, especialmente por parte de Jean Jacques Rousseau. Segundo ele, os homens somente poderiam abrir seu coração para um amigo em sua privacidade, ou seja, sem os riscos e as perturbações do mundo. A amizade, na concepção do filósofo de Genebra, perde seu papel político de tolerância e mediação entre

¹⁹⁴ ORTEGA, F. Para uma política da amizade – Arendt, Derrida, Foucault, 2000.

¹⁹⁵ *Guia Turismo de Belo Horizonte – Roteiro Clube da esquina*, 2006. p. 42.

¹⁹⁶ VILARA, P. *Palavras musicais: letras, processo de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros: Fernando Brant, Márcio Borges, Murilo Antunes, Chico Amaral*, p.111.

os cidadãos passando a ser exclusivamente pessoal. Para ser preservada ela deve estar longe das exigências e dos deveres da política. Sem nenhuma referência ao mundo público, a amizade somente poderia ser concebida e experimentada em meio à satisfação íntima dos encontros pessoais.¹⁹⁷

Mais do que isso, a amizade, quando levada à esfera social, seria uma relação perigosa que se converte facilmente em traição. Segundo esse ponto de vista, a amizade teria origem em nossa própria insuficiência e seria proporcional ao tamanho das nossas necessidades. Essa inquietude nos faz buscar o amigo, e desde já compromete o futuro da amizade. Ao contrário da busca por uma cumplicidade, os amigos querem, mais do que qualquer outra coisa, apropriar, exigir e governar uns aos outros. Nessa relação, se em um primeiro momento um presente é ofertado, no instante seguinte, o que antes era uma dádiva passa a ser reclamado como tributo. Sem que os amigos eduquem seu amor-próprio, a amizade converte-se em despotismo, visto que ela nunca chega a suprir a falta que lhe deu origem. Transformada em uma falsa intimidade, a amizade se resume a uma balança de interesses, baseada em sentimentos estéreis e fugazes ou em um comércio de favores e compensações.¹⁹⁸

Contudo, para Fernando Ortega, essa nova concepção a cerca da amizade seria responsável por produzir comunidades políticas a cada dia menos participativas e cidades cada vez mais distantes de seus habitantes. Estes, por sua vez, seriam incapazes de construir seu destino ou inventar novos caminhos e possibilidades de interação entre os cidadãos, uma vez que a memória coletiva que permeia a comunidade, já não lhe diz respeito. À

¹⁹⁷ ARENDT, H. Sobre a humanidade em tempos sombrios: reflexões sobre Lessing, 1998.

¹⁹⁸ Segundo Anne Vincent-Buffault, esse ponto de vista sobre a amizade teve em Rousseau, Helvétius e Vauvenargues, os seus principais defensores. VINCENT-BUFFAULT, A. *Da amizade: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX*, 1996.

mercê dos interesses privados, a cidade passa a ser lugar do consumo e do gozo efêmero, substitutos de valores como identidade e pertencimento. Mera somatória de partes individuais, ela deixa de ser aos poucos um organismo compartilhado, lugar da ação cívica, do encontro e da troca de experiências. Resultado do abandono por parte dos cidadãos e oprimida pelo poder a serviço dos interesses particulares, as cidades brasileiras são vividas, desde o início do seu processo de modernização tardia, como um espaço da precariedade, do embrutecimento e da incomunicabilidade.¹⁹⁹

É verdade que cada época pensou e viveu a amizade segundo suas próprias crenças, convicções políticas e formas de conduta social. Em quase todas as épocas foram produzidos discursos abordando a amizade. A presença, e também a ausência deles, desde a antiguidade até os dias atuais – sejam eles literários, filosóficos ou científicos – nos informam, ao seu modo, o espaço ocupado pela amizade em lugares, períodos e sociedades determinadas. O Clube da esquina, através de suas canções, resgatou de um modo muito peculiar alguns dos traços característicos dos grandes discursos sobre a amizade que perpassam o tempo e chegam até nós, como por exemplo: a estreita ligação entre amizade, espaço público e virtude política; a concepção de amizade como o “bom encontro”; a busca da amizade perfeita; a identificação do amigo com a figura do irmão; a prática dos epitáfios em homenagem a um amigo desaparecido.

Na década de 1970, o grupo de compositores, por meio suas canções e de uma maneira própria de vivenciar a capital mineira, reivindicava a cidade enquanto um lugar múltiplo capaz de abrigar o diálogo e a diversidade de idéias. Através da reinvenção de valores como amizade em oposição à competição dos interesses particulares, o confinamento do cidadão em sua esfera íntima e a restrição do debate político, os

¹⁹⁹ BRANDÃO, C. Reformas urbanas contemporâneas: qual espaço público? Qual liberdade? [In Mimeo].

compositores tomaram para si a responsabilidade de habitar novamente o espaço público. Nesse cenário, a comunhão de sonhos, fantasias e aspirações próprias a esse clube imaginário tornariam as noites vividas no país, durante o regime militar, um pouco menos trevozas.

Em um contexto sombrio, em que as promessas de liberdade, em seu sentido “positivo”, se tornam escassas e os cidadãos se sentem menos responsáveis pela cidade, o Clube da esquina, frente a um processo da despolitização das experiências humanas busca, a recuperação da noção clássica de amizade, trazendo-a de volta ao âmbito do mundo público. Pensada enquanto uma experiência livre das “tirantias da intimidade” – segundo Richard Sennett, “um fenômeno característico da vida moderna”²⁰⁰, – a amizade necessária para re-significar a própria política poderia ser encontrada nas esquinas da cidade:

Noite chegou outra vez
De novo na esquina os homens estão
Todos se acham mortais
Dividem a noite, a lua, até solidão
Neste clube a gente sozinha se vê
Pela última vez
À espera do dia naquela calçada
Fugindo de outro lugar²⁰¹

Envolto em um clima soturno criado nos instantes iniciais da melodia de Milton Nascimento e Lô Borges, Márcio Borges, nos versos de *Clube da esquina*, canção de 1970, descreve a esquina como o lugar de realização de um encontro que retira as pessoas do estado de solidão em que se encontravam até então. A reunião daqueles que compareceram a esse encontro em um “clube” revela ainda a criação de uma rede de sociabilidade capaz de integrar os mesmos em torno de objetivos e interesses coletivos. Nesse sentido, os compositores retomam o ideal clássico de amizade, ao pensar um vínculo associativo capaz

²⁰⁰ SENNETT, R.. O declínio do homem público; as tirantias da intimidade, 1988.

²⁰¹ NASCIMENTO, M. Clube da esquina. M. Nascimento; L. Borges; M. Borges. In: *Milton*, 1970.

de tirar as pessoas do âmbito doméstico para protagonizar um encontro nas esquinas da cidade, ou seja, um vínculo entre amigos que se realiza no mundo público e que tem por preocupação o bem comum.

Se tomarmos a simbologia dos antigos clubes e agremiações republicanas, estes se organizavam segundo o princípio da defesa e propagação de interesses comuns que têm como propósito a idéia cívica do bem público. Durante os séculos XVIII e XIX, a reunião de cidadãos em clubes se torna freqüente, principalmente na Inglaterra e nos EUA, disseminando nas cidades valores como liberdade, tolerância e participação, assumindo um caráter político de cunho democrático. No início do século XIX, os clubes políticos se tornam característicos dos centros urbanos, onde os imigrantes recém chegados às cidades como Londres, eram integrados com maior facilidade à sociedade. Nos EUA, os clubes políticos ganham o aspecto de pequenos parlamentos, agregando membros de diferentes classes sociais, criando em seus agregados uma disposição para participar da vida pública.²⁰²

No entanto, entregar-se ao mundo público significa correr riscos. Em um contexto dominado pelo arbítrio, somente é livre quem está disposto a arriscar a vida. A coragem, além da amizade, seria uma das mais antigas virtudes políticas, sem a qual ninguém se distanciaria da vida privada para a aventura da liberdade. O andamento vagaroso e a interpretação inicialmente contida de Milton Nascimento revelam um contexto de incertezas que somente são desanuviadas no transcorrer da gravação, quando a letra anuncia um posicionamento mais firme do narrador diante da problemática apresentada pela canção. Na segunda parte da interpretação, a voz de Milton Nascimento, acompanhada

²⁰² VENTURI, F. Utopia e reforma no iluminismo, 2003. TOCQUEVILLE, A. Democracia na América, 1977.

pelo coro de Lô Borges, ganha intensidade e uma maior desenvoltura, assumindo com um tom mais nítido, o convite formulado pelos compositores:

Perto da noite estou
 O rumo encontro nas pedras
 Encontro de vez
 Um grande país eu espero
 Espero do fundo da noite chegar
 Mas agora eu quero tomar suas mãos
 Vou buscá-la onde for
 Venha até a esquina
 Você não conhece o futuro que tenho nas mãos²⁰³

Cientes de que o homem não progride no estado de isolamento e que sujeito nenhum conseguiria agir na cena política sem a companhia de amigos dignos de confiança o Clube da esquina redesenha a fisionomia da cidade.²⁰⁴ Para habitar novamente o mundo público é preciso aceitar o convívio com a diferença. O “rumo das pedras” indicava um país a ser redescoberto através de suas próprias esquinas. Estas nos levam a estar, mais uma vez, diante dos riscos a serem enfrentados pelos cidadãos dispostos à ação. Ao fim do movimento proposto pela canção, a mesma esquina que serviu como porto de partida para a busca empreendida pelos compositores se revela também como um primeiro ponto de chegada. O passo inicial em direção ao reencontro com o país perdido nas noites de um tempo sombrio é realizado no momento em que se deu o encontro com o outro e, conseqüentemente, com a vida pública.

A partir da *philia*, relação de amizade e seu caráter associativo – experiência praticada em um espaço a ser compartilhado e expressada, nessa canção, através da formação do “clube” nas esquinas da cidade – seria possível vislumbrar novas perspectiva para os impasses políticos enfrentados pelos brasileiros à época. Em termos associativos, o conceito de amizade ganha um significado especial. Voltando à tradição greco-romana, o

²⁰³ NASCIMENTO, M. Clube da esquina. M. Nascimento; L. Borges; M. Borges. In: *Milton*, 1970.

²⁰⁴ ORTEGA, F. Genealogias da Amizade, 2002.

termo amizade, em seu sentido amplo – *philia* – designa qualquer tipo de vínculo, aliança e manifestação associativa. Baseada na ação voluntária, a amizade perfeita – *téléia philia* – ilumina a reflexão política, pois tem como fundamentos a virtude, a confiança mútua e a disposição para realizar o bem.²⁰⁵

Esses seriam os princípios com os quais poderíamos mediar a excelência de uma determinada associação, visto que uma amizade não se funda na utilidade ou prazer. Os verdadeiros amigos se procuram em razão de si mesmos e não nas vantagens ou benefícios que a presença do outro venham lhe proporcionar. Nesse sentido, a amizade perfeita nada mais é do que a amizade virtuosa, aquela que leva as pessoas a direcionar suas atenções para o bem comum. Nessa relação, o ideal de virtude se sobrepõe à esfera íntima, buscando compactuar os interesses pessoais de cada um com a construção do mundo público²⁰⁶.

Durante sua trajetória musical, o Clube da esquina aceitou esse desafio, reinventado a amizade através de versos e notas musicais, além de exercitá-la no dia-a-dia das relações existentes entre os participantes do grupo. A *philia*, portanto, volta a ser “exercício da política” e também um tema de reflexões voltadas para a experimentação de novas formas de sociabilidade dispostas no terreno físico e imaginário da cidade. Sobre as oportunidades de encontro com o outro e a possível realização de novas amizades propiciadas pelo plano arquitetônico da capital mineira, Fernando Brant, em um crônica publicada, em 2006, lembra que

Esquina é lugar de encontro e Belo Horizonte é a cidade das esquinas. As ruas se cruzam a cada cem metros para que as amizades se façam, se animem, se fortaleçam. (...) No risco do urbanista não podiam faltar esses pontos inumeráveis em que as pessoas se reúnem para trocar impressões, informações, jogar conversa

²⁰⁵ CARDOSO, S. Paixão da igualdade, paixão da liberdade; a amizade em Montaigne, 1986; ORTEGA, F. Genealogias da amizade, 2002.

²⁰⁶ CARDOSO, S. Paixão da igualdade, paixão da liberdade; a amizade em Montaigne, 1986. ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco, 2002. ORTEGA, F. Genealogias da Amizade, 2002.

fora. Sair de casa e tomar um rumo de uma dessas confluências é ter certeza de que naquele canto estarão os braços abertos e a voz de um amigo.²⁰⁷

De fato, as esquinas de Belo Horizonte, constituem uma das características mais marcantes do seu traçado urbano, figurando no imaginário popular de seus habitantes há várias gerações. Definidas pelo cruzamento entre ruas e avenidas dispostas pelos ângulos de 90° e 45°, o traçado da cidade oferece ao passante uma maior difusão dos monumentos cívicos da cidade, assim como uma visada privilegiada que chama a atenção de seus habitantes para os espaços de sociabilidade pública. Da mesma forma, a largura das avenidas, bem maiores que o necessário para a circulação dos habitantes da capital à época de sua fundação, afirmam a propensão da cidade em relação ao futuro.²⁰⁸ Ainda sobre as esquinas, Carlos Brandão afirma que

O valor das esquinas, como as que se multiplicam no tecido belorizontino e se ausentam em Brasília, está em emblematizar as mudanças de direção e o oferecimento de outras perspectivas e lugares para nossas escolhas, em pausar o movimento ininterrupto e estabelecer locais de encontro físico e social, atenção e abertura para paisagens outras e novos lugares. Sem esses elementos, objetos mais do design do que do planejamento urbano, desperdiçamos a vocação pública do lugar “esquina”.²⁰⁹

Logo, a “cidade das esquinas”, como afirma Fernando Brant, seria o cenário propício para uma infinidade de encontros e desencontros, fator primordial para o fortalecimento das relações sociais. Assim como a própria amizade, que nasce a partir da escolha livre do amigo, a esquina é o lugar, sobretudo, da liberdade. Na cidade, esses lugares são marcados pela abertura para novas possibilidades, para novas direções e pela escolha do melhor caminho a ser seguido. A esquina nos possibilita uma infinidade de acontecimentos. Entre eles a descoberta de uma nova amizade seria a oportunidade de experimentação de uma outra sociabilidade possível, de novas formas de agir e pensar as

²⁰⁷ BRANT, F. Lugar de encontro, 2006. p.14.

²⁰⁸ BRANDÃO, C. A “modernidade fraca” das esquinas de Belo Horizonte e Cyro dos Anjos. [In Mimeo].

²⁰⁹ BRANDÃO, C. Reformas urbanas contemporâneas: qual espaço público? Qual liberdade? [In Mimeo].

relações urbanas livres da apatia e do conformismo geral. Na esquina, abandonamos qualquer tipo de segurança ou certeza e nos deparamos com o imprevisto, o diferente, o desconhecido.²¹⁰ Ao mergulharmos no mundo das contingências aberto por uma esquina podemos nos achar também diante de vários encontros como o que ocorre nos versos da canção “Tesouro da juventude”, composta em 1981, por Tavinho Moura e Murilo Antunes:

A pedalar
 Encontro amigo do peito
 Sentado na esquina
 Pula, pega garupa
 Segura o bonde ladeira acima
 Ganha o meu tesouro da juventude
 Ainda que a cidade anoiteça
 Ou desapareça²¹¹

Utilizando uma poética simples, porém lírica, como a fala do dia-a-dia urbano e a própria cena descrita pela canção, os compositores captam algumas das surpresas que as esquinas podem oferecer aos habitantes da cidade, principalmente aos interessados em descobri-la e vivê-la em toda a sua pluralidade. O clima alegre da melodia se expande com a orquestração elaborada por Wagner Tiso. O andamento acelerado – tão rápido quanto um passeio de bicicleta pelas ruas de Santa Tereza – em sintonia com a voz vibrante de Beto Guedes transformam a canção em uma verdadeira ode às amizades vividas cotidianamente. Amizades, como a descrita nessa canção, enchem a juventude de energia e tem força suficiente para enfrentar até mesmo o poder cambiante da *Fortuna* que, a todo momento, vem testar as virtudes e convicções humanas, colocando em risco, inclusive, a existência da cidade.

Se a amizade torna a esquina um lugar especial para os encontros, como observamos na canção de Tavinho Moura e Murilo Antunes, a *Fortuna* age sobre o

²¹⁰ BRANDÃO, C. A “modernidade fraca” das esquinas de Belo Horizonte e Cyro dos Anjos. [In Mimeo].

²¹¹ GUEDES, B. Tesouro da juventude. T. Moura; M. Antunes. In: *Contos da lua vaga*, 1981.

inesperado presente em qualquer esquina e faz com que esses encontros se tornem bons ou maus. A *Fortuna* é conhecida em termos filosóficos como à senhora do acaso e da contingência e é justamente na esquina que esses dois acontecimentos acontecem com maior frequência. Na esquina, os encontros, as mudanças de direção e o curso de uma ação se realizam a partir da vontade livre de agentes capazes de escolher entre alternativas opostas entre si. As possibilidades que cada esquina abriga são resultado de escolhas deliberadas. O possível seria tudo aquilo que está em poder de um agente capaz de avaliar livremente os meios e os fins de sua ação.²¹²

Cada ação, por sua vez, seria um acontecimento novo que provoca uma série de conseqüências próprias a ela e, por conseguinte pode gerar resultados inesperados, tanto para seu autor quanto para os outros que estão a sua volta. Mesmo que nossas ações sejam fruto da vontade livre, o seus resultados estão sob a mercê da *Fortuna* que governa a contingência, aquilo que está fora do nosso poder ou ainda o que é desencadeado por nossas ações. Segundo Marilena Chauí, uma ação livre teria duas resultantes: para o seu agente o efeito seria o fortalecimento de sua própria liberdade; já para um outro, os resultados dessa mesma ação são contingentes, pois podem aumentar ou limitar a liberdade desse outro. Ou seja, “o acaso e a contingência não são apenas o efeito de um poder externo que age sobre nós, mas são efeitos de ações livres”.²¹³

Para escapar dos golpes da *Fortuna* muitos abandonaram a vida ativa, abdicaram da política exilando-se do mundo dos homens para se refugiar em meio à contemplação de um pretense paraíso natural. Contudo, a melhor postura a ser adotada seria, ao contrário, manter com a Deusa da roda um contanto íntimo e constante, pois somente uma relação

²¹² BRANDÃO, C. Reformas urbanas contemporâneas: qual espaço público? Qual liberdade? [In Mimeo].

²¹³ CHAUI, M. O mau encontro, 1999. p. 456. BIGNOTTO, N. O que pode a Fortuna, 2004.

direta poderia salvar os homens do pior já que o poder da *Fortuna* manifesta-se por completo onde ela não encontra nenhuma resistência organizada. E mais, quando a ocasião é oportuna é preciso ser impetuoso e tentar dominá-la, pois “quem não tenta a fortuna é dominado por ela”.²¹⁴ Para não sermos surpreendidos por suas oscilações ou pela alteração de seu humor é preciso, muitas vezes, mudar o seu modo de agir. Quem não acompanhar essas mudanças, não desviar das artimanhas da *Fortuna*, abandonando um caminho ao qual foi compelido, sendo impetuoso na ocasião correta e, da mesma maneira, saber ser cauteloso, paciente e prudente quando necessário, fatalmente conhecerá a ruína antevista por Lô Borges, Márcio Borges e Roger Mota em “Pão e água”, canção de 1978:²¹⁵

Gira a roda da fortuna
Moi a vida, moi o sonho, moi o pão
Pão e circo mal servidos para devorar²¹⁶

A idéia da *Fortuna* ligada ao indeterminado e o imprevisível, aparece inicialmente em Heródoto. A *Fortuna* enquanto “senhora do mundo, das graças e das desgraças” seria uma deusa caprichosa que pune hoje aqueles que foram agraciados ontem, sem motivo ou razão. Deusa da roda, ela leva os indivíduos a agirem por pura paixão. Representada por uma sedutora figura feminina de rosto incerto, ela seria efêmera, inconstante, volúvel, passageira e totalmente indiferente aos desejos dos homens. O conhecimento humano desconhece suas causas e conseqüências. Diante do seu poder enigmático, o que resta, muitas vezes, são apenas dúvidas e incertezas, como as que pairam em “Saídas e bandeiras”, canção de Milton Nascimento e Fernando Brant, de 1972.²¹⁷

O que vocês diriam dessa coisa que não dá mais pé?
O que vocês fariam pra sair dessa maré?
O que era sonho vira terra

²¹⁴ BIGNOTTO, N. Maquiavel republicano, p.71.

²¹⁵ BIGNOTTO, N. Maquiavel republicano, 1991.

²¹⁶ BORGES, L. NASCIMENTO, M. Pão e água.

²¹⁷ CHAUI, M. O mau encontro, 1999.

Quem vai ser o primeiro a me responder?²¹⁸

Em um mundo governado pelas incertezas impostas pelo movimento ininterrupto do tempo, o homem virtuoso busca nas experiências vividas no passado o saber necessário para não se perder em meio aos caprichos da *Fortuna*. Esta, por suas vez, teria como principal aliado o tempo que corre acelerado, além do poder da sedução que nos leva a agir, de forma inconseqüente. Descrita como uma bela jovem de olhos vendados que se cobre com um manto agitado pelo vento, a *Fortuna* leva em sua cintura o cinto em que ela carregaria os símbolos do zodíaco. Em uma das mãos o globo terrestre, na outra uma cornucópia. Com seus pés alados ela faz girar a roda do tempo.²¹⁹

Nesse ponto é que o tempo se torna uma questão relevante, pois a possibilidade de vencer a *Fortuna* através de uma ação virtuosa reside na postura através da qual nos portamos diante dele. Ou seja, para que possamos agir de forma eficaz, em um tempo efêmero, é preciso saber agarrar o instante fugidio em que acontece a ocasião adequada, caso contrário iremos pagar o pesado preço de uma imprudência. Se a “senhora dos acontecimentos” tem a seu lado o movimento do tempo que corre acelerado é preciso combatê-la em seu próprio terreno, através de uma ação oportuna em que o tumulto das paixões é deixado de lado e o ator político “toma a sua vida em suas mãos contra o assédio, a sedução e as ilusões da *Fortuna*”.²²⁰ Como aquele que em uma esquina se encontra diante da *Fortuna* e precisa escolher o melhor caminho a ser seguido, Milton Nascimento, em 1978, convida Fernando Brant e Márcio Borges para pensarem juntos “O que foi feito de vera”:

O que foi feito amigo

²¹⁸ NASCIMENTO, M. GUEDES, B. Saídas e bandeiras. M. Nascimento; F. Brant. In: *Clube da esquina*, 1972

²¹⁹ CHAUI, M. O mau encontro, 1999.

²²⁰ CHAUI, M. O mau encontro, p. 461.

De tudo que a gente sonhou
 O que foi feito da vida
 O que foi feito do amor (...)
 Falo assim sem saudade
 Falo por acreditar
 Se muito vale o já feito
 Mais vale o que será
 E o que foi feito
 É preciso conhecer
 Para melhor prosseguir ²²¹

Dividida em dois momentos – Fernando Brant escreveu a primeira parte enquanto Márcio Borges ficou com a segunda – a canção ganhou uma interpretação marcante de Elis Regina, ao imprimir à letra de “O que foi feito de vera” uma voz firme, oferecendo a convicção necessária ao narrador e apoiando em vocalize a voz de Milton Nascimento na segunda parte, intitulada “O que foi feito de Vera”. Ao final, o coro que encerra a gravação aumenta ainda mais a energia dedicada pelos dois intérpretes à canção²²². O eu poético presente na mesma, se coloca em meio às contingências do tempo presente, refletindo com atenção sobre as experiências vividas ao lado do amigo, mas sempre com o pensamento aberto para as possibilidades de futuro. Na narrativa, a atitude proposta pelos compositores é própria do homem virtuoso, uma vez que ele é capaz de enfrentar a *Fortuna*, pois ela já não é vista como força exterior que recai sobre a humanidade como castigo divino, mas enquanto “a adversidade que exige a ação forte do virtuoso”.²²³

Para tanto, a prudência seria um de suas armas mais antigas. Apontada por Aristóteles como a virtude perfeita, a prudência faz com que o olhar do agente virtuoso se volte tanto para o passado quanto para o futuro antes de tomar qualquer decisão, uma vez que ele se preocupa como ninguém com os resultados obtidos por sua ação no presente.

²²¹ REGINA, E; NASCIMENTO, M. O que foi feito de vera/ O que foi feito de Vera. M. Nascimento; F. Brant; M. Borges. In: *Clube da esquina II*, 1978.

²²² TEDESCO, C. A. R. *De Minas, mundo: a imagem poético musical do Clube da esquina*, 2000.

²²³ CHAUI, M. O mau encontro, p. 461

“Arquiteto de sua própria fortuna”, o prudente seria um ator político livre e plenamente responsável, já que enfrenta, com a virtude necessária, outro grande desafio proposto pela liberdade: saber pesar as conseqüências de suas ações para si e para os outros.²²⁴

Além de ser prezada como virtude, a prudência é valorizada por sua ligação direta com outra idéia que se contrapõe à *Fortuna*. Se a Deusa pagã está presente em cada esquina, definindo bons e maus encontros, a amizade seria justamente esse bom encontro, pois propicia aos seres livres o fortalecimento da liberdade de ambos assim como de toda a comunidade política em que estão inseridos. Da mesma forma que o prudente, o amigo teria a capacidade de cuidar do outro como de si mesmo. Não sem razão, o narrador da canção de Milton Nascimento e Fernando Brant, estabelece com o amigo um diálogo de igual para igual que contribui para a resolução de suas ações. Esse amigo seria fundamental para política, visto que a amizade, enquanto uma relação duradoura, assegura a existência da comunidade política que age em conjunto e preza a liberdade e a felicidade de todos os seus membros. Aliada da prudência, a amizade, em contraposição à *Fortuna*, transformaria o bom encontro vivido pelos amigos, em uma esquina, em uma relação coletiva voltada para o bem de toda a cidade.²²⁵

Para Marilena Chauí, por mais que a comunidade política possa sucumbir aos efeitos da *Fortuna*, visto que a “senhora dos acontecimentos” também encontra abrigo no interior da *Res Publica*, a amizade, teria força suficiente para “impedir que a diferença de posses, fama, glória e honra divida os amigos, pois o que é de cada um é de todos e são todos que agem para que cada um seja o que é e tenha o que tem”. Forma superior de encontro que diminui os efeitos mais drásticos da *Fortuna*, a amizade eleva a *polis* ao

²²⁴ CHAUI, M. O mau encontro, p. 461.

²²⁵ CHAUI, M. O mau encontro, p. 461.

alcance da eternidade, pois se “pela política, nós nos humanizamos, pela amizade nós nos divinizamos”.²²⁶

Com vistas, ao desenvolvimento dessa humanidade em toda a sua potencialidade, mas, por outro lado, vivendo em meio às dificuldades que o contexto político imprimia à vida da cidade, a simples presença de um amigo, para os jovens compositores do Clube da esquina, era um evento a ser festejado. Esse é o caso de “Que bom amigo”, faixa em que Milton Nascimento encerra, em tom de celebração, o disco *Clube da esquina II*, de 1978. Dedicada a Lô Borges, essa canção foi composta ao passar para um tom maior o arranjo de “Cais” e “Um gosto de sol”, ambas gravadas no disco *Clube da esquina*, de 1972. As duas canções tematizam os encontros e desencontros passíveis de acontecer a um viajante que, durante um longo tempo, permanecesse na estrada.

Alguém que vi de passagem
 Numa cidade estrangeira
 Lembrou os sonhos que eu tinha
 E esqueci sobre a mesa²²⁷

Além de manter uma identidade entre o disco *Clube da esquina*, de 1972, e o segundo, *Clube da esquina II*, produzido em 1978, em termos sonoros esse tipo de procedimento traz um tom mais efusivo aos contornos da terceira canção. A reutilização desse mesmo arranjo em um tom acima que o original em “Que bom amigo”, parece querer demonstrar uma alegria ainda maior expressa no reencontro com o amigo distante:

Que bom, amigo
 Poder saber outra vez que estas comigo
 Dizer com certeza outra vez a palavra amigo
 Se bem que isso nunca deixou de ser
 Que bom, amigo
 Poder dizer o seu nome a toda hora
 A toda gente

²²⁶ CHAUI, M. O mau encontro, p.462.

²²⁷ NASCIMENTO, M. Um gosto de sol. M. Nascimento; R. Bastos. In: *Clube da esquina*, 1972.

Sentir que tu sabes
Que estou pro que der contigo²²⁸

Frente aos infortúnios da vida, a boa companhia de um amigo nos traz tanto a alegria presente no “bom encontro” quanto garante a energia necessária para agir perante os momentos de infelicidade. São exatamente nessas oportunidades que os homens prezam ainda mais o valor de uma amizade. Como ressalta a canção, a simples presença de um amigo ameniza um sofrimento e revigora nossas forças diante das piores desventuras. O convívio entre os amigos, principalmente quando estes enfrentam juntos infortúnios e injustiças, seria uma fonte de aperfeiçoamento mútuo, um antídoto contra o temor e a solidão.²²⁹

Mesmo o homem virtuoso não é auto-suficiente, uma vez que o agente absorvido em seus próprios atos somente obtém o real significado e o valor de suas ações com a presença do amigo que garante uma boa compreensão dos fatos. Sem o distanciamento necessário para um ponto de vista mais exato, é do amigo a melhor avaliação e o melhor conselho, pois “por serem ações do outro, mas que ao mesmo tempo, reconhecemos como expressão nossa, precisamente por ser o outro, o amigo, um outro eu, isto é, idêntico em caráter”.²³⁰ Dessa forma, nossa identidade, nossa consciência de si, é construída e, ao mesmo tempo compartilhada com o amigo, eterna “imagem especular” de nós mesmos.

Contudo, como que por obra da *Fortuna*, a idéia de amizade enquanto experiência política determinada e concebida em função do bem comum, ao longo do tempo, não se comportou de forma unânime, tanto em termos de prática social quanto nos discursos filosóficos dedicados a ela. A amizade que, durante a antiguidade foi um traço fundamental

²²⁸ NASCIMENTO, M. Que bom amigo. N. Nascimento. In: *Clube da esquina II*, 1978.

²²⁹ ARENDT, H. Sobre a humanidade em tempos sombrios, 1986.

²³⁰ ORTEGA, F. Genealogia da amizade, p. 41.

na vida da *polis* e mesmo na modernidade se constitui como um vínculo significativo presente em redes de sociabilidade e clubes políticos, foi sendo progressivamente deslocada para a esfera privada. Essa perda do significado político da amizade estaria ligada a um processo de despolitização e esvaziamento do espaço público característico de um mundo em que a ação livre do sujeito histórico vem perdendo cada vez mais a sua eficácia. Concomitante a esse processo, a família vem estabelecendo redes de influência duradouras, em que a amizade é restrita ao âmbito das relações particulares e domésticos, contribuindo assim para a criação e no desenvolvimento de corpos políticos a partir de modelos familiares, o que para Hanna Arendt seria a ruína da política.²³¹

Segundo Richard Sennet, a idade moderna, caracterizada por uma “comunidade destrutiva” e sua busca por intimidade, alterou consideravelmente as formas de sociabilidade coletiva e o convívio urbano nos séculos XVII e XVIII. Dessa maneira, experiências próprias do mundo público, como civilidade, amizade, polidez – manifestações nascidas e alimentadas no espaço público bem como em tabernas, café, salões, clubes, sociedades literárias – são relegadas para a vida privada, em um processo de intimização em que a família surge como lugar de refúgio e tranquilidade. Nesse sentido, a família se constitui como uma força normalizadora ditando os critérios morais a serem seguidos pela sociedade, visto que a vida nas grandes cidades continha terrores e males a serem combatidos. O bem comum inferiorizado diante das promessas de felicidade e garantias de segurança, próprias da família burguesa passou a ser visto com desconfiança e medo, fato que acarretaria em comportamentos narcisistas, no esquecimento do outro e no desinteresse pela política.²³²

²³¹ ORTEGA, F. Genealogias da amizade, 2002. ORTEGA, F. Para uma política da amizade.

²³² SENNET, R. O declínio do homem público.

No século XIX, a família seria a célula base de uma nova sociedade. Nesse período os valores familiares são reforçados e identificados à ordem social. Além de coração da vida privada, a família seria norma, a chave da felicidade do bem público, defendendo a moralização dos comportamentos e expandido a honra familiar para toda a sociedade.²³³ Instituição comprometida com a civilidade e a pureza da consciência nacional, a família constrói com o Estado uma forte e duradoura ligação, pois “doravante a família tem como principal parceiro não mais outras famílias, e sim o Estado, que, em troca de sua proteção, obriga ou encoraja a família a isolar-se em si mesma e a cortar os múltiplos laços que a encerram”.²³⁴ Por consequência, as nações são consideradas “grandes famílias”. Para Hanna Arendt: “o que chamamos de ‘sociedade’ é o conjunto de famílias economicamente organizadas de modo a constituírem o fac-símile de uma única família sobre-humana, e sua forma política de organização é denominada ‘nação’”.²³⁵

Nesse contexto, a amizade, que antes se encontrava em uma relação de continuidade entre o público e o privado é inserida na trama das relações sociais centradas e estruturadas pela família, as quais faziam parte os laços de parentesco e vizinhança. A estrutura familiar define as boas e as más companhias. A amizade, por sua vez, cai em um formalismo vazio e obsoleto. Dissolvida no seio da família, ela perde sua característica de livre escolha uma vez que é submetida a uma vigilância constante por parte de familiares e educadores. A intensificação dessa organização social baseada na ordem familiar acaba por

²³³ VINCENT-BUFFAULT, A. Da amizade; uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX, 1996.

²³⁴ AYMARD, A. Amizade e convivialidade, p. 496.

²³⁵ ARENDT, H. A condição humana, p.38. ORTEGA, F. Genealogias da amizade, p.125.

dissolver os vínculos existentes entre amizade, sociabilidade pública e comunidade política.²³⁶

Mesmo não compartilhando da idéia de *philia* como um vínculo político próprio da cena pública, Michel de Montaigne se colocou em um sentido oposto aos que concebiam uma amizade permeada por relações de parentesco e vizinhança, submetida às regras familiares.²³⁷ Montaigne dissocia as amizades comuns da “amizade extraordinária” – *téléia philia* para Aristóteles –, manifestação excepcional ela se apresenta como raridade, uma quase impossibilidade que ocorre “uma vez a cada três séculos” e nunca se estende a mais de duas pessoas. Com isso, Montaigne reserva o termo “amizade”, apenas àquelas relações que atingem a perfeição e servem como ideal normativo, padrão de medida que o faz recusar todas as outras formas de associação.²³⁸

Segundo o filósofo, para que a verdadeira amizade alcance toda a sua plenitude, ela deve se configurar como um acontecimento capaz de fazer com que os amigos compartilhem de um mesmo horizonte de justiça e virtude. Seria a busca por essa amizade perfeita – que faz, por exemplo, com que as almas de Michel de Montaigne e Etienne de La Boétie “se misturam e fundem uma na outra como uma união tão total a ponto de apagar e fazer desaparecer a textura que as uniu”²³⁹ – que talvez tenha inspirado Milton Nascimento, ao musicar os versos de “Canção amiga”, de Carlos Drummond de Andrade, em 1978:

²³⁶ VINCENT-BUFFAULT, A. Da amizade; uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX, 1996.

²³⁷ Para Sérgio Cardoso, Montaigne não desdém da coisa pública, mas “se é certo que a amizade ilumina a reflexão política, não o é menos que, em Montaigne, ela se diz primeira e propriamente no âmbito das relações particulares e não no domínio público; diz respeito à ética em primeiro lugar, e só por extensão à política”. CARDOSO, S. Paixão da igualdade, paixão da liberdade; a amizade em Montaigne, p.160. Já para Jean Starobinski, os amigos Montaigne e La Boétie “se consagraram a um comércio privado, mas tão elevadamente empregado no culto da virtude que escapa à reprovação de ter desertado o cuidado dos interesses públicos”. STAROBINSKI, J. Montaigne em movimento, p.59.

²³⁸ CARDOSO, S. Paixão da igualdade, paixão da liberdade; a amizade em Montaigne, 1986.

²³⁹ MONTAIGNE, M, Da amizade

Minha vida, nossas vidas
 Formam um só diamante
 Aprendi novas palavras
 E tornei outras mais belas²⁴⁰

Esse compartilhar de uma “única alma em dois corpos”, presente na amizade de Montaigne por La Boétie que reverbera em “Canção amiga”, seria uma característica fundamental entre os amigos que se buscam e se completam por si mesmos, “identificados na mesma disposição virtuosa, soldados pela unidade do bem, que, pela virtude, se imprime em seu próprio caráter”.²⁴¹ Por essa razão, o mesmo Montaigne condena as amizades engendradas por familiaridades inconvenientes e critica a falta de liberdade que as relações de parentesco exercem sobre a escolha dos amigos: “nas amizades que nos impõem a lei e as obrigações naturais, nossa vontade não se exerce livremente; elas não resultam de nossa escolha, e nada depende mais de nosso livre arbítrio que a amizade e a afeição”.²⁴²

Ou seja, a amizade perfeita existe apenas onde há a “verdadeira semelhança entre vontades” e essa somente se realiza por “virtude própria, por elas mesmas, sem a necessidade de qualquer mediação exterior”. Dessa forma, o amigo constrói, em relação ao amigo, uma identidade conjunta que se estabelece através do caráter virtuoso de ações guiadas por uma comunhão de juízos. A confiança existente entre os amigos vem da “certeza de suas intenções e juízo”. Um busca no outro o apoio frente ao estranhamento do mundo. Em meio à indefinição dos caminhos de um e de outro, a amizade requer virtude suficiente para mover os amigos na busca e na realização do bem.²⁴³

Apesar de formular uma concepção de amizade baseada apenas na ação virtuosa e na vontade livre, exteriorizada através de suas canções, o Clube da esquina, não deixa de

²⁴⁰ NASCIMENTO, M. Canção amiga. M. Nascimento; C. D. de Andrade. In: *Clube da esquina II*, 1978

²⁴¹ CARDOSO, S. Paixão da igualdade, paixão da liberdade; a amizade em Montaigne, p.173.

²⁴² MONTAIGNE, M. Da amizade, p. 90.

²⁴³ CARDOSO, S. Paixão da igualdade, paixão da liberdade; a amizade em Montaigne, p.174.

estar imerso na tradição familialista, da qual o século XX é herdeiro. Em algumas canções, os compositores, chegam a cantar a amizade em termos e metáforas familiares em que o amigo é identificado à figura do irmão. Este é o caso da canção “Diálogo”, composta em 1969, por Milton Nascimento em parceria com os irmãos Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, para o disco *Mustang cor de sangue, corcel cor de mel* de Marcos Valle:

Teus versos espera quem vai lutar
 Meus versos te seguem rubra voz
 Em um canto de guerra vou te encontrar
 Te chamo de amigo ou de irmão
 Mais forte que amigo eu te chamo irmão
 Meu amigo, meu irmão
 Meu abrigo, meu irmão²⁴⁴

Interpretada por Milton Nascimento e Marcos Valle, a narrativa é estruturada a partir de um diálogo entre dois amigos que se unem em meio a um contexto de adversidades. Após o encontro entre os personagens a melodia se altera, ganhando um tom épico que parece reforçar a decisão de ambos em aceitar juntos os desafios que irão experimentar a partir dali. Nesse sentido, a canção revive uma antiga mitologia criada em torno da amizade heróica, experimentada fundamentalmente no exercício da coragem e da solidariedade frente a um inimigo comum.²⁴⁵ Da mesma maneira, na canção “Irmão de fé”, parceria de Milton Nascimento e Márcio Borges, de 1967, a amizade e a comunhão de um só objetivo, dentro de um clima exortativo expresso tanto na letra quanto na interpretação do cantor, inspiram ousadia. Mais uma vez, é a união dos personagens, já que eles se tornam irmãos pela fé que compartilham por um mesmo ideal, o fator que os impele ao enfrentamento da situação contrária, a um entusiasmo ligado à ação e à realização de grandes façanhas:

²⁴⁴ NASCIMENTO, M; VALLE, M. Diálogo. M. Valle; M. Nascimento; P. S. Valle. In: *Mustang cor de sangue, corcel cor de mel*, 1969.

²⁴⁵ VINCENT-BUFFAULT, A. *Da amizade; uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX*, 1996.

Meu irmão fala da vida
 Eu, irmão, sei que viver é bom
 Mas pra ter mundo que quero
 Eu vou fechar corpo na solidão
 Vou fazer faca de prata
 E vou lutar até morrer
 Mas vivendo, sei de verdade
 Minha gente vai me amar
 Meu irmão vai me seguir
 E lutar pelo que quer²⁴⁶

Nos dois casos, como podemos verificar, a narrativa gira em torno do exercício da amizade e sua capacidade de unir os homens, levando-os a uma conduta ativa diante dos acontecimentos, desde que esses sejam enfrentados em uma relação de solidariedade e ajuda mútua. Porém, as duas narrativas recorrem à metáfora do irmão em sobreposição ao amigo. Contudo, o que à primeira vista parece uma contradição seria algo sempre recorrente nas descrições e nos discursos sobre a amizade. Apesar dos gregos associarem a *philia* ao espaço público e restringirem a família ao âmbito da vida privada, a referência ao amigo a partir de metáforas familiares se origina na antiguidade.²⁴⁷ Francisco Ortega lembra também que

Na língua alemã – como em muitas outras línguas – o amigo é originalmente somente o companheiro de clã (Sippengenosse). Amigo é assim originalmente somente amigo de sangue (Blutsfreund), o consangüíneo ou aparentado (‘verwntd Gemachte’) por matrimônio, fraternidade de juramento ou instituições correspondentes.²⁴⁸

A utilização dessas metáforas foi reforçada historicamente pela tradição fraternalista do cristianismo que primou pela utilização, de forma muito ambígua, de imagens familiares sobre as da amizade. Os cristãos denominam-se “irmãos” e não amigos, especialmente

²⁴⁶ NASCIMENTO, M. Irmão de fé. M. Nascimento; M. Borges. In: *Milton Nascimento*, p. 1967.

²⁴⁷ Para Aristóteles, por exemplo, cada forma de governo corresponderia a um tipo de vínculo familiar: “a forma do governo do pai sobre os filhos corresponderia à monarquia, do marido sobre a mulher à aristocracia e do governo entre os irmãos à timocracia e a democracia.” ORTEGA, F. *Genealogia da amizade*, p.45.

²⁴⁸ Citado por ORTEGA, F. *Para uma política da amizade – Arendt, Derrida, Foucault*. p.61.

aqueles que trocam a própria família por uma experiência religiosa. Nesse caso, os laços de fraternidade cristã estão acima dos vínculos consangüíneos. Os termos familiares são preferidos por representarem uma adesão completa a uma comunidade espiritual, que tem como fim último, não o encontro com o outro, mas com Deus em uma vida superior ao mundo dos homens e longe dos valores terrenos. Segundo Ortega, em termos políticos, esse tipo de fraternidade seria “anti-política”, visto que ela suprime a pluralidade e a diferença entre os homens, condições básicas para o exercício da política.²⁴⁹

Durante a idade média, no contexto dos combates medievais e sob a influência do ideal cavaleiresco, a amizade masculina teve seus vínculos reforçados pelo calor dos campos de batalha que inspiravam a lealdade recíproca e afastavam o medo da morte entre os combatentes. Contudo, a palavra “amigo” é empregada como sinônimo de “parente”, mudança semântica que denota uma aproximação entre os significados social e afetivo. Em decorrência dessa aproximação, além de outros fatores como a influência do cristianismo, o fortalecimento da família e o desapego à cidades, o sentido original da amizade é progressivamente esvaziado. Nos períodos subseqüentes, a amizade é, cada vez mais, isolada do contexto político, destinado, por sua vez, aos “irmãos em armas” e correlatos.²⁵⁰

Justamente a amizade, que segundo os gregos, teria sua essência vinculada fortemente ao discurso, aos debates públicos em que os cidadãos se reúnem para discutir as coisas da cidade. Debates com vistas à concórdia e o fortalecimento da *polis*. Era exatamente através dos discursos que a importância política da amizade se tornava manifesta.²⁵¹ Sem referência à sua real relevância para o mundo público, as demonstrações de amizade se resumem às frases de reconhecimento gratuito. Perdido todo o seu valor

²⁴⁹ ORTEGA, F. Genealogia da amizade, 2002

²⁵⁰ ORTEGA, F. Genealogia da amizade, 2002

²⁵¹ ARENDT, H. Sobre a humanidade em tempos sombrios, 1987.

social, a amizade perde também sua importância em meio à imaginação coletiva. Com o tempo, a conotação afetiva de uma amizade restrita à esfera íntima, passa a ser utilizada de forma predominante.²⁵²

Em situações em que as pessoas buscam expressões mais enfáticas para demonstrar seus vínculos de proximidade, os termos familiares denotam maior afeição e solidez, principalmente, em se tratando de relações pessoais. Dessa forma, os laços de amizades vem sendo traduzidos, desde longa data, em imagens ligadas à figura do irmão, pois talvez com isso tais laços ganham em autenticidade, solidez, firmeza, durabilidade e sinceridade. Ou seja, o imaginário construído em torno da amizade na modernidade é permeado pelo familialismo.²⁵³

Fernando Ortega considera que, “as relações de parentesco para definir outras relações sociais são usadas sempre que os indivíduos se retiram das grandes sociedades para pequenos grupos e comunidades”.²⁵⁴ Por isso, é natural o medo que as pessoas muito apegadas à família sentem diante do diferente, do desconhecido. Isso demonstra a pobreza dos relacionamentos restritos à esfera familiar e sua incapacidade de experimentar novas formas de sociabilidade. Aqueles que seguem o modelo familiar à risca ou moldam seu comportamento segundo a fraternidade cristã acabam por voltar às costas para a política. Dessa forma, a utilização de metáforas familiares poderia ser identificada com o processo de intimização da vida pública desencadeado com a modernidade.²⁵⁵

O que não ocorre em relação às canções do Clube da esquina ao correlacionar a experiência da amizade a um movimento de mudança de direção e interesses que transpõe

²⁵² ORTEGA, F. Genealogia da amizade, 2002

²⁵³ ORTEGA, F. Genealogias da amizade, p.61.

²⁵⁴ ORTEGA, F. Genealogias da amizade, p. 123.

²⁵⁵ ARENDT, H. Sobre a humanidade em tempos sombrios, 1985

os limites do mundo particular, para o desenvolvimento de ações virtuosas no mundo público. Pelo contrário, em suas canções, eles pregam o abandono da vida privada em busca de objetivos políticos e a conquista da liberdade no exercício da ação, através da amizade e do caráter de livre escolha, moldado a partir do convívio com o outro na cidade, e na abertura incondicional para novas possibilidades de futuro, enfatizadas ainda pela canção “Irmão de fé”:

Anda, novo dia já está nascendo
 Liberdade já está chegando
 Nossa gente sabe que está vindo
 Nosso canto que é de paz
 E vai ter gente vivendo
 Gente enfim vai ser feliz²⁵⁶

Nos versos de “Diálogo” e “Irmão de fé”, os amigos são “irmanados” não por fraternidade natural ou pela busca de uma “cidade de Deus”, divisada pelo cristianismo. Nas duas narrativas, os compositores enfatizam a escolha livre e excelência do caráter compartilhado por ambos os personagens e tendo em vista que o mundo público somente é acessado quando nos afastamos da vida privada, em um movimento de desprendimento da segurança doméstica em direção aos riscos que a política nos oferece. Convictos de que a “humanidade se exemplifica não na fraternidade, mas na amizade, que a amizade não é intimamente pessoal, mas faz exigências políticas”²⁵⁷. Preservando sempre a referência ao mundo público, por meio de suas canções, o Clube da esquina seguiu louvando os amigos, principalmente os que se foram, “mesmo que o tempo e a distância digam não”²⁵⁸.

Vivendo em um tempo tortuoso, de censura aos artistas e órgãos de comunicação, de perseguições políticas aos descontentes e do desaparecimento de vários opositores ao regime militar, os compositores do Clube da esquina tiveram que conviver com a perda de

²⁵⁶ NASCIMENTO, M. Irmão de fé. M. Nascimento; M. Borges. In: *Milton Nascimento*, p. 1967.

²⁵⁷ ARENDT, H. Sobre a humanidade em tempos sombrios. p. 31.

²⁵⁸ NASCIMENTO, M. Canção da América (*Unencounter*). M. Nascimento; F. Brant. In: *Sentinela*, 1980.

vários amigos.²⁵⁹ Ao longo da história, muitas foram as obras nascidas como um meio de reparar a morte ou o desaparecimento de um amigo. Tributo à memória do amigo e testemunho de uma amizade virtuosa, a perda e a busca do ausente seria um dos cernes dos discursos dedicados à amizade, sempre dispostos a vencer o esquecimento daquele que desaparece. Ainda utilizando-se da metáfora do irmão, Milton Nascimento e Fernando Brant, fazem de “Sentinela”, composição de 1968, um misto de cantochão, incelencia, cantiga de velório e hino de resistência:²⁶⁰

Morte, vela
Sentinela sou,
Do corpo desse meu irmão que já se vai
Revejo nessa hora tudo que ocorreu
Memória não morrerá²⁶¹

O desejo de sustentar a causa do ausente, expresso pela canção, seria uma espécie de dever da verdadeira amizade. Levando sua causa adiante, aquele que ficou se torna um guardião não apenas da memória, mas também das ações do amigo desaparecido que vive em sua consciência e nos valores compartilhados entre eles. A continuidade do seu nome e de sua virtude é orientada para a construção de uma sociedade futura. A escrita ou o canto que honra a amizade perdida tem a função de partilhar com a comunidade política as

²⁵⁹ Durante a ditadura, Márcio Borges prestou ajuda a José Carlos da Matta Machado, um dos líderes do movimento estudantil da UFMG, então foragido no Rio de Janeiro e depois assassinado pelo regime militar. Esse tipo de auxílio também foi recebido por Etelvino Nunes, um dos militantes perseguidos pelo DOPS-MG que conseguiu fugir para o Chile graças à colaboração de Murilo Antunes. Cf. BORGES, M. *Os Sonhos não envelhecem. Histórias do Clube da esquina*, 1996; www.clubedaesquina.org.br.

²⁶⁰ A canção “Sentinela”, foi defendida por Milton Nascimento, acompanhado por Cynara, Cybele e Egberto Gismonti, no IV Festival da TV Record, em 1968. No ano seguinte, ela foi gravada do disco *Milton Nascimento*. A intenção era realizar a gravação com um coral de monges dominicanos, fato que não ocorreu. Em 1980, “Sentinela”, foi regravação com a participação de Nana Caymmi e um grupo de beneditinos. MELLO, Z.H. *A era dos festivais: uma parábola*, 2003; DOLORES, M. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*, 2006.

²⁶¹ NASCIMENTO, M. Sentinela. M. Nascimento; F. Brant. In: *Milton Nascimento*, 1969.

crenças, as idéias e os valores daquele que se foi, contribuindo para a construção de uma identidade comum entre mortos e vivos, fator de integração entre as gerações:²⁶²

Precisa gritar sua força, ê irmão
Sobreviver
A morte ainda não vai chegar
Se a gente na hora de unir
Os caminhos num só
Não fugir nem se desviar²⁶³

A canção em forma de epitáfio, como a que é apresentada pelo Clube da esquina, faz com que o amigo ainda que morto se torne presente em uma amizade além da morte.

Seu rosto brilha em reza
Brilha em faca e flor
Histórias vem me contar
Longe, longe ouço essa voz
Que o tempo não vai levar²⁶⁴

Os epitáfios se consagraram em termos políticos, desde a antiguidade, por se tratarem de uma forma de reconhecimento da memória, tendo o papel de honrar não apenas a lembrança daqueles que lutaram pela *polis*, mas também, de sublinhar a virtude dos seus cidadãos, mantendo viva a relação entre a cidade e seus habitantes. Nesse sentido, a lembrança do amigo morto tem a função de fortalecer a unidade da cidade diante de uma ameaça externa ou mesmo frente as suas lutas internas. Dessa forma, o discurso que lamenta a falta do amigo se converte em luto político, fortalecendo a certeza devotada pelos sobreviventes aos valores comungados entre todos. Esse louvor à ação despendida pelo homem virtuoso que doou sua vida à causa pública seria também uma forma de exorcizar a morte através do poder das palavras.²⁶⁵ A glorificação dos mortos, acima de tudo, vem

²⁶² STAROBINSKI, J. *Montaigne em movimento*, 1993.

²⁶³ NASCIMENTO, M. Sentinela. M. Nascimento; F. Brant. In: *Milton Nascimento*, 1969.

²⁶⁴ NASCIMENTO, M. Sentinela. M. Nascimento; F. Brant. In: *Milton Nascimento*, 1969.

²⁶⁵ LOURAUX, N. O discurso aos mortos e a destinação da palavra, 1994. ORTEGA, F. Para uma política da amizade – Arendt, Derrida, Foucault, 2000.

celebrar a primazia da ação política sob os sentimentos privados, visto que, seria sempre “melhor fracassar virtuosamente que renunciar ao combate”.²⁶⁶

Na década de 1970, o Clube da esquina fez desse canto fúnebre uma voz coletiva, disposta a iluminar toda a comunidade, com o intuito de manter viva a consciência das perdas já infligidas pelo inimigo e exortar à coragem, solidariedade e adesão dos cidadãos na defesa da liberdade. Nesse sentido, trajetórias como as do estudante Edson Luis²⁶⁷, do guerrilheiro Ernesto Che Guevara²⁶⁸, do compositor John Lennon²⁶⁹, da cantora Elis Regina²⁷⁰ são reavivado através de um canto de memória que resgata a ação virtuosa do esquecimento e oferece vida longa à luta pela liberdade em um louvor coletivo com grande significação política.

Em um período histórico em que a liberdade é esquecida e a companhia dos amigos é perseguida pela intolerância política, “Nada será como antes”, canção composta por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, em 1972, enaltece a comunhão amistosa como meio de resistência e resgate da liberdade:

Que notícias me dão dos amigos?
Que notícias me dão de você?
Alvorço em meu coração
Amanhã ou depois de amanhã
Resistindo na boca da noite
Um gosto de sol²⁷¹

Nessa canção, a interpretação aguerrida de Milton Nascimento em companhia de Beto Guedes, reforça ainda mais a proposta de tomada de atitude postulada pela letra. Afinal, o “amanhã” de que fala seus versos dependeria de uma ação a ser realiza no

²⁶⁶ LEFORT, C. O nome de um, p. 157.

²⁶⁷ NASCIMENTO, M. Menino. M. Nascimento; R. Bastos. In: *Gerais*, 1976.

²⁶⁸ MOURA, T. Como vai minha aldeia. T. Moura; M. Borges. In: *Como vai minha aldeia*, 1978.

²⁶⁹ GUEDES, B. Canção do novo mundo. B. Guedes; R. Bastos. In: *Contos da lua vaga*, 1981.

²⁷⁰ NASCIMENTO, M. Essa voz. M. Nascimento; F. Brant. In: *Anima*, 1982; GUEDES, B. No céu, com diamantes. B. Guedes; R. Bastos. In: *Viagens das mãos*, 1984.

²⁷¹ NASCIMENTO, M; GUEDES, B. Nada será como antes. M. Nascimento; R. Bastos. In: *Clube da esquina*, 1972.

momento presente com vistas às transformações da ordem vigente. Na gravação de “Nada será como antes”, o compasso 4/4 é quebrado por um solo de piano de Wagner Tiso. Após esse interlúdio, segue uma variação do ritmo em 4/4 e 7/8 que altera o andamento da canção, causando a impressão de um movimento dinâmico, convicto e persistente, tal como é o movimento proposto pelo narrador presente na letra.²⁷²

A batida agressiva e repetitiva traduz, de certa forma, a urgência expressa nos versos de Ronaldo Bastos. As duas vozes em uníssono, o baixo, em alto volume tocado por Toninho Horta, e o piano acústico, assim como a semelhança de acorde e harmonias, produzem uma levada muito próxima ao rock inglês, mais precisamente a primeira gravação de “*A little help from my friends*”, de 1967, em que os *Beatles* devotam grande apressamento pelas amizades.²⁷³ Esta mesma canção viria a se tornar, dois anos depois, um dos grandes hinos da juventude, ao ganhar uma segunda versão na voz de Joe Cocker, durante o festival de *Woodstock*, em 1969. Não por acaso, essa canção emblemática seria executada pelo grupo Som Imaginário em vários de seus *shows*, no início da década de 1970.²⁷⁴

Composta em um contexto considerado pelos historiadores como o mais perverso de todo o governo militar, período esse em que ninguém sabia ao certo qual seria o destino da maioria dos desaparecidos políticos, “Nada será como antes” permaneceu na memória da

²⁷² TEDESCO, C. A. R. De Minas, mundo: a imagem poético musical do Clube da esquina, 2000.

²⁷³ Sobre essa semelhança, Cybelle Tedesco afirma que “a presença de guitarras com distorção em duas vozes, arranjos para cordas, utilização de órgão tipo *mini-moog*, vocalizações no estilo progressivo, baixo e ritmo bem marcados na canção “Nada será como antes” vem lembrar a canção “*A little help from my friends*” do disco *Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band*, do *Beatles*, de 1967. Ambas possuem acordes parecidos nas harmonias, o que provoca no ouvinte a sensação de semelhança, além da utilização dos mesmos instrumentos com timbres próximos.” TEDESCO, C. A. R. *De Minas, mundo: a imagem poético musical do Clube da esquina*, p.91.

²⁷⁴ Sobre a maneira como a influência dos *Beatles* foi traduzida no Brasil, Zé Rodrix, um dos participantes da banda Som Imaginário assegura que: “por melhor que tivesse sido a tentativa de incluir o ideário e o imaginário sonoro dos *Beatles* na música brasileira, que o Tropicalismo fez, quem conseguiu isso mesmo foi o Clube da Esquina. *Beatles* nunca apareceu tão bem na música brasileira quanto no Clube da Esquina, ali a leitura dos *Beatles* está muito mais clara do que no Tropicalismo, com certeza”. Depoimento de Zé Rodrix. In: www.museclubedaesquina.org.br.

canção popular como “verdadeiro libelo de oposição ao regime vigente”.²⁷⁵ O clamor pela resistência frente à opressão que fez com os versos dessa canção ganhasse um significado especial para aqueles que, de algum modo, se colocaram contra a ditadura, tem na procura pelos amigos a sua expressão máxima. Descobrir na amizade as forças necessárias para que liberdade não pereça perante a tirania – esta seria a aposta dos compositores do Clube da esquina – seria uma lição antiga, ensinada por La Boétie no seu *Discurso da servidão voluntária* presentificada pela canção “O medo de amar é o medo de ser livre”, composta por Beto Guedes e Fernando Brant, em 1978:

O medo de amar é o medo de ser
 Livre para o que der e vier
 Livre para sempre estar onde o justo estiver (...)
 O medo de amar é não arriscar
 Esperando que façam por nós
 O que é nosso dever: recusar o poder²⁷⁶

La Boétie afirma que o regime governado pelo arbítrio, a tirania, exclui de imediato a amizade, uma vez que essa forma de governo é baseada na transcendência do tirano. Acima de todos, ele desconhece os laços de amizade, pois esta somente se realiza através do bem querer recíproco, existente na identidade das vontades e na partilha dos ideais daqueles que se “entre-amam”. O tirano, por sua vez, não teria amigos, mas cúmplices. Reunidos a sua volta, eles se “entre-temem”, disseminando a tirania por toda a sociedade. O tirano viveria, então, em função do medo até que a desconfiança e o silêncio reinem absolutos entre seus governados. A amizade, ao contrário, teria a capacidade de fazer da cidade o lugar do encontro, do diálogo, da festa cívica, enfim, da troca de experiências comuns. Disso resulta a contraposição entre a amizade e a “vontade de servir”, vivenciada tanto pelo tirano quanto pelos tiranizados. Se por um lado, a amizade é capaz de engendrar

²⁷⁵ SEVERIANO, J; MELLO, Z, H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 2, p. 176.

²⁷⁶ GUEDES, B. O medo de amar é o medo de ser livre. B. Guedes; F. Brant. In: *Amor de Índio*, 1978.

uma comunidade política, por outro, a mesma não existe para o tirano, pois ele busca apenas o seu próprio bem, seu interesse pessoal é mais importante que tudo.²⁷⁷

O primeiro passo para um homem ser livre seria simplesmente desejar a liberdade. Para obtê-la, ele deve se recusar a servir aquele que está acima de todos: o tirano. Se o povo assim o quiser, o tirano é derrotado, pois quem aspira a liberdade já a possui, bastando, apenas, “não ser servo de ninguém”. Articulado, resistência e o desejo de ser livre, o Clube da esquina alerta o país à não servir quem o tiraniza e por meio da amizade – da “recusa do servir”, na definição de Marilena Chauí²⁷⁸

Precisa amar sua amiga, é irmão
E lembrar
Que o mundo só vai se curvar
Quando o amor que em seu corpo já nasceu
Liberdade buscar
Na mulher que você encontrou²⁷⁹

Contudo, passado o tempo da ditadura, resta ainda a “tirania da intimidade” sobre o mundo público, a tirania dos interesses privados sobre a cidade, e com ela, a necessidade da “recusa do servir” nossos desejos particulares em detrimento do bem comum. Tão perigoso quanto viver sob a vigilância de um Estado militar é ser governado por algo mais sutil como a “tirania intimista”, princípio que organiza silenciosamente a vida nas cidades contemporâneas. Sem necessidade de uma coerção direta e violenta, ela age sobre as pessoas por meio da sedução da vida íntima. Esse novo princípio social inaugurado pela modernidade redefiniu as relações urbanas. A crença na segurança doméstica transformou a intimidade em uma tirania diária. Nesse processo termos como amizade foram atraídos para

²⁷⁷ LABOÉTIE, E. *Discurso da servidão voluntária*, 1987. LEFORT, C. *O contra um*, 1987. CHAUÍ, M. *Recusa do servir*, 1987.

²⁷⁸ CHAUÍ, M. *Recusa do servir*, 1987.

²⁷⁹ NASCIMENTO, M. *Sentinela*. M. Nascimento; F. Brant. In: *Milton Nascimento*, 1969.

sua esfera de dominação, prejudicando assim o equilíbrio entre o mundo público e a vida privada.²⁸⁰

Lutando contra a tirania, tanto da ditadura militar quanto da vida íntima, o Clube da esquina, através de suas canções, buscou uma redefinição da amizade enquanto um princípio de comportamento social com grande significação política, ao repensar a cidade como um espaço próprio da vida ativa de seus habitantes, apesar de seus conflitos, dos riscos da ação política e dos caprichos da *Fortuna*. Canções que fazem das esquinas, o lugar de encontro da liberdade e da amizade. Com os olhos da prudência, que procuram no curso do tempo, a sabedoria necessária para agir no presente, o Clube da esquina, na condição do amigo, seguiu cantando a cidade e as amizades que ainda estariam por vir.

²⁸⁰ SENNET, R. *O declínio do homem público; as tiranias da intimidade*, 1989.

IV. Capítulo 3: Um gosto de sol: as luzes e sombras da cidade ideal

Depois de proclamada a República, em 1889, o partido republicano mineiro discutia a construção de uma nova capital para Minas Gerais. Diante de tais acontecimentos, o estado precisava reorganizar suas forças para ingressar na modernidade, pretendida pelas lideranças republicanas. Belo Horizonte nasceu, portanto, do sonho de modernização que visava reunificar as regiões do estado em torno de um novo centro cultural, político e administrativo.²⁸¹

Sobre os escombros do velho Curral Del Rey, lugar escolhido para abrigar a nova capital, nasceu e nasce a cada dia uma nova Belo Horizonte. História que se confunde com o ritmo frenético de destruições e reconstruções como as que atormentam *Prometeu*. Condenado pela ousadia de ter oferecido aos homens, num gesto repleto de amor, o conhecimento e a sabedoria roubados dos deuses, ele passou a eternidade suportando a dor de ter seu fígado sendo consumido repetidas vezes em um ciclo ininterrupto.²⁸²

De sonhos Belo Horizonte vive a mais de cem anos. Contudo, o mesmo impulso voltado para o futuro que gerou a nova capital também foi responsável pela construção de uma cidade sem vestígios de passado. No ritmo intermitente de suas transformações – todas elas impregnadas pela busca do novo, do moderno, do sem igual – os sonhos de fundação de uma *polis* foram esquecidos. Do plano inicial que orientou a construção da cidade, apenas o traçado retilíneo de suas ruas, cruzadas em ângulos retos e formando grandes tabuleiros de xadrez, permaneceu inalterável.²⁸³

²⁸¹ GOMES, A. C. Minas e os fundamentos do Brasil moderno, 2005; BOMENY, H. Utopia de cidade: as capitais do modernismo, 1991.

²⁸² CHEVALIER, J; CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*, 1997.

²⁸³ CASTRIOTA, L. B. (Org.). *A arquitetura da modernidade*, 1998.

Ao longo do século XX, a história da cidade projetada em oposição a uma Ouro Preto politicamente ameaçada pelo divisionismo dos grupos dominantes pode ser contada através das esquinas que compõem o peculiar traçado físico e imaginário de suas ruas.²⁸⁴ Em um dos capítulos dessa história, mais especificamente durante as décadas de 1960 e 1970, emergiu, das esquinas de Belo Horizonte, uma utopia que carregou consigo uma dimensão cívica, voltada para a defesa de valores, como a ética e a liberdade, a serem compartilhados em uma “cidade moderna” que ainda não havia encontrado lugar no presente. Cidade, essa, que é vista do ponto de vista de suas próprias esquinas e que ganha outras formas por meio de canções como “Trastevere”, parceria de Milton Nascimento e Ronaldo Basto, de 1975:

A cidade é moderna
Dizia o cego a seu filho
Os olhos cheios de terra
E o bonde fora dos trilhos²⁸⁵

Essa canção possui uma melodia angustiante em que sons variados são emitidos pelo piano e pela percussão, concomitantemente aos efeitos produzidos pelas guitarras em distorção irrompendo por sobre um coro bastante expressivo formado por Nana Caymmi, MPB-4, Golden Boys e Joyce entre outros. Essas vozes reunidas, por sua vez, emergem subitamente ao longo da gravação, causando a impressão de aflição e desarranjo. O refrão acima citado é pronunciado várias vezes em um tom melancólico que parece sugerir um tempo a correr no ritmo monótono dos dias, volta e meia, quebrado pela interferência dos instrumentos utilizados no arranjo.

²⁸⁴ BRANDÃO, C. A cena contemporânea, 2003; PEREIRA, R. B. *Arquitetura das esquinas de Belo Horizonte*, 2000.

²⁸⁵ NASCIMENTO, M. Trastevere. M. Nascimento; R. Basto. In: *Minas*, 1975

Os versos nos remetem a um tipo de premonição proferida pelo personagem cego, espécie de *Aedo*. Na tradição grega, o termo *Aedo* vem da palavra “*aoidós*” e significa “cantor”. Os poemas homéricos, por exemplo, eram cantados por *aedos*, sempre acompanhados um pequeno instrumento de cordas, a “*phórmix*”.²⁸⁶ A tomar a canção como uma espécie de “revelação divinatória”, transmitida pelo cego a seu filho, os compositores também assumem o papel de *Aedos* modernos, criando uma leitura da cidade que escapa aos olhares da maioria de seus habitantes. Leitura, essa, que se volta à fundação da capital, mas se estende pelo tempo até os dias atuais, como uma profecia que ainda não se cumpriu. Nesse caso, Belo Horizonte estaria vivendo em um “presente contínuo”, em um estado de construção permanente.²⁸⁷

Em meio a suas canções, o Clube da esquina, fez renascer a imaginação em torno das cidades utópicas, intervenção poética e musical que primou pela reabertura do espaço comum voltado para o estabelecimento da vida concreta de cidadãos interessados na solução de anseios coletivos próprios ao seu lugar de origem. Da vista privilegiada de suas esquinas, os compositores acompanharam o teatro da luta que consagrou Belo Horizonte como toponímia visionária. Esquinas em que também era possível observar um tempo pouco afeito ao bem comum e que reduzia a experiência humana à busca de realizações práticas e imediatas da vida particular:

Tenho séculos de espera

²⁸⁶ VIDAL-NAQUET, P. *O mundo de Homero*, 2002.

²⁸⁷ Segundo Vidal-Naquet: “A poesia constitui uma das formas típicas da possessão e do delírio divinos, o estado do ‘entusiasmo’ no sentido etimológico. Possuído pelas musas, o poeta é o intérprete de *Mnemosyne*, como o profeta, inspirado pelo deus, o é de Apolo. Aliás, entre a adivinhação e a poesia oral tal como ela se exerce, na idade arcaica, nas confrarias de *aedos*, de cantores e músicos, há afinidades e mesmo interferências, que foram assinaladas várias vezes. *Aedo* e adivinho têm em comum um mesmo dom de ‘vidência’, privilégio que tiveram de pagar pelo preço dos seus olhos. Cegos para a luz, eles vêem o invisível. O deus que os inspira mostra-lhes, em uma espécie de revelação, as realidade que escapam ao olhar humano. Essa dupla visão age em particular sobre as partes do tempo inacessíveis às criaturas mortais: o que aconteceu outrora, o que ainda não é. O saber ou a sabedoria, a ‘*sophia*’ que *Mnemosyne* dispensa aos seus eleitos, é uma ‘onisciência’ de tipo divinatório.” VIDAL-NAQUET, P. *Mito & pensamento entre os gregos*, p. 137.

Nas contas da minha costela
 Tenho nos olhos quimeras
 Com brilho de trinta velas
 E daí?²⁸⁸

Mais que pura paisagem urbana, a esquina é o ponto da cidade que se define pela primazia dos encontros. Para um olhar mais atento, porém, as esquinas ganham outros significados, principalmente em Belo Horizonte.²⁸⁹ Geralmente, quem se encontra em uma esquina, assim como em uma encruzilhada, está também diante do desconhecido, onde a *Fortuna* se impõe com mais força. Para quem precisa tomar uma decisão ou buscar um novo rumo, a esquina convida a uma pausa para reflexão, antes de seguir o caminho escolhido. A esquina exige também atenção e vigilância, pois é um lugar propício para surpresas e emboscadas.²⁹⁰

Sob as luzes que encerram o dia, as esquinas se tornam lugares de passagem entre os três mundos: céu, terra e inferno. Nessas horas, quem as governa é *Hécate*, deusa das sombras e das encruzilhadas. Os gregos atribuíam a ela uma especial influência sobre a imaginação. Deusa dos espectros e dos terrores noturnos, ela é celebrada por mágicos e feiticeiras. Ainda hoje, há quem faça oferendas a essa entidade, temendo pela visita de espíritos invisíveis ou invocando sua proteção como garantia da realização de uma travessia difícil.²⁹¹ Sob seus auspícios, as esquinas se tornam território livre para espíritos soturnos, aparições sobrenaturais e sabás, mistérios que enchem os olhos de Lô e Márcio Borges.

Poeira, na noite
 A festa da noite
 Guerreira, estrela da morte
 Festa negra amor

²⁸⁸ NASCIMENTO, M. E daí?. M. Nascimento; R. Guerra. In: *Clube da esquina II*, 1978.

²⁸⁹ BRANDÃO, C. A “modernidade fraca” das esquinas de Belo Horizonte e Cyro dos Anjos. [In Mimeo].

²⁹⁰ CHEVALIER, J; CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*, 1997.

²⁹¹ CHEVALIER, J; CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*, 1997. GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*, 2000.

Mas é tarde²⁹²

Por possuir tantas esquinas, Belo Horizonte talvez seja governada por essa deusa lunar, pois quando cai a noite, a capital passa a ser habitada por fantasmas como o Avantesma da Lagoinha e a Moça-Fantasma do bairro da Serra. Aparições fugidias que surgem momentaneamente nos lugares públicos da cidade a chamar a atenção dos cidadãos mais desavisados para os vestígios de um mundo que não acabou por completo, mas que está prestes a desaparecer.²⁹³

Em Belo Horizonte, as esquinas seriam, as grandes testemunhas, não apenas do sonho inaugural da cidade, mas também da aventura republicana que fez da capital o campo de batalha do qual emergiu, uma vez mais, a utopia das cidades ideais. Através do ângulo de visão proporcionado pelas esquinas, alguns olhares desafiavam o tempo e o espaço, vislumbrando novas perspectivas que superar os limites da realidade historicamente existente. Olhares acostumados a desafios e que constituíam visões de mundo firmadas perante a perda de um horizonte comum, ofuscado pelo efêmero, à mercê do transitório e, portanto, em vias de desaparecimento.²⁹⁴ Olhar como o de Nelson Ângelo, que, em meio aos versos da canção “Pessoas”, gravada no disco *Nelson Ângelo e Joyce*, de 1972, procura

Uma sensação para as pessoas da cidade
Que não podem respirar

Lutando contra o risco que recaía sobre a cidade e sufocava os fragmentos que ainda teimavam em existir no que sobrou dos espaços de sociabilidade pública, o compositor do Clube da esquina, propõe

Uma discussão com as pessoas da cidade
Que não cansam de matar

²⁹² BORGES, L. Estrelas. L. Borges; M. Borges. In: *Clube da esquina*, 1972.

²⁹³ STARLING, H. Fantasmas da cidade moderna, 2002.

²⁹⁴ BRANDÃO, C. A república da arquitetura, 2003.

Ao tentar decifrar a fisionomia da cidade, Nelson Ângelo, em um canto melancólico, se lança ao desafio de projetar algo novo, que vai além dos limites físicos estabelecidos por uma realidade insatisfatória. Para tanto, era preciso recriar

Uma relação com as pessoas da cidade
Ser feliz e nada mais²⁹⁵

A cidade, portanto, além da morada da justiça e da liberdade, passa a ser também o lugar do sonho e da utopia. Caminho no qual se unem experiências históricas diversas em torno da utopia de cidades inventadas pela criatividade de homens que utilizaram a canção popular, servindo-se dela em benefício da construção de uma vida melhor e mais humana. Contudo, a fantasia não fica a cargo da imaginação prodigiosa de mentes brilhantes, mas cheias de ego e fascinadas por si mesmas. Muito menos, ela é fruto de algum lampejo de genialidade transubstanciado por mãos desejosas em alcançar a fama e a glória terrena.²⁹⁶

Essa fantasia nasce de uma realidade tencionada por conflitos e do esforço de forjar princípios que irmanam os cidadãos em torno da fundação de uma comunidade política. Imaginação que visa a estabelecer no mundo público uma forma de vida comum derivada da concepção de lugar pátrio. Lugar que se funda pelo amor à pátria e que necessita de referências históricas compartilhadas que sirvam de ponto de ancoragem para cidadãos dispostos a viver a cidade em toda a sua intensidade. Amor essencialmente político que se desenvolve dentro de uma comunidade a que todos pertençam e que seja construída diariamente pelo exercício da liberdade enquanto expressão maior desse amor voluntário que se destina a cuidar do outro como a um igual.²⁹⁷ Durante sua trajetória, o Clube da esquina se ergueu em batalha por uma *polis* sonhada em função de sua ausência no

²⁹⁵ ANGELO, N. Pessoas. N. Angelo. In: *Joyce e Nelson Angelo*, 1972.

²⁹⁶ BRANDÃO, C. A república da arquitetura, 2003.

²⁹⁷ STARLING, H. Ah, se eu estivesse assim republicano: a tradição da república na canção popular brasileira, 2001.

presente. Dessa maneira, a Belo Horizonte imaginária continuou a viver através de um olhar esguio que recorre a outras perspectivas abertas pela visada diferenciada que as esquinas da cidade nos possibilita.

Em Belo Horizonte, ocorre o inusitado: em termos de totalidade da zona urbana, Aarão Reis adota a evolução gradativa da perspectiva. Ao considerar as principais artérias em separado, o autor opta pelo impacto do rompimento da uniformidade do percurso, o que irá permitir uma maior visibilidade dos monumentos e dos prédios e atividades públicas. Tanto em um aspecto quanto o outro, o autor procurou realçar e representar o ideário inicial do projeto da nova capital, ou seja, a fundação de um “mundo novo” que representasse o centro da gravidade de Minas, através da força do Estado e da projeção do futuro – a utopia.²⁹⁸

Sempre nos momentos em que o arbítrio reina absoluto, a cidade passa a ser, em contrapartida, o lugar onde a subversão e a desordem convivem com esforços em sentido contrário. Espaço onde a linguagem utópica se consagra como um instrumento poderoso de crítica ao presente, necessária para estimular a resistência frente a governos tirânicos. Nesse contexto, a utopia das cidades ideais, disseminada através de uma linguagem oblíqua, se torna uma arma no combate político, que reconhece o poder do inimigo, mas não se rende a ele. Contornando o alvo de sua crítica, evita atacá-lo frente a frente, recuando quando necessário para defrontá-lo de uma maneira mais eficaz.²⁹⁹ Conforme, Giulio Argan,

Não se projeta nunca para, mas sempre contra alguém ou alguma coisa: contra a especulação imobiliária e as leis ou autoridades que a protegem, contra a exploração do homem pelo homem, contra a mecanização da existência, contra a inércia do hábito e do costume, contra os tabus e a superstição, contra a agressão dos violentos, contra a adversidade das forças naturais; sobretudo, projeta-se contra a resignação ao imprevisível, ao acaso, à desordem, aos golpes cegos dos acontecimentos, ao destino. (...) Projeta-se contra algo que é, para que mude; não se pode projetar para algo que não é, não se projeta para aquilo que será depois da revolução, mas para a revolução, portanto, contra todo tipo de conservadorismo³⁰⁰

²⁹⁸ LEMOS, C. B. Determinação do espaço urbano: a evolução econômica, urbanística e simbólica do centro de Belo Horizonte, p. 66.

²⁹⁹ ARGAN, G. Projeto e destino, 2001.

³⁰⁰ ARGAN, G. Projeto e destino, p. 53.

Durante as décadas de 1960 e 1970, a ditadura militar, devido à falta de liberdade em seu sentido clássico – associado à ação efetiva do cidadão na cena política – aprofundou um processo em que as cidades entram em crise passando a ser vistas como um espaço a ser evitado, pois nele não havia mais lugar para o diálogo e o encontro.³⁰¹ Governando através de “atos institucionais”, os militares estabeleciam no país um estado de exceção caracterizado pela restrição à liberdade de pensamento e expressão e em sua decorrência, a anulação do espaço público, definido enquanto exercício diário de direitos políticos. Esse estado de exceção seria identificado pela suspensão das leis constitucionais e a não realização da sociabilidade. Nesse tempo em que o perigo rondava as esquinas, transformando qualquer caminho em uma verdadeira cruzada, Tavinho Moura e Márcio Borges observavam, em 1979, um país onde “o sonho e a ação vivem a sós”³⁰².

Não sei andar sozinho
Por essas ruas
Sei do perigo, que nos rodeia
Pelos caminhos
Não há sinal de sol
Mas tudo me acalma
No seu olhar³⁰³

Porém, é na cidade que se revela o valor de nossas ações. Para se viver uma comunidade política, contudo, é preciso energias cívicas concentradas especialmente em um “cenário capaz de abrigar diversidade de opiniões, complexidade e certa confusão”³⁰⁴. Nesse tempo conturbado, o Clube da esquina, em um misto de convicção e firmeza diante do perigo, canta por meio da voz certa de Beto Guedes, uma única certeza:

Não quero ter mais sangue
Morto nas veias

³⁰¹ Cf. PAULA, J. A. A crise das cidades, 2002. PAULA, J. A. As cidades, 2006.

³⁰² MATOS, O. A cena primitiva, 2000.

³⁰³ GUEDES, B. Cruzada. T. Moura; M. Borges. In: *Sol de primavera*, 1979.

³⁰⁴ LESSA, R. As cidades e as oligarquias do antiurbanismo da elite política da primeira república brasileira., 2003.

Quero o abrigo, do teu abraço
 Que me incendeia
 Não há sinal de cais
 Mas tudo me acalma
 No teu olhar³⁰⁵

Ao reivindicar a cidade, enquanto espaço da liberdade e do empenho humano, o Clube da esquina visou à reabertura do mundo público, possibilitando a reconciliação do cidadão com sua história. Em momentos de crise política, a iminente perda da liberdade conduz o pensamento de certos artistas à mobilização política. Para que isso aconteça, é preciso que o cidadão reconheça o seu lugar perante uma tradição capaz de oferecer uma identidade ao corpo político.³⁰⁶ Identidade que é construída ao longo da história, desde seu instante inaugural até o momento presente. Linha de continuidade entre os tempos que viabiliza o estabelecimento de relações sociais a se constituírem através do reconhecimento de si mesmo e do outro. Dessa forma, o cidadão se vê como um agente apto a alterar essa tradição e fundar um mundo novo, reafirmando sua liberdade quando ela está em perigo.³⁰⁷

Portadores dessa disposição utópica, os compositores do Clube da esquina, em um movimento inverso ao tempo que corre a favor da destruição da liberdade e da memória do agir político, buscaram resgatar a *virtù* necessária para o combate que visava dar realidade ao sonho de uma nova cidade. Em um contexto turbulento, a criação de um corpo político mais equilibrado necessita de um conhecimento entremeado pela memória do passado e por possibilidades de futuro.³⁰⁸ Em uma espécie de retorno às origens da fundação de Belo Horizonte, seus olhares procuram responder ao apelo das vozes silenciadas pela história. Subversivos e conspiratórios, eles percorrem as esquinas do tempo em busca de uma memória clandestina capaz de revitalizar o espaço público próprio à cidade que não obteve

³⁰⁵ GUEDES, B. Cruzada. T. Moura; M. Borges, In: *Sol de primavera*, 1979.

³⁰⁶ ARGAN, G. Projeto e destino, 2001.

³⁰⁷ BRANDÃO. C. A. L. O estado e as cidades como lugar do diálogo, 2002.

³⁰⁸ BIGNOTTO, N. Três maneiras de se criar uma cidade.

lugar no passado, mas se pretende fixar no presente. Através do diálogo com os seres espectrais que habitam a noite de Belo Horizonte, o Clube da esquina, procura possíveis soluções para as dúvidas que afligem a cidade.

Respostas virão do tempo
Um rosto claro e sereno me diz
E eu carrego pedras na mão
Na franja dos dias esqueço o que é velho
O que é manco
E é como te encontrar
Corro a te encontrar³⁰⁹

Do olhar desses artistas, parte o desejo de habitar novamente a história, transcendendo o efêmero, documentando nossa identidade e propondo soluções para superarmos as agruras do momento. Em busca de um país feito de memórias que se tornam mais “nítidas” durante a noite, onde vozes desconexas cortam o silêncio sem direção, sentido ou horário; onde as cores se tornam difusas e a exatidão dá lugar ao mistério. Durante o curto espaço de tempo de uma canção, o Clube da esquina compõe uma narrativa de memória capaz de promover o reencontro da cidade com os vestígios da sua própria história.³¹⁰

Agora as portas vão todas se fechar
No claro do dia o novo encontrarei
E no Curral D’El Rey
Janelas se abrem ao negro do mundo lunar
Mas eu não me acho perdido
Do fundo da noite surgiu minha voz
Já hora do corpo vencer a manhã
Outro dia já vem³¹¹

Em “Clube da esquina”, canção de 1970, Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges demonstram a necessidade revisitar o passado da capital mineira e retirar dele as “centelhas da esperança”, pois se o esquecimento e o silêncio vencessem novamente, eles

³⁰⁹ NASCIMENTO, M. Ao que vai nascer. M. Nascimento; F. Brant. In: *Clube da esquina*, 1972.

³¹⁰ STARLING, H. Fantasmas da cidade moderna, 2002. STARLING, H. EISENBERG, J. Criaturas da noite – ouça os sons que elas fazem, 2001

³¹¹ NASCIMENTO, M. Clube da esquina. M. Nascimento; L. Borges; M. Borges. In: *Milton*, 1970.

não estaríamos a sós na derrota.³¹² Afinal, todos aqueles que, em algum momento, lutaram por liberdade, por mudanças políticas ou desejaram relações sociais mais justas ainda viveriam torturados no limbo do tempo, feito fantasmas presos nas ruínas da cidade. Caso isso viesse realmente a se concretizar, os compositores não teriam a chance de viver o sonho do futuro. Por essa razão, não se pode rejeitar impunemente o apelo que vem do passado.³¹³ Nas noites de infortúnios e indecisão, as trevas parecem não assustar os compositores do Clube da Esquina. Afinal, essas seriam também noites propícias para a invocação da misteriosa deusa *Hécate*. Carregando um archote em meio ao negror das horas mortas, a senhora das sombras intervém no curso habitual do tempo e, por alguns instantes, libera da escuridão certas almas privadas de luz que comparecem às esquinas da cidade para um encontro marcado entre as gerações.³¹⁴

Das sombras quero voltar
Somente aprendi muita dor
E vi com tristeza o amor
Morrer devagar, se apagar
Quero voltar
Poder a saudade não ter
Não ver tanta gente a vagar
Sem saber viver³¹⁵

Em “Tarde”, canção de 1969, Milton Nascimento e Márcio Borges emprestam voz, canto e palavra a uma gente anônima, invisível durante o dia, mas que revela sua presença durante o vazio de algumas poucas horas, lapso de tempo em que o sol ainda não se escondeu e a noite também não se fez por completo. Essa sensação de desarranjo expressa nos versos da canção é muito fácil de ser percebida na capital mineira, uma vez que Belo Horizonte, ainda hoje, se recente pela ausência de uma coletividade a ser compartilhada por

³¹² BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história, 1985.

³¹³ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história, 1985.

³¹⁴ GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*, 2000.

³¹⁵ NASCIMENTO, M. Tarde. M. Nascimento; M. Borges. In: *Milton Nascimento*, 1969.

seus moradores. Principalmente por aqueles que – como muitos na destruição do Curral Del Rei – não tem para onde ir, perambulando pelas ruas como “exilados em sua própria cidade”. Ao presenciar esse entrecruzamento entre passado e presente, o Clube da esquina se tornou uma “Sentinela” a velar pelos que já se foram, porém ainda clamam para que suas memórias tenham lugar em uma capital concebida em função do futuro, mas que deixa pesar sobre sua história o incomodo signo da exclusão, herança maldita de uma fundação ambígua e ainda mal resolvida.³¹⁶

Vulto negro em meu rumo vem
Mostrar a sua dor
Plantada nesse chão³¹⁷

Em uma viagem de retorno aos primeiros anos da capital mineira, os compositores revisitam uma cidade não tão moderna ou racional que tomava forma, em fins do século XIX, a partir da negação do passado. O novo traçado formado por uma malha na qual se cruzavam ruas ortogonais e largas avenidas assentadas de forma diagonal enfatizava a ordem, era contraposta à sinuosidade labiríntica das estreitas e tortuosas ruas das cidades coloniais mineiras. A primeira capital da República, projetada por um “saber técnico positivo”, construída onde antes era o Curral Del Rey, fez com que o velho arraial que servia de ponto de abastecimento e trocas de mercadorias para os viajantes que cruzavam o sertão com direção à Vila Rica, no século XVIII, fosse totalmente destruído.

Afinal, para que a cidade símbolo do novo regime surgisse perfeita, era preciso que se fizesse a *tabula rasa*.³¹⁸ Destruição que não poupou, por exemplo, os altares dourados, o teto de forro branco pintado de anjos e os arquivos da sacristia da antiga Igreja de Nossa Senhora da Boa viagem, padroeira do povoado e dos viajantes que passavam por ele. Além

³¹⁶ STARLING, H. Cartografia do subúrbio, 2002.

³¹⁷ NASCIMENTO, M. Sentinela. M. Nascimento; F. Brant. In: *Milton Nascimento*, 1969.

³¹⁸ PEREIRA, R. B. *Arquitetura das esquinas de Belo Horizonte*, 2000.

de intervir no espaço, os integrantes da Comissão Construtora atuaram também como “higienistas políticos e sociais” expulsando para zonas periféricas, os primeiros habitantes do local, assim como os operários responsáveis pela construção de uma modernidade que não era acessível a todos.³¹⁹

Essa busca empreendida pelo Clube da esquina por um passado que muitos, ainda hoje, fazem questão de esquecer, em algumas ocasiões, também é realizada por meio da própria arquitetura de Belo Horizonte, da qual surgem formas em que se unem ecos da memória e vestígios da imaginação materializadas em imagens que suscitam nos habitantes uma “constelação de significados possíveis”.³²⁰ Formas como as do Edifício Acaiaca, inaugurado em 1947. Localizado na esquina formada pelas Ruas dos Tamoios, Avenida Afonso Pena e Rua Espírito Santo, nas décadas seguintes o Acaiaca foi, pela altura de seus 29 andares, o mais imponente da cidade. Principal representante do “estilo marajoara”, em sua fachada destaca-se uma intrigante relação entre a tradição e modernidade.³²¹

Em sua parte inferior, duas faces indígenas observam o cotidiano da cidade. Postadas na extremidade dos ângulos formados pelo encontro da avenida com as outras duas ruas laterais, elas impressionam pelo tamanho e a estranheza. Como se estivessem ali a “propor” uma espécie de enigma a ser desvendado por aqueles que se deparam com tais formas, elas interrogam os passantes. Com a firmeza de seu semblante, elas parecem indagar, por exemplo, qual teria sido o rumo tomado pelos moradores do antigo Curral Del Rey, uma gente submetida ao desconforto de ter sua cultura evadida pela segregação física e espacial, ocorrida durante os primeiros anos da capital.

³¹⁹ LEMOS, C. B. A cidade republicana: Belo Horizonte, 1897-1930., 1998.

³²⁰ BRANDÃO, C. A. L. *O tempo da arquitetura*. (In Mimeo).

³²¹ PEREIRA, R. B. *Arquitetura das esquinas de Belo Horizonte*, 2000.

Na parte superior do edifício, duas torres de vidro com forte significação plástica. Durante a noite, elas chamavam a atenção pelo brilho futurista de suas luzes que pareciam anunciar a chegada imediata do progresso que orientou o projeto de construção da cidade. Intermediada pelo arquiteto, essa relação deixa de ser antagônica, pois a mão do artista é capaz de conciliar passado e futuro em um mesmo espaço de criação simbólica. Ação que transforma a esquina, onde se localiza o edifício, em um entrecruzamento de tempos que liberta o eco de antigas vozes, alheias ao transcurso habitual de uma história acostumada a construir o futuro a partir da negação ostensiva do passado.

Segundo uma antiga lenda, “a tribo Acaiaca era invencível enquanto conseguia conservar seu totem”³²², uma árvore tão gigantesca quanto o prédio plantado no centro de Belo Horizonte. Revelado através de uma visão, como a que prende a atenção dos que observam a fachada do edifício, o totem é tido como protetor e guia de uma comunidade. Símbolo da relação do indivíduo com seus ancestrais, o totem estabelece um vínculo entre a tribo e seu passado mítico. Durante a guerra, esse vínculo fortalece o poder de seus guerreiros ante as armas do inimigo.³²³ É interessante notar ainda que, em Belo Horizonte – mesmo não havendo em seu passado a presença significativa de nenhuma tribo indígena – vários outros edifícios que trazem formas geométricas avançadas receberam, porém, nomes antigos que remontam o vocabulário indígena, como por exemplo: Ibaté, Indaiá, Tambaú e Cauê. Além da emissora de rádio Guarani e da TV Itacolomy.³²⁴

Muito significativo é também o fato de que algumas ruas importantes que cruzam o perímetro central da cidade tenham recebido esse mesmo tipo de nomenclatura. Emaranhada ao traçado das avenidas diagonais superpostas à malha de ruas ortogonais que

³²² CD-ROM VISIONÁRIOS – A imaginação republicana em Minas nos séculos XVIII, XIX e XX., 2003.

³²³ CHEVALIER, J; CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*, 1997.

³²⁴ SOUZA, E. *Olhares do cidadão*, 2002.

recortam os quarteirões na forma triangular, a presença das tribos indígenas habita o imaginário de Belo Horizonte. Como uma espécie de guardiã totêmica, essa presença – transfigurada através da fachada do Edifício Acaiaca – insinua a ausência de uma memória, tantas vezes perdida quantas foram as transformações sofridas pela cidade. Recorrendo a essa constelação de significados que vem a luz através de suas formas, a arquitetura abre caminho para uma topografia simbólica. Enquanto obra de arte pública e consciente, a arquitetura oferece à cidade uma “complexa rede de articulações culturais” que convidam o cidadão a presenciar outras “noções de tempo e espaço”. Dessa forma, a cidade pode ser vista e experimentada como uma entidade viva, submetida ao desgaste e à destruição, mas também “objeto de requalificação e de preservação”³²⁵.

Percorrendo os caminhos da memória, as canções do Clube da esquina decodificam a fisionomia da metrópole, recolhendo pistas deixadas pelas transformações urbanas para melhor fundamentar um olhar que pretende desvelar as feições adquiridas pela modernidade em Belo Horizonte. Olhar especulativo, que se baseia em “imagens prenhes de história”; saber arcaico, que possibilita a passagem desses viajantes por entre a densa paisagem que cobre uma “floresta de símbolos” a ser decifrada. Esse olhar é capaz de transformar “placas de ruas, letreiros de lojas, outdoors, anúncios, tabuletas, avisos e informes de toda espécie” em vestígios com os quais ele desvenda a face surrealista da cidade.³²⁶

Essa floresta feita de asfalto, ferro e vidro em terras mineiras faz a imaginação dos homens alçar vôos maiores que a realidade. Ao andar por esquinas que insistem em subverter a ordem natural dos acontecimentos, os viajantes do Clube da esquina se deparam

³²⁵ FABRIS, A. T. *Fragmentos Urbanos, representações culturais*. São Paulo: Nobel, 2000. p. 9.

³²⁶ BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna*, 1994.

com uma visão que se assemelha a uma “assembléia altaneira de índios, resistente à máquina protecionista e à cobiça dos invasores”³²⁷, tal qual foi vista por Carlos Drummond de Andrade em uma crônica em que o poeta tenta desvendar o mistério dos nomes dados às ilhas em Minas. Assembléia, porém, reunida em torno de certas ruas do centro de Belo Horizonte e disposta a manter viva a “derradeira república nativa do Brasil”.³²⁸ Essas ruas guardam, em seus nomes, os rastros que conduzem os olhares do Clube da esquina por um trajeto feito de enigmas e sobressaltos que deságua em um passado obtuso, prestes a se repetir em um tempo de maus presságios, alucinações e medo:

Guaicurus, Caetés, Goitacazes
Tupinambás, Aimorés
Todos no chão
Guajajaras, Tamoios, Tapuias
Todos Timbiras, Tupis
Todos no chão³²⁹

Há quem diga que a coisa mais fascinante em uma rua é o seu nome. Por mais desolada que uma rua possa ser, seu nome “transfigura tudo”. Graças a ele, a rua é capaz de evocar um outro tempo ou uma realidade distante. Dessa forma, uma simples visão topográfica é entrelaçada a uma significação alegórica com o poder de unir experiências históricas diversas em uma mesma esquina. A magia de uma esquina residiria, portanto, na “interseção de nomes e não de ruas”³³⁰.

Através de seus versos, a canção revela a existência, em Belo Horizonte, de uma relação ainda mais íntima entre a toponímia urbana e o nome de certas ruas que se cruzam, inscrevendo, no cotidiano da cidade, analogias possíveis entre eventos distintos que se aproximam, em razão de um sonho ou um destino comum. Ao percorremos, por exemplo,

³²⁷ ANDRADE, C. D. *Ilhas de Minas, no vô das palavras*, 1984.

³²⁸ ANDRADE, C. D. *Ilhas de Minas, no vô das palavras*, 1984.

³²⁹ BORGES, L. *Ruas da cidade*. L. Borges; M. Borges. In: *Clube da esquina II*, 1978.

³³⁰ ROUANET, S. P. *A razão nômade. Walter Benjamin e outros viajantes*, 1993. p.34.

as ruas em busca dos vestígios deixados por essa misteriosa presença totêmica, trajeto fantasmagórico que nos impele os versos da canção, estaríamos pisando, justamente, sobre aquilo que restou do solo edificado pela República para acolher seus cidadãos, visto que pouco além do traçado que comporta essas ruas permaneceu da cidade planejada. Em 1978, Lô Borges e Márcio Borges, ao lembrar que

A cidade plantou no coração
Tantos nomes de quem morreu³³¹;

parecem querer chamar nossa atenção para o fato de que não basta apenas reavivarmos o sonho de fundação da Belo Horizonte inaugural. É preciso, como homens públicos, pensar uma solução que venha constituir verdadeiramente uma comunidade política que seja capaz de abarcar todos os grupos que compõe a sociedade. Essa solução deve estar ancorada na razão, tendo por objetivo a criação de um corpo político diferenciado que prima pelo bem estar de todos os seus cidadãos.³³² Quanto à nomenclatura das ruas, ela obedece a uma ordenação racional, própria à formação positivista e centralizadora de Aarão Reis. Dispostas perpendicularmente, as tribos indígenas se entrelaçam aos estados da união em uma espécie de síntese da nacionalidade brasileira que viria a ser firmada pelo engenho republicano. Uma síntese um tanto artificial em vista da forma com a qual a cultura indígena foi relegada ao ostracismo pelos dirigentes da nação.

Dessa forma, a presença indígena a nomear as ruas da cidade ganhou um *status* de pagamento de dívida, contraída com um povo que, ao longo do tempo, foi sistematicamente banido da civilização brasileira. É certo que não se pode acordar os mortos. Podemos, porém, apaziguar seu sono. Para tanto, é necessário honrar sua memória, contando seus

³³¹ BORGES, L. Ruas da cidade. L. Borges; M. Borges. In: *Clube da esquina II*, 1978.

³³² BIGNOTTO, N. Três maneiras de se criar uma cidade. [In Mimeo]

feitos ou compondo uma canção que acalme o tumulto de suas vozes.³³³ A canção acena para a necessidade de repatriarmos os elementos que permaneceram, não apenas alheios à República, materializada por sua capital primogênita, mas que foram por elas segregados. Caso contrário, a igualdade que o Estado pretendeu entender a todos será a mesma experimentada pelas tribos indígenas que habitam o chão de nossa cidade. Afinal

A parede das ruas
 Não devolveu
 Os abismos que se rolou
 Horizonte perdido no meio da selva
 Cresceu o arraial
 O arraial³³⁴

Recordando a criação da cidade, trazendo-a de volta aos ouvidos e à imaginação dos seus habitantes, a canção articula a invenção de novas formas de vida política com a fundação da cidade, espaço vital que possibilita a manutenção desse modo de viver em comum. Em um exercício de rememoração, Lô e Márcio Borges recorrem ao passado para localizar nas formas originais de Belo Horizonte o senso de história e a identidade que esse corpo político veio a produzir. Narrativa capaz de sublinhar tanto a natureza singular da cidade, quanto a ação voluntária de homens capazes de alterar o cenário político no qual habitam.³³⁵ Ao tentar resgatar o “horizonte perdido”, os compositores revelam também sua confiança num sonho inaugural que, mesmo inconcluso, foi capaz de construir uma cidade.

Segundo Fernando Brant,

Na época da fundação de Belo Horizonte, a avenida da Liberdade levava o cidadão à Praça da Liberdade, onde ficava o Palácio da Liberdade. Atrás dele, a rua da Liberdade. Nos tempos da formação do Clube, a avenida e a rua já tinham mudado de nome. Mas o espírito de cultura e ousadia permaneciam naquele espaço.³³⁶

³³³ BENJAMIM, W. Sobre o conceito de história, 1985.

³³⁴ BORGES, L. Ruas da cidade. L. Borges; M. Borges. In: *Clube da esquina II*, 1978.

³³⁵ STARLING, H. Visionários: A imaginação republicana nas Minas setecentistas, 2003.

³³⁶ BRANT, F. Lugar de encontro, p. 16.

Em busca desse sonho, eles se embrenham “no meio da selva”, espaço mítico envolto em segredos e mistérios, e que exerce grande fascínio sobre os viajantes. Lugar onde o estado selvagem da natureza incita olhares repletos de encanto e estranhamento. Em meio a esse ambiente perturbador, a maioria dos homens perde as referências com as quais eles governam seus caminhos. Porém, diante dessa experiência de desolação e perda, a “selva” representa para os homens virtuosos um desafio cujo enfrentamento demonstra a capacidade de regeneração de suas próprias vidas.³³⁷

No movimento de retorno às origens estaria colocada a possibilidade de compreensão dos desdobramentos históricos que se seguiram à perda do horizonte, assim como a alternativa necessária para a superação do impasse político vivido em sua época.³³⁸ Através da canção, eles tentam compreender um pouco da estranha trajetória de um “arraial” que, sorrateiramente, assume o lugar que já foi seu a cada vez que esse solo é reaberto para abrigar novas levas de transformações. Desafio que consiste em desvendar a necessidade de mutação permanente, com a qual os homens transformaram sua história em um “eterno canteiro de obras”, onde

Passa bonde passa boiada
Passa trator, avião
Ruas e reis.³³⁹

Nesse movimento de investigação do passado, a canção restabelece um vínculo que filia a cidade a sua fundação. Somente através do reconhecimento de sua origem, a cidade poderia retomar seus sonhos iniciais. Ao cantar tantos “nomes de quem morreu”, sejam eles mortos sem sepultura, exilados de um outro tempo, ou testemunhas de um mundo extinto, a canção recolhe do chão da cidade tanto o sonho de um futuro melhor, quanto a memória

³³⁷ PRADO, M. L. C. *América Latina no século XIX. Tramas, telas e textos*, 1999.

³³⁸ STARLING, H. *Visionários: A imaginação republicana nas Minas setecentistas*, 2003.

³³⁹ BORGES, L. Ruas da cidade. L. Borges; M. Borges. In: *Clube da esquina II*, 1978.

daqueles que não tiveram lugar nesse sonho. Mais do que isso, o Clube da esquina visou reconciliar, sem nenhuma exceção, Belo Horizonte e seu passado, estabelecendo, na realidade, as bases de construção de uma vida pública que não se restringe, apenas, a uma única cidade, mas que se expande e pensa o país como um todo, como na canção “Como vai minha aldeia”, de Tavinho Moura e Márcio Borges, gravada em 1978.

Como vai minha cidade,
 Oi, minha velha aldeia
 Canto de velha sereia
 No meu tempo
 Isto era meu tesouro
 Um portão todo feito de ouro
 Uma igreja e a casa cheia
 No vazio
 Deste meu Brasil³⁴⁰

Contudo, para se fundar uma nova cidade enquanto espaço da liberdade e da cidadania, é preciso pensar as ações e os projetos que tentaram formular novos caminhos e soluções para uma vida insatisfatória, bem como as estratégias de luta mais adequadas, o alcance e os limites de suas propostas. Nesse sentido, a cidade vai além de sua própria materialidade, pois ela é revestida por sonhos tão reais quanto a pedra e a cal que lhe garantem suas formas. Esses sonhos seriam o instrumento de transformação capaz de fazer da cidade, prioritariamente, uma construção social que garanta a paz, a segurança e o bem viver de todos os cidadãos. Espaço da liberdade e da criatividade, a cidade, segundo Giulio Argan, seria também uma “obra de arte”, que inspira a constituição de um outro olhar sobre a realidade e, conseqüentemente, a criação de outras possibilidades de vida.³⁴¹

Além de recorrer à história, rememorando a fundação de Belo Horizonte, o Clube da esquina buscou, em um tempo mais recente, uma outra intervenção política na realidade brasileira que se voltou para a construção de um futuro melhor, em que a integridade

³⁴⁰ MOURA, T. Como vai minha aldeia. T. Moura; M. Borges. In: *Como vai minha aldeia*, 1978.

³⁴¹ ARGAN, G. Cidade ideal e cidade real, 1993.

nacional fosse capaz de resistir à volubilidade da *Fortuna*. Resgatado essa alternativa de futuro que visou modificar o presente vivido no “vazio” político e geográfico do Brasil, Toninho Horta e Fernando Brant traduzem, em forma de canção, a utopia arquitetônica de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa:

Lá vou eu pelo ar
Asas de avião
Me esquecendo da solidão
Da cidade grande,
Do mundo dos homens
Num vôo maluco
Que eu vou inventando³⁴²

Em “Céu de Brasília”, canção de 1979, os compositores revitalizam, não a cidade em suas formas avançadas, obra prima e paradigma da arquitetura moderna, famosa em todo o mundo. Antes disso, Toninho Horta e Fernando Brant, trazem de volta a idéia de uma cidade projetada contra um presente que precisava ser modificado. Assim como Belo Horizonte, a capital federal também foi construída como fruto de um projeto que vizava, em 1960, a criação de uma nova coletividade que garantisse a defesa do bem comum frente aos interesses de grupos privados e facções políticas.³⁴³

Os compositores, ao contrário das críticas atuais que recaem sobre Brasília, não cantam uma cidade fracassada ou uma anti-cidade, marcada pelo divisionismo de suas atividades, pelo poder da tecnocracia ou pelo cotidiano caótico vivido pela imensa maioria de seus habitantes. Ao se voltarem para o céu descortinado por Niemeyer e Lúcio Costa, o Clube da esquina pensa uma cidade construída a partir de uma idéia que visou combater as tiranias de seu próprio presente.³⁴⁴ Seria essa capacidade de agir contra a realidade, ou seja,

³⁴² TONINHO HORTA & ORQUESTRA FANTASMA. Céu de Brasília. T. Horta; F. Brant. In: *Terra dos pássaros*, 1979.

³⁴³ BRANDÃO, C. A República da arquitetura, 2003.

³⁴⁴ BOMENY, H. Utopias de cidade: as capitais do modernismo, 1991; BRANDÃO, C. A. L. A República da Arquitetura, 2003.

de inventar um outro futuro possível que faz de Brasília, pelo menos na visão dos compositores, um lugar sem igual.

Nada existe
 Como o azul sem manchas
 Do céu do planalto central
 E o horizonte imenso aberto
 Sugerindo mil direções
 Eu nem quero saber
 Se foi bebedeira louca ou lucidez³⁴⁵

O plano piloto de Brasília foi concebido através da superposição de duas imagens: a cruz e o avião. O ângulo reto formado pelo cruzamento dos dois eixos – o sinal da cruz –, como no passado dos grandes descobrimentos, marca a ocupação do território e o momento inaugural de uma nova civilização. Ao arquear um dos eixos, solução encontrada por Lúcio Costa para melhor adaptar o desenho à topografia do lugar, a figura do avião – signo do progresso, da independência e da autonomia que aterrizariam no planalto central – é impressa à cidade, simbolizando sua orientação para o futuro e o desenvolvimento pretendido por seus idealizadores.³⁴⁶ Entre eles Juscelino Kubitschek de Oliveira, mineiro de Diamantina, então presidente do Brasil, e que na década de 1940, foi responsável pelo processo de modernização de Belo Horizonte, onde ele inaugurou a parceria com o arquiteto Oscar Niemeyer por ocasião da remodelação da Lagoa da Pampulha, considerada um dos principais experimentos que prenunciaram a construção de Brasília.³⁴⁷

Em 1960, Brasília se consagra como a grande materialização do otimismo vivido pelos brasileiros à época dos simbólicos “cinquenta anos em cinco”, período da vida nacional em que a vontade política aliada ao espírito de aventura desbravava o sertão em

³⁴⁵ TONINHO HORTA & ORQUESTRA FANTASMA. Céu de Brasília. T. Horta; F. Brant. In: *Terra dos pássaros*, 1979.

³⁴⁶ BRANDÃO, C. A República da Arquitetura, 2003.

³⁴⁷ STARLING, H. Juscelino prefeito, 2002. BRANDÃO, C. A política na arquitetura de Niemeyer em Diamantina e Brasília, 2002.

busca da integração de um país continental. Contraposto aos anos sombrios da ditadura militar, esse seria um tempo privilegiado, marcado pela liberdade de expressão e o respeito às instituições democráticas, mesmo com todo o peso das críticas posteriores relativas ao aumento acelerado da inflação. Contudo, a realização da modernidade, prometida pelo desenvolvimento industrial – uma das grandes metas do governo JK –, mesmo com o passar de tantos anos, ainda hoje não se concretizou.³⁴⁸

Para muitos a “capital do futuro” teria sucumbido, revelando exatamente o seu oposto: um espaço hierarquizado, onde os bens e serviços são inacessíveis aos cidadãos, fato que faz com que a maioria dos brasilienses procure as chamadas cidades-satélites como uma opção de moradia mais próxima do poder aquisitivo da população em geral. Em termos habitacionais, o isolamento entre os habitantes produzido pelo tamanho das superquadras, além da segregação criada em torno de cargos e funções pela máquina burocrática do governo federal produziu uma “cidade sem gente”.³⁴⁹

Outra crítica muito frequente seria a comparação da capital federal a uma “ilha da fantasia”, devido ao distanciamento entre os governantes e o restante do país, provável condição de segurança para um Estado que teria medo da proximidade com o povo. Além disso, o papel unificador da cidade não teria surtido o efeito esperado em relação à integração política e cultural do país. Dessa maneira, a cruz acaba por carregar a herança de um passado de irrealizações, sonhos frustrados, distopias e descrença na ação política se contrapondo cada vez mais à segunda imagem, o avião.³⁵⁰

³⁴⁸ BOMENY, H. Utopias de cidade: as capitais do modernismo, 1991.

³⁴⁹ BOMENY, H. Utopias de cidade: as capitais do modernismo, 1991.

³⁵⁰ BOMENY, H. Utopias de cidade: as capitais do modernismo, 1991; BRANDÃO, C. A República da Arquitetura, 2003.

Tomando para si a metáfora futurista do avião, Toninho Horta e Fernando Brant sobrevoam novamente o céu da capital federal, não se emportando se a construção da cidade teria sido guiada por um mero devaneio – talvez uma “bebedeira louca” – ou como utopia fracassada, como avaliam vários dos seus principais críticos. Ao contrário, as “mil direções” descortinadas pelos compositores ainda fazem do país um “céu aberto” para a capacidade humana de refundar, sempre que necessário, o seu próprio destino a partir de um propósito comum e de princípios éticos e humanistas.³⁵¹ Em se tratando do arranjo elaborado para a canção, ao longo da gravação de “Céu de Brasília”, o solo da guitarra elétrica de Toninho Horta é acompanhado de perto por duas orquestras, com destaque para o som dos violinos que parecem valorizar ainda mais a audácia dos homens que alçaram seus olhares no rumo do firmamento.

Recolhendo os vestígios da cidade utópica, o Clube da esquina faz voar, mais uma vez, o avião imaginado por Niemeyer e Lúcio Costa. Ao relermos o projeto de Brasília, como fazem Toninho Horta e Fernando Brant, é possível acreditar novamente na capacidade humana de sonhar e construir um futuro diferente do presente, ou seja, reabilitamos a nossa capacidade de imaginarmos uma nova *polis*, e sobretudo um nova República, no sentido clássico do termo.³⁵² Como afirma Carlos Brandão:

Criada como “utopia”, o lugar do que ainda não é, mas que está prestes a ser, Brasília passou a ser o lugar daquilo que poderia ser, mas nunca foi. Pretérito do futuro, mais do que futuro do pretérito, ela serve, hoje, entre outras funções acometidas, como uma espécie de sítio arqueológico onde recolhemos algumas ruínas e fragmentos de uma república, talvez morta definitivamente, mas ainda úteis ao projeto de um novo espaço cívico a partir do qual pensar a dimensão pública e a liberdade devidas ao humanismo de nossa existência.³⁵³

³⁵¹ BIGNOTTO, N. As três maneiras de se criar uma cidade.

³⁵² BRANDÃO, C. A República da Arquitetura, 2003

³⁵³ BRANDÃO, C. A República da Arquitetura, 2003.

Ao cantar a utopia urbanística de Brasília, moldada através das linhas que integram o traço ousado e moderno de Niemeyer, bem como a Belo Horizonte imaginária e a realmente existente, o Clube da esquina mantém viva uma utopia que parece ter desaparecido perante a realidade. Porém, o sonho de construção da cidade ideal resiste teimosamente frente aos obstáculos que a torna inconcebível, já que, ainda hoje, esse sonho não encontrou correspondência no real. É sabido que as construções de Brasília e Belo Horizonte não solucionaram, por completo, os conflitos relativos à época em que elas foram inauguradas, não alcançando assim os princípios que regeram o seu planejamento, ou seja, o fortalecimento de uma dimensão pública e comum a partir de um espaço arquitetonicamente ordenado.³⁵⁴

Ao contrário, por um efeito perverso, as duas capitais se perderam em meio à hierarquização dos espaços e à burocratização dos serviços que muitas vezes isolam os habitantes do convívio da cidadania, além de impedir o usufruto da cidade e suas “vantagens modernas”. Em vista da cidade ideal, Belo Horizonte e Brasília teriam sofrido um “desvio real”. Contudo, ao cantar essas duas cidades enquanto utopias que ainda estariam por se realizar, o Clube da esquina as submetem à condição de “projetos inacabados”. Expostas ao rigor da crítica e ao poder da ação política, a imaginação em torno das cidades ideais integraria um projeto ético voltado para o mundo público sempre aberto para futuras intervenções em um processo de refundação contínua em que o cidadão venha a se sentir como agente integrante de uma coletividade baseada na ação, no diálogo e na liberdade política.³⁵⁵

³⁵⁴ BOMENY, H. Utopia de cidade: as capitais do modernismo, 1991; BRANDÃO, C. A República da Arquitetura, 2003.

³⁵⁵ BOMENY, H. Utopia de cidade: as capitais do modernismo, 1991; BRANDÃO, C. A política na arquitetura de Niemeyer em Diamantina e Brasília, 2002.

Dessa maneira, as cidades utópicas não se resumem às formas que lhe garantem uma materialidade. Ao contrário, a imaginação e o engenho criativo seriam as “pedras fundamentais” através do qual elas são concebidas e forjadas na realidade. A criação de um outro futuro possível seria o princípio que envolve e consolida a relação entre a sociedade e o espaço imaginário. As experimentações em torno desse tempo vindouro colocariam a tradição e as memórias do passado em um estado de tensão com as novas invenções, garantindo assim o intercâmbio entre as mais variadas formas de pensamento. O diálogo entre passado, presente e futuro seria responsável por uma renovação mental que diversifica valores e métodos, criando assim modos diferenciados de ação e práticas sociais que transformam a realidade em um campo aberto para a crítica elaborada a partir da experiência real.³⁵⁶

As cidades ideais seriam projetos, na maioria das vezes, descritos de forma ficcional, que transbordam os limites da realidade vigente, colocando à prova seus vários aspectos sociais, culturais e políticos. Ao se contrapor à realidade, as cidades utópicas colocam em evidência os erros e acertos dos homens, modificando seus hábitos, revelando seus limites e alargando o horizonte de suas ações. Enquanto narrativa utópica, a cidade ideal diminui as fronteiras entre a realidade e aquilo que está em alhures, em um tempo e espaço indeterminados. A ficção em torno desses “outros possíveis” criados em torno do lugar sonhado e sua inserção no mundo dos homens “possibilita a passagem da realidade invisível para a construção real e concreta de uma sociedade em funcionamento”.³⁵⁷

Nas canções do Clube da esquina, o sonho e a ação se voltam para o conhecimento da vivência cotidiana das cidades com o intuito de melhor pensá-las, para logo em seguida,

³⁵⁶ RODRIGUES, A. E. M. Os sonhos renascentistas: cidades ideais e cidades utópicas, 2000.

³⁵⁷ RODRIGUES, A. E. M. Os sonhos renascentistas: cidades ideais e cidades utópicas, p. 138.

formular propostas de ação a partir de sua dinâmica interna. Essas canções expressam valores, princípios e idéias sempre associados à intervenção ativa de um sujeito apto a alterar hábitos e recriar, sempre que necessário, novas relações políticas, bem como novas regras de convivibilidade. Esse é o caso de “Saídas e bandeiras”, parceria de Milton Nascimento e Fernando Brant. Gravada inicialmente no disco *Clube da esquina*, de 1972, essa canção seria dividida em duas partes separadas, como se fossem vinhetas isoladas, mas compartilhando a mesma melodia. O ritmo – conduzido pelo compasso 5/4, bastante incomum na música brasileira –, o arranjo que mistura a guitarra distorcida de Nelson Ângelo aos instrumentos acústicos, bem como o vocal em um falsete uníssono de Milton Nascimento e Beto Guedes também é o mesmo.³⁵⁸

Quatro anos mais tarde, ela seria regravada no disco *Milton*, lançado nos Estados Unidos, em 1976, porém, em uma única faixa que, além de integrar as duas partes anteriores, oferece ao ouvinte novos versos que interligam os já existentes. Os versos inseridos na segunda gravação possibilitam verificar a existência de uma narrativa integrada por três possíveis “saídas” visualizadas pelos compositores na busca pela realização de uma vida mais humana: a primeira sugere a fuga e o abandono da cidade em direção à pretensa paz e a tranquilidade que a vida natural proporcionaria aos homens:

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

A segunda, por sua vez, oferece aos ouvintes os encantos e as comodidades da esfera privada. Sem contato com o mundo público, nada afligiria uma vida íntima de conforto e do prazer sensual:

³⁵⁸ TEDESCO, C. A. R. *De Minas, mundo: a imagem poético musical do Clube da esquina*, 2000.

Beber minha cerveja numa ilha com minha mulher
 Tirar todas as roupas e esperar o sol nascer
 Respirar as formas da pureza
 Aos ventos e às águas quero me entregar

A última alternativa, porém, seria a única capaz de propor uma possibilidade de alteração radical da realidade vigente, justamente aquela que se volta para ação do homem no plano político da cidade em uma atitude de enfrentamento e resistência frente às adversidades:

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 maré³⁵⁹

Ao fim da narrativa, a alternativa escolhida pelos compositores levaria o homem a ser tornar um cidadão capaz de modificar o mundo real. A vontade humana seria o motor de qualquer transformação. Dessa forma, o sujeito histórico assume a condição de autor da sua própria realidade.³⁶⁰ O grau de criatividade e o empenho na construção de um mundo comum tornam esse homem um ser político dotado de um conhecimento múltiplo e responsável por transformar a cidade em um espaço plural, onde a realidade e sonho se cruzam continuamente.³⁶¹ Por meio de seus sonhos, justapostos à realidade, o Clube da esquina recria uma poética da cidade que visa a fundação de uma nova cultura cívica baseada na construção de um mundo melhor em que a cidade ideal e a cidade real acabem por se coincidir subitamente. Sobre a tensão que envolve a relação entre sonho e realidade vivida em meio à projeção de uma cidade futura, o escritor Ítalo Calvino lembra que:

³⁵⁹ NASCIMENTO, M; Saídas e bandeiras. M. Nascimento; F. Brant. In: *Milton*, 1976.

³⁶⁰ Em 2002, Milton Nascimento lançou um álbum chamado *Maria Maria / Último trem* contendo as duas trilhas sonoras compostas e gravadas por ele para os espetáculos do Grupo Corpo, entre 1976 e 1980. Esse CD apresenta uma terceira versão da canção “Saídas e bandeiras”, que, por sua vez, revela a existência de outros versos, até então, não registrados em disco: “Com pedra e mais pedra construir nossa rebelião / Com fogo e mais fogo destruir a estação / Quanto mais barulho fizermos / Alguém há de ouvir a nossa explosão”.

³⁶¹ RODRIGUES, A. E. M. Os sonhos renascentistas: cidades ideais e cidades utópicas, 2000.

Uma cidade é igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que suas regras sejam absurdas, as perceptivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.³⁶²

“Desejos e medos” eram o que não faltavam ao Clube da esquina ao vivenciar e cantar as cidades brasileiras durante as décadas de 1960 e 1970. Ao tentarmos decifrar o fio que conduz o olhar desses compositores é possível vislumbrar a necessidade de projetar algo novo que ultrapassava os limites políticos estabelecidos por uma realidade insatisfatória, nem que para isso fosse necessário enfrentar uma ordem política que se impunha pelo poder da força e da violência. Nesse mesmo período, não sem razão, a metáfora da noite seria utilizada várias vezes, por grande parte compositores brasileiros, para tematizar e, até mesmo, alertar seus ouvintes para a censura e o clima de medo, angústia e solidão experimentado pelos opositores ao regime militar. Principalmente, após o Ato Institucional N° 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, que mergulhou o país em um tempo governado pela brutalidade e pela truculência política.³⁶³

Enquanto de imediato os grandes nomes da canção popular, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Geraldo Vandré seguiram o caminho para o exílio, os compositores do Clube da esquina, apesar das adversidades, permaneceram no país sem, no entanto, abrirem mão de seus sonhos. Pelo menos é o que Nelson Ângelo e Ronaldo Bastos deixam claro em “Quatro Luas”, canção interpretada por Milton Nascimento ainda no temerário ano de 1969:

No rumo incerto
Mas certo de encontrar
Meu sonho vivo

³⁶² CALVINO, I. As cidades invisíveis, p 44.

³⁶³ BRITTO, P. H. A temática noturna no rock pós-tropicalista, 2003. GUIMARÃES, C. A paixão segundo Gil e Chico, 2004.

Perdido em qualquer lugar
 Eu sei, não vou descansar
 Eu sei, eu sei³⁶⁴

A partir desse momento, a “temática noturna”, seria a característica mais marcante na produção musical de um período em que os sonhos de liberdade e democracia sedem lugar a uma atmosfera de medo e terror instituída de uma maneira ainda mais agressiva e contundente. Essa postura de desânimo e desamparo, trauma político, vazio existencial, paranóia generalizada, expressariam uma sensação de derrota coletiva sempre associada ao fim da utopia e de qualquer outra transgressão da ordem, em decorrência da opressão que inaugurava um mundo noturno e sombrio.³⁶⁵ Refêns de um mundo abstrato, de “uma república sem cidadãos, de uma política sem seres políticos”, só restava aos brasileiros a melancolia. Em uma “sociedade que não se realiza mais”, a melancolia se torna estado de consciência da modernidade, representação de homens desterrados do mundo criado por eles mesmos. A melancolia seria a “paixão subjacente ao mundo totalitário”, estado paralisador carregado pela incapacidade de reflexão e habitado pela dúvida, onde “nenhuma ação tem valor de desenlace”³⁶⁶.

Contudo, para enfrentar esse tempo sombrio era preciso reconquistar o espaço público enquanto um espaço de realização política, exercício que prima pela consciência primeira que aproxima os homens pela reciprocidade entre iguais e que somente a existência comum fundada no sentimento de pertencimento é capaz de produzir. Desse reencontro com o bem público, acontecimento memorável, temos a clarividência de um possível passo inicial, tomado em direção contrária ao afastamento que mantém os homens dispersos em relação aos espaços de sustentação da sociabilidade urbana. Solidão que põe

³⁶⁴ NASCIMENTO, M. Quatro luas. N. Ângelo; R. Bastos. In: *Milton Nascimento*, 1969.

³⁶⁵ BRITTO, P. H. A temática noturna no rock pós-tropicalista, 2003. STARLING, H. Coração americano; panfletos e canções do Clube da Esquina, 2004.

³⁶⁶ MATOS, O. A cena primitiva, 2000.

em risco, além do convívio humano, o viver político pensado enquanto “garantia da vida no sentido mais amplo”.³⁶⁷ Contrariando o conformismo reinante, fruto da desesperança que se tornava via de regra, o Clube da esquina fez das sombras da noite, a aurora de um futuro aberto por canções que carregam o “brilho de um punhal puro”, como em “Canto latino”, parceria de Milton Nascimento e Ruy Guerra, de 1970.

Da sombra eu tiro o meu sol
E do fio da canção
Amarro essa certeza de saber que cada passo
Não é fuga nem defesa
Não é ferrugem no aço
É uma outra beleza
Feita de talho e de corte
E a dor que agora traz
Aponta de ponta o norte³⁶⁸

Se para a maioria dos compositores do período, a “temática noturna” representava a impossibilidade de novos sonhos, o Clube da esquina retirava, justamente, da penumbra existencial a capacidade de imaginar um outro destino para um mundo em que nem tudo estava perdido. Se as sombras escondem a luz do dia, elas também protegem aqueles que agem clandestinamente, enfrentado o sumidouro do sono e as ciladas do mundo lunar com o intuito político de colocar fim a esse “tempo de guerra sem sol”. Em um movimento que se vale da ambigüidade presente na metáfora das sombras, o Clube da esquina inverte, de forma subversiva, imobilismo em possibilidade de ação.³⁶⁹ De posse do poder de “palavras mágicas”, capazes de reencantar o mundo, os compositores se dispõem a preparar canções que fazem “acordar os homens e adormecer as crianças”,³⁷⁰ tal como acontece em uma

³⁶⁷ ARENDT, H. O sentido da política, 1986.

³⁶⁸ NASCIMENTO, M. Canto latino. M. Nascimento; R. Guerra. In: *Milton*, 1970.

³⁶⁹ STARLING, H. Coração americano: canções e panfletos políticos do Clube da esquina, 2004; STALING, H; EISENBERG, J. Criaturas da noite – ouça o som que elas fazem, 2001

³⁷⁰ NASCIMENTO, M. Canção Amiga. M. Nascimento; C. D. de Andrade. In: *Clube da Esquina II*, 1978.

“Novena”, canção de Milton Nascimento e Márcio Borges, que ganhou vida, em 1978, em uma interpretação cheia de vitalidade de Beto Guedes.

Se digo sol
 Não tem talvez
 Não espero mais a chuva
 Só preparo meu começo
 A explosão de toda luz
 A chama chama chama chama³⁷¹

A ditadura militar visou eternizar a “noite política” que se fez presente no Brasil desde a imposição do AI-5. Mas a noite também é o lugar do sonho e da utopia. O Clube da Esquina, através de suas canções, demonstra que, diante do perigo que supõe a perda da liberdade presente, há também a necessidade de imaginar um futuro possível. Em meio às “noites de insônia” vividas durante o regime militar, as canções do Clube da Esquina se esquivaram das sombras e, sorrateiramente, se anteciparam à total ruína que apavorava a cidade.³⁷² Como diriam Lô Borges e Ronaldo Bastos:

Uma canção é clara e pode penetrar
 Negro desvão
 Que um raio de sol
 Com a súbita chama faz clarear³⁷³

Essas canções – como a luz crepuscular que precede o novo dia e, ao seu entardecer, resiste “na boca da noite um gosto de sol”³⁷⁴ – rompiam o silêncio da noite e o vazio da cidade, fazendo vigorar novamente a esperança e a utopia, como nos versos da canção “San Vicente”, composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, em 1972.

Coração americano
 Acordei de um sonho estranho
 Um gosto vidro e corte
 Um sabor de chocolate
 No corpo e na cidade

³⁷¹ GUEDES, B. Novena. M. Nascimento; M. Borges. In: *Amor de índio*, 1978.

³⁷² STARLING, H. Coração americano: canções e panfletos políticos do Clube da esquina, 2004.

³⁷³ BORGES, L. Uma canção. L. Borges, R. Bastos. In: *Nuvem cigana*, 1981.

³⁷⁴ NASCIMENTO, M; GUEDES, B. Nada será como antes. M. Nascimento; R. Bastos. In: *Clube da esquina*, 1972.

Um sabor de vida e morte³⁷⁵

Em se tratando dos versos dessa canção, o despertar proposto pelos compositores carregaria em si o primeiro passo na tentativa de se livrar das restrições políticas vividas em tempo carregado de alucinações, perseguições e medo, que se espalhavam por toda a América Latina por meio dos governos militares. Em termos de estrutura melódica, essa foi uma das canções que inauguraram o diálogo do Clube da esquina com as canções de língua espanhola. Na gravação, a batida do violão de Tavito, por exemplo, é feita à maneira habitual dos músicos sul-americanos.³⁷⁶

Quase ao final da gravação um carrilhão de sinos é executado por Beto Guedes. Simbolicamente, o som emitido pelos sinos dissolveria as limitações terrenas, servindo como elo de reconciliação entre o céu e a terra. O toque dos sinos teria o poder de purificação, exorcizando as influências obscuras e as más intenções. Nas cerimônias litúrgicas próprias da tradição católica, os sinos guardam a intenção de chamar os membros da comunidade para o conagraçamento religioso. Além disso, em tempos remotos, eles possuíam uma função anunciativa. No passado, seus toques variados criaram uma linguagem própria que mantinha a população atenta para as mais diversas informações de ordem pública em circulação nas cidades e no campo.³⁷⁷

Voltando para a década de 1970, esse era um “tempo moderno” em que a noite era consumida por mitos e pesadelos, perpetuados pela falta de liberdade e pela crença em um progresso que não beneficiava a todos. Combatendo a mitologia criada em torno de uma

³⁷⁵ NASCIMENTO, M. San Vicente. M.Nascimento; F. Brant. In: *Clube da esquina*, 1972.

³⁷⁶ Segundo Fernando Brant: “essa música sem a letra fez parte da trilha sonora de uma peça de teatro, “Os covalentes” do Zé Vicente com a trilha do Bituca, com a Norma Benguell. É uma história passada num lugar chamado San Vicente onde tem um golpe militar, e aí quando eu fui fazer a letra eu quis fazer uma síntese do sentimento passando pela América Latina inteira, começou aqui, passou pela Argentina, Uruguai, Chile.” NUNES, T. G. A. A sonoridade específica do Clube da esquina, 2005.p. 141.

³⁷⁷ CHEVALIER, J; CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*, 1997.

modernidade nunca realizada, o Clube da esquina cantou uma cidade utópica envolta em sonhos que cortavam as noites de um país que parecia fechar seus olhos para as imperfeições de sua estrutura política e social. Acordar desse “sonho estranho”, vivido pelos brasileiros, seria libertar-se do mito que se baseia na ilusão de uma sociedade pacificada pela ordem militar e pelo “progresso”, alimentados por um suposto aquecimento da economia que contribuíram para a ilusão de que o país estava no rumo certo.³⁷⁸

Contudo, o progresso gerado em decorrência dessa sociedade privilegia a exceção, transformada em *status quo* pelo autoritarismo político, camuflando um cotidiano de repressão e o constante desaparecimento dos descontentes. A modernidade promovida pelos militares deveria ser silenciosa e sem questionamentos. Entregues ao autoritarismo, os cidadãos estariam vivendo em uma realidade exterior a eles próprios. Realidade perpassada pela experiência do estranhamento, onde os homens perdem o controle do uso de suas vidas. Em lugar do suposto “milagre econômico” brasileiro, o Clube da esquina propunha seu “Milagre dos peixes”, signo de fecundidade, prosperidade e da renovação da vida; sempre associado à regeneração humana e ao nascimento de um outro tempo.³⁷⁹

Enquanto o povo era levado a acreditar na ideologia do milagre econômico por meio de campanhas publicitárias como “Brasil, ame-o ou deixe-o!” e “Ninguém segura esse país!”, o próprio Estado vendia, através da televisão – o principal instrumento de propaganda do governo e um dos símbolos de comodidade, conforto e do poder aquisitivo da classe média – o retrato fictício de um país vencedor e em pleno desenvolvimento³⁸⁰. Esse engodo, no entanto, é flagrado por Milton Nascimento e Fernando Brant, através dos versos enigmáticos de “Milagre dos peixes”, canção de 1973.

³⁷⁸ ROUANET, S. P. A razão nômade.

³⁷⁹ CHEVALIER, J; CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*, 1997.

³⁸⁰ VIEIRA, F. C. S. F. *Pelas esquinas dos anos 70; utopia e poesia no Clube da esquina*, 1998.

Telas falam colorido
 De crianças coloridas
 De um gênio televisor
 E no andor de nossos novos santos
 O sinal de velhos tempos
 Morte, morte, morte ao amor

Porém, faltavam muitas cores em uma realidade esmaecida pela falta de liberdade:

Eles não falam do mar e dos peixes
 Nem deixam ver a moça, pura canção
 Nem ver nascer a flor
 Nem ver nascer o sol
 Eu apenas sou um a mais, um a mais
 A falar dessa dor, a nossa dor³⁸¹

Nesse ano, o disco *Milagre dos peixes* sofreu vários cortes pela censura. A prática comum utilizada pelos compositores da época era realizar “retoques” na letra para que a canção fosse liberada pelos censores. Contudo, Milton Nascimento, prefere gravá-las sem letra alguma. Utilizando-se de um elaborado experimentalismo instrumental, trimbrístico e interpretativo, o intérprete fez uso incisivo de gritos, suspiros e outros efeitos de voz para expor, por meio de sons, aquilo que não podia ser dito através de palavras. Da mesma forma, os instrumentos utilizados por Naná Vasconcelos na percussão criavam uma sonoridade sombria, estranha e angustiante em que é perceptível o clima vivido pelos músicos durante a concepção de um disco fantasmagórico, porém, carregado por uma proposta claramente aguerrida.³⁸² Em uma atitude de coragem, repúdio e denúncia, o encarte do disco deixava claro que as canções “Os escravos de Jô”, “Hoje é dia de El Rey” e “Cadê”, possuíam letras, visto que a ficha técnica trazia o crédito aos respectivos letristas

³⁸¹ NASCIMENTO, M. *Milagre dos peixes*. M.Nascimento; F. Brant. In: *Milagre dos peixes*, 1973.

³⁸² NUNES, T. G. A. A sonoridade específica do Clube da esquina, 2005. VIEIRA, F. C. S. F. *Pelas esquinas dos anos 70; utopia e poesia no Clube da esquina*, 1998.

– Fernando Brant, Márcio Borges e Ruy Guerra –, porém suas palavras foram impedidas de ser impressas e cantadas.³⁸³

No entanto, durante o auge do otimismo e da censura promovidos pelo regime militar, os compositores permaneciam em vigília, na fronteira entre uma modernidade mítica e o despertar promovido por “sonhos diurnos”, livres de qualquer envolvimento mitológico capaz de transformar o mundo em simples aparência, desvirtuando, assim, a ação humana que busca transpor a cidade utópica em realidade vivida.³⁸⁴ Sobre os sonhos diurno, Ernst Bloch, afirma que

O desejo de ver as coisas melhorarem não adormece. Nunca nos livramos do desejo, ou então nos livramos apenas ilusoriamente. Seria mais cômodo esquecer esse anseio do que realizá-lo, mas para onde isso levaria hoje? Os desejos ainda assim não cessariam, ou se travestiriam em novos (...) Não é hora de desistir dos desejos. Os que sofrem privações sequer pensam nisso: eles sonham que seus desejos um dia serão realizados. Sonham com isso, como diz a expressão coloquial, dia e noite, portanto, não só à noite. Isso também seria muito estranho, já que o dia é o momento em que a privação e o desejar mais se fazem presentes. (...) Mesmo de olhos abertos, no seu íntimo a pessoa pode ver tudo colorido ou em forma de sonho. Se a propensão para melhorar aquilo em que tornamos não adormece nem durante o sono, como o poderia durante a vigília? (...) Mas, então, quem sonha durante o dia é visivelmente diferente de quem sonha durante a noite. Muitas vezes, quem devaneia segue um fogo-fátuo, desvia-se do caminho. Mas ele não dorme e não submerge na névoa.³⁸⁵

Durante o regime militar, as canções do Clube da esquina deram vazão aos sonhos que visavam acordar o país não apenas do sono político vivido durante a ditadura, mas também despertar a sociedade da amnésia coletiva promovida por uma total descrença na cidade enquanto lugar do desenvolvimento humano que se realiza pela ação política. O Clube da Esquina, porém, persiste no sonho, percebendo que, mesmo por meio de um pequeno lampejo, seria possível transformar a “ameaça eminente em presságio

³⁸³ TEDESCO, C. A. R. *De Minas, mundo: a imagem poético musical do Clube da esquina*, 2000; VIEIRA, F. C. S. F. *Pelas esquinas dos anos 70; utopia e poesia no Clube da esquina*, 1998.

³⁸⁴ MÜNSTER, A. Ernst Bloch – Filosofia da práxis e utopia concreta. s/d

³⁸⁵ BLOCH, E. O princípio esperança, p.80.

favorável”.³⁸⁶ Para tanto, era preciso despertar da noite e do silêncio político e voltar a sonhar novamente. Em meio a seus “desejos e medos”, o Clube da esquina se opoñdo radicalmente a “temática noturna” que assombra o país, se tornava uma espécie de “guarda crepuscular” que se responsabilizou pela proteção da cidade.

Caminhando pela noite de nossa cidade
Acendendo a esperança e apagando a escuridão
Vamos, caminhando pelas ruas de nossa cidade
Viver derramando a juventude pelos corações³⁸⁷

Em lugar do medo que inibe a ação na cena pública, Milton Nascimento e Fernando Brant, recorrem à esperança, que desperta nos homens a busca por um futuro melhor do que o presente lhes oferece. Nesse sentido, a esperança não estaria ligada apenas à utopia, mas acima de tudo à ação política em uma relação dialética, definida por Ernest Bloch, como “antecipação das imagens utópicas” e o “sonhar-para-adiante”. O Clube da esquina canta aquela que seria uma cidade ideal composta por sonhos diurnos, desenvolvendo, assim, uma “nova concepção ética e utópica” da política, que visou não apenas a resistência frente aos ditames do regime militar. Mais do que disso, os compositores buscaram revitalizar a cidade, enquanto espaço comum próprio ao desenvolvimento humano que se concretiza através da primazia da ação de sujeitos históricos, capazes de fundar na “escuridão do momento vivido”, uma cidade “repleta de luz e calor”.³⁸⁸

Caminhando e vivendo com a alma aberta
Aquecidos pelo sol que vem depois do temporal
Vamos, companheiros pelas ruas de nossa cidade
Cantar semeando um sonho que vai ter de ser real³⁸⁹

Essa “Alma aberta” embebida em esperança e espírito crítico é disseminada através de canções que se opõem a qualquer tipo de relação baseada na alienação, sustentáculo de

³⁸⁶ MATOS, O. Walter Benjamin e o Princípio Esperança, 1997.

³⁸⁷ NASCIMENTO, M. Credo. M. Nascimento; F. Brant. In: *Clube da Esquina II*, 1978.

³⁸⁸ MÜNSTER, A. Ernst Bloch – Filosofia da práxis e utopia concreta. s/d

³⁸⁹ NASCIMENTO, M. Credo. M. Nascimento; F. Brant. In: *Clube da Esquina II*, 1978.

um governo repressor e tirânico que nega a participação popular aos verdadeiros atores políticos. Dessa forma, o Clube da esquina propõe, não apenas o fim do regime autoritário, mas acima de tudo, a formulação de uma “nova prática humana”, baseada em relações éticas a serem construídas coletivamente no terreno público da cidade.³⁹⁰ Quanto à importância da esperança socializada por via da canção popular, José Eisenberg afirma que:

A esperança é o vínculo do sonho desvinculado do real, e, quando coletivizadas, consciências antecipatórias se convertem em utopias compartilhadas, que libertam as esperanças do passado, permitindo a sua crítica e a formulação de projetos coletivos de ação. Desnecessário lembrar que o compartilhamento dessas utopias ocorre, muitas vezes, por meio de palavras cantadas, e a canção se torna, dessa maneira, instrumento de socialização da esperança.³⁹¹

Em termos de narrativa melódica, a interpretação vocal forte e segura de Milton Nascimento é acompanhada por um coro que se estende por toda a gravação, reproduzindo o clima contagiante das grandes manifestações de rua. Também nessa canção fica claro, através do arranjo, o diálogo direto com os ritmos latinos. O tom expresso pela melodia da canção reproduz uma atmosfera alegre enquanto o ritmo, variando nos compassos 3/4 e 2/4, muito utilizado pelos ritmos latino-americanos, imprime à letra um sentido positivo, firme e decisivo. No arranjo estão presentes instrumentos andinos como *zampona*, *charango* e *bombo legüero*, executados pelo grupo Tacuabé.³⁹² Nesse sentido, a esperança de que fala os versos da canção, é coletivizada com toda a América Latina através de um mesmo canto, que se dispõe a reunir o povo em uma única marcha:

Vamos, caminhando de mãos dadas com a alma nova
Viver semeando a liberdade em cada coração³⁹³

³⁹⁰ MÜNSTER, A. Ernst Bloch – Filosofia da práxis e utopia concreta.s/d

³⁹¹ EISENBERG, J. A caixa de pandora, p.120.

³⁹² TEDESCO, C. A. R. *De Minas, mundo: a imagem poético musical do Clube da esquina*, 2000.

³⁹³ NASCIMENTO, M. Credo. M. Nascimento; F. Brant. In: *Clube da Esquina II*, 1978.

“Credo”, canção de Milton Nascimento e Fernando Brant escrita, em 1977, e gravada no ano seguinte, como faixa inicial do disco *Clube da esquina II*, tem como música incidental a canção “San Vicente”, composta em 1972. Em uma espécie de intertextualidade sonora, é possível ouvir nos primeiros momentos da gravação o mesmo som de carrilhões que encerram a interpretação de “San Vicente”, propondo assim uma continuidade entre as duas narrativas. Dessa forma, a canção abre o disco *Clube da esquina II*, como uma espécie de resposta ao chamado dos sinos que encerram a interpretação de “San Vicente”. Porém, nos versos de “Credo”, canção otimista e luminosa, já não existem mais os riscos e perigos que fazem de “San Vicente” uma canção permeada pela tensão entre a escuridão da noite e a luzes da cidade. Quanto ao título da canção, “Credo” seria uma das orações mais importantes da liturgia católica. Em latim, a palavra significa, “eu creio”. Contudo, o que à primeira vista aparenta ser uma referência à possível devoção dos compositores aos preceitos cristãos, se converte, nos primeiros acordes da canção, em um “credo laico e político”, uma vez que a narrativa se volta para a excelência da ação do povo na cena pública:

Tenha fé no nosso povo que ele resiste
 Tenha fé no nosso povo que ele insiste
 E acorda novo, forte, cheio de paixão³⁹⁴

Segundo Fernando Brant, autor da letra, a canção foi inspirada nos inúmeros protestos e passeatas ocorridos pelo país em apoio à campanha pela abertura política que ganhava força a partir de 1977 e culminou, com o apoio decisivo da população, no processo político de redemocratização do Brasil, em 1984. Naquele ano, o compositor aproveitou a oportunidade ensejada pela canção para fazer uma referência especial à juventude: a

³⁹⁴ NASCIMENTO, M. Credo. M. Nascimento; F. Brant. In: *Clube da Esquina II*, 1978.

movimentação dos estudantes, em Belo Horizonte, na tentativa de realização do 3º ENE – Encontro Nacional de Estudantes –, coibida pelo DOPS-MG.³⁹⁵

Caminhemos pela noite com a esperança
Caminhemos pela noite com a juventude³⁹⁶

Como instrumentos de um combate ético, as canções do Clube da esquina carregaram, durante as décadas de 1960 e 1970, o propósito de intervir na cena pública, agindo, sobretudo, sobre a “alma dos cidadãos”, para estabelecer na realidade os alicerces de seus sonhos e fantasias. Os alicerces sobre os quais vigorou a cidade ideal criada pelos compositores são, porém, construídos “pelo mais trágico realismo”. Na luta contra o cerceamento do cidadão e a restrição da liberdade, a cidade imaginária se contrapõe ao real, desafiando a *Fortuna* e a natureza destrutiva do homem.³⁹⁷ Através de suas canções, o Clube da esquina tramou a resistência, conjurando idéias que visaram a criação de novos mundos:

Já choramos muito
Muitos se perderam no caminho
Mesmo assim não custa inventar
Uma nova canção
Que venha nos trazer
Sol de primavera³⁹⁸

Entre uma realidade restrita aos limites impostos pela falta de liberdade e pela hegemonia da vida particular sobre o mundo público; em contraposição a um imaginário onde reinavam possibilidades que se abriam ao impossível, os olhares do Clube da esquina nos convidaram, a voltar, mais uma vez, nossas atenções para as esquinas, amálgama feita

³⁹⁵ O 3º ENE foi organizado com o objetivo de reestruturar o movimento estudantil que passava por uma fase de dispersão. No dia 4 de junho de 1977, vários estudantes foram presos e fichados pelo DOPS-MG, após se recusarem a se retirar do Diretório Acadêmico da Escola de Medicina da UFMG, causando comoção em toda a cidade. VILARA, P. *Palavras musicais: letras, processo de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros: Fernando Brant, Márcio Borges, Murilo Antunes, Chico Amaral*, 2006, p. 73.

³⁹⁶ NASCIMENTO, M. Credo. M. Nascimento; F. Brant. In: *Clube da Esquina II*, 1978.

³⁹⁷ BRANDÃO. C. A. L. A república da arquitetura, 2003.

³⁹⁸ GUEDES, B. Sol de primavera. B. Guedes; R. Bastos. In: *Sol de primavera*, 1979.

de concreto e sonho na qual se fundem o real e o imaginário. Porém, diante da esquina não há pergunta que receba uma resposta definitiva. No exercício da dúvida, a esquina nos impele a uma decisão na medida em que ela nos apresenta novos caminhos. A esquina seria, sobretudo, um convite para ir além do que já foi vivido. Lugar de esperança, ela conserva sempre novas direções, até que se encontre um rumo certo. Quando essas alternativas desaparecem é porque, enfim, nossas escolhas foram felizes.³⁹⁹

³⁹⁹ CHEVALIER, J; CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*, 1997.

V. Considerações finais: A chama não tem pavio

No conturbado cenário político vivido pelo país, as canções do Clube da esquina construíram um conjunto vigoroso de idéias e valores a partir da combinação entre ambição intelectual e contestação política empreendidas por seus compositores. Canções que contrariavam o sentimento coletivo de fracasso e impotência política disperso no país, principalmente, após a promulgação do Ato Institucional N° 5, de 1968, ao apresentar à cena pública novas possibilidades de ação expressas pela evocação de alternativas de futuro. Ao contrário da Tropicália que “dispôs em cena as relíquias do Brasil”, o Clube da esquina desafiou a desordem das lembranças de um Brasil em ruínas, transmitindo novas esperanças presentificadas por canções carregadas de radicalidade crítica.

Em termos de novidade sonora, o Clube da esquina alterou significativamente os rumos da canção popular brasileira, oferecendo à mesma novas tonalidades que se reinventavam entre harmonias e notas musicais. Experimentação que colocou em cena uma estrutura complexa e sofisticada, onde procedimentos sonoros distantes fluíam através de um pacto refinado. A obra empreendida por esse grupo revelou sinais de uma *fusão* entre versos e sons desenvolvida em torno de um equilíbrio dinâmico e espontâneo, nutrido a partir da conjugação de influências musicais tão diversas quanto irreconciliáveis.

As raízes culturais negras, a tradição musical das cidades do interior mineiro, o diálogo com a canção latino-americana, o contato com os jazzistas norte-americanos, o acolhimento dos novos procedimentos sonoros criados a partir da bossa-nova, além das influências do *rock* universalizadas pelos *Beatles*, constituíram um leque de possibilidades a serem experimentadas. Nova maneira de viver e experimentar a canção brasileira, o Clube da esquina surpreendeu o país ao combinar, de maneira inovadora, o que havia de mais

atual e surpreendente em circulação pelas capitais do mundo com os particularismos da base cultural mineira de fundo arcaico e provincial.

Durante as décadas de 1960 e 1970, o Clube da esquina, através de suas canções, demonstrou que, diante do perigo que supunha a perda da liberdade presente, havia também a necessidade de sonhar um futuro possível. Contudo, para enfrentar a ditadura militar era preciso reconquistar a cidade enquanto espaço de realização política, exercício que prima pela consciência que aproxima os homens pela reciprocidade entre iguais e que apenas a existência comum fundada no sentimento de pertencimento é capaz de produzir.

A partir dessa tentativa de reencontro com o bem comum, o Clube da esquina construiu uma linguagem musical que buscou revitalizar o espaço próprio à cena pública que o grupo pretendeu fixar no presente.

Nesse sentido, as canções do Clube da esquina, além de possuir um significado, podem ser entendidas como uma ação intencional decorrente da necessidade de reagir defronte a uma realidade política hostil. Seja através da utilização de recursos retóricos como a metáfora, a citação, a sátira; seja através da mobilização de princípios, valores ou idéias ausentes em seu tempo, os compositores podem ser tidos como atores políticos, na medida em que fizeram uso da canção como uma espécie de instrumentos de combate ético. É certo que uma canção possui vários significados, inclusive, distantes daqueles intencionados por seus autores. No entanto, através da crítica, o repúdio ou a negação de uma determinada conjuntura, realizadas por um compositor, é possível avaliar o posicionamento e as ações efetivadas por ele frente aos debates da época. Em se tratando do Clube da esquina, verificamos que durante a sua trajetória musical, o grupo elegeu três grandes enfoques específicos: a amizade, a narrativa viajante e a utopia das cidades ideais.

Quando indagados sobre o surgimento do Clube da esquina, seus integrantes não hesitam ou divergem em suas declarações: a amizade estaria tanto na origem como seria também a mola propulsora da obra conjunta realizada por esses compositores. A amizade nasceu, portanto, antes de qualquer canção. Segundo eles, as esquinas de Belo Horizonte proporcionavam os mais diversos tipos de encontros. Em uma delas, se deu o encontro entre a amizade, os sonhos de liberdade e as canções. Porém, a amizade pensada aqui não se restringe a um fenômeno próprio da intimidade. Ao contrário, o espírito associativo que fundamenta a relação entre amigos com interesses voltados para a realização do bem comum seria a base para reinvenção da política e a busca pelo bem-estar na cidade.⁴⁰⁰

Em muitas canções, os integrantes do Clube da esquina vestiram, sem cerimônia, “os trajes do viajante”. No papel de narradores, os viajantes são aqueles que “vêm de longe e têm muito por contar”. Enquanto caminham, eles recolheram histórias de cidades perdidas e tempos esquecidos, reunidos em um processo de re-significação da realidade, no qual o moderno e o arcaico foram flagrados em encontros fortuitos.⁴⁰¹ Essas “iluminações profanas” foram observadas e cantadas pelo Clube da esquina através de um tipo especial de linguagem: a narrativa viajante.

Esse viajar, contudo, se tornou maior do que qualquer viagem, pois visou mais que transpor distâncias tão grandes quanto os Gerais. Diante dos obstáculos dessa grandeza física, os olhares desses compositores assumiram o prisma da busca. Este é o olhar de quem não se cansa de descobrir o “novo no velho e o velho no novo”, como um estrangeiro ou

⁴⁰⁰ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. 2002; ARENDT, H. *Sobre a humanidade em tempos sombrios*, 1987; CHAUI, M. *O mau encontro*, 1999; MATOS, O. *Ethos e amizade: a morada do homem*, 2001. ORTEGA, F. *Genealogias da amizade*, 2002.

⁴⁰¹ BENJAMIN, W. *O narrador*, 1985. MATOS, O. *Espaço e tempo: a cidade e a história viajante*, 1997.

como se tivesse mesmo “olhos de criança”⁴⁰². Durante o seu caminhar, os viajantes do Clube da esquina decifraram o mundo através de versos, sons e imagens inscritos em um presente que não se limitou ao poder da distância, mas que se abriu à vertigem do tempo.⁴⁰³

Segundo Renato Lessa, “cidades sem repúblicas são ruínas vazias e sem espírito; repúblicas sem cidades são seres exilados, passageiros de uma diáspora sem fim”.⁴⁰⁴ Por essa razão, se deva a presença, nas canções do Clube da esquina, do desejo freqüente de empreender viagens em busca de cidades envoltas pela imaginação de uma vida melhor. Nas canções do Clube da esquina, a antiga “utopia das cidades ideais” ganhou novos contornos e cores por meio da linguagem musical do Clube da esquina. Concebidas como obra de arte, as cidades ideais emergem, de tempos em tempos, através da imaginação de artistas como um contraponto necessário para a reflexão acerca dos problemas enfrentados pelos habitantes da cidade real.⁴⁰⁵

Na luta contra o cerceamento do cidadão e a restrição da liberdade, o Clube da esquina tramou a resistência, conjurando idéias com o propósito de intervir na cena pública, agindo, sobretudo, sobre a “alma dos cidadãos”, para estabelecer na realidade os alicerces de seus sonhos e fantasias. Nesse contexto, a utopia das cidades ideais, disseminada através de uma narrativa oblíqua, se tornou o “ponto de encontro entre o pensamento político e o pensamento estético”.⁴⁰⁶

⁴⁰² ROUANET, S. A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes, 1993.

⁴⁰³ CARDOSO, S. O olhar do viajante (do etnógrafo), 1995.

⁴⁰⁴ LESSA, R. As cidades e as oligarquias do antiurbanismo da elite política da primeira república brasileira, 2003.

⁴⁰⁵ ARGAN, G. Cidade ideal e cidade real, 1993. BRANDÃO, C.A.L A República da Arquitetura, 2003.

⁴⁰⁶ Giulio Argan citado por Carlos A. L. Brandão em A natureza da cidade e a natureza humana, 2006. p. 66.

VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABENSOUR, M. *O novo espírito utópico*. Campinas: UNICAMP, 1990.
- AGUIAR. Visões do inferno ou o retorno da aura. In: NOVAIS, A. (ORG.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ANDRADE, C. D. Ilhas de Minas, no vôo das palavras. In: *Boca de Luar*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- ANDRADE, C. D. *Triste Horizonte, Estado de Minas*, 1977.
- ANHANGUERA, J. *Corações futuristas*. Lisboa: A regra do jogo, 1978.
- ARAÚJO, P. C. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura popular*, Rio de Janeiro: Record, 2002;
- ARENDE, H. Sobre a humanidade em tempos sombrios. In: *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARGAN, G. C. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001.
- ARGAN, G. Cidade ideal e cidade real. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- AUGRAS, M. O Brasil do samba enredo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- AVANCINI, M. “Marlene e Emilinha nas ondas do rádio: padrões de vida e formas de sensibilidade no Brasil”. *História & Perspectiva*. 3 (1990). p. 113-135.
- BARROS, O. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*. Vol. 1, 2, 3. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BIGNOTTO, N. *Três maneiras de se criar uma cidade*. (In Mimeo)
- BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 1994
- BOMENY, H. Utopia de cidade: as capitais do modernismo. In: GOMES, A. C. (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV, 1991.
- BORGES, M. O Clube da esquina. In: NAVES, S. C.; DUARTE, P. S. (org.) *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2003.
- BORGES, M. *Os Sonhos não envelhecem. Histórias do Clube da esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- BRANDÃO, C.A.L. *A “modernidade fraca” das esquinas de Belo Horizonte e Cyro dos Anjos*. [In Mimeo].
- BRANDÃO, C.A.L. *Reformas urbanas contemporâneas: qual espaço público? Qual liberdade?* [In Mimeo].
- BRANDÃO, C. A. L. A cena contemporânea. In: CASTRIOTA, L. B. (Org.). *A arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BRANDÃO, C. A. L. A república da arquitetura. In: *Revista USP*, N° 59, São Paulo, Ed. USP, 2003.
- BRANDÃO, C. A. L. *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BRANDÃO, C. A. L. O estado e as cidades como lugar do diálogo. In: *Outro Olhar*. Belo Horizonte, ano II, N° 2, Nov. 2002.
- BRANDÃO, C. A. L. *O tempo da arquitetura*. [In Mimeo].
- BRANT, F. Lugar de encontro. In: *Guia Turismo de Belo Horizonte – Roteiro Clube da esquina*. Belo Horizonte: Museu Clube da esquina, 2006.
- BRANT, F. Minha cidadão. *Estado de Minas*. 07/06/2006.

- CALDAS, W. *Luz e neón: canção e cultura na cidade*. São Paulo, Studio Nobel, 1995.
- CALVINO, I. As odisséias da odisséia. In: *Porque ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- CARDOSO, S. “Por Que República? (notas sobre o ideário democrático e republicano)”. In: *Retorno ao republicanismo*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.
- CARDOSO, S. “Que república? notas sobre a tradição do governo misto”. In: BIGNOTTO, N. *Pensar a República*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000.
- CARDOSO, S. O olhar do viajante (do etnógrafo). In: NOVAIS, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CARDOSO, S. Paixão da igualdade, paixão da liberdade: a amizade em Montaigne. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das letras, 1986.
- CARVALHO, J. M. Minas e as utopias ou as utopias de Minas. In: ANDRÉS, A. (Org.). *Utopias: Sentido, Minas, Margens*. Belo Horizonte: ED. UFMG, 1993.
- CARVALHO, J. M. Ouro, terra e ferro. In: GOMES, A. (ORG.) *Minas e os fundamentos do Brasil moderno*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- CARVALHO, M. A. R. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: STARLING, H. M. M, EISENBERG, J. CAVALCANTE, B. (org.) *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira; São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CASTRIOTA, L. B. (Org.). *A arquitetura da modernidade*, 1998.
- CASTRO, M.C.P.S. *Longe é um lugar que não existe mais. Um estudo sobre as relações entre comunicação, sociabilidade e política, em Belo Horizonte, nos anos 70*. Tese de doutorado, Campinas, IFCH - UNIPAMP, 1994.
- CHAUÍ, M. O mau encontro. In: NOVAIS, A. (Org.). *A outra margem do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CHEVALIER, J; CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CONTIER, A. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto. *Revista Brasileira de História*. 18 / 35, ANPUH / Humanitas, p. 13-52. 1998.
- CONTIER, A. Música e História. *Revista de História*, São Paulo, n. 119, p. 69-89, Jul-Dez. 1985-1988.
- CONTIER, A. Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas Interpretações (1926-80). *Revista de História*, São Paulo, p. 151-187. 1993.
- CUNHA, M. C. P. *Ecos da folia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GARCIA, L.H. A. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer. O Clube da esquina como formação cultural*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Departamento de História, FAFICH/UFMG, 2000.
- Guia Turismo de Belo Horizonte – Roteiro Clube da esquina*. Belo Horizonte: Museu Clube da esquina, 2006.
- HARTOG. *Memória de Ulisses; narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- HOBSBAWM, E. J. *História social do Jazz*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.
- HORTA, L. O.; SILVEIRA, B. *Histórias da Rua da Bahia e a da Cantina do Lucas*. Belo Horizonte: Realizar Cine, Teatro, Vídeo & Idéias, 2002.
- INCENT-BUFFAULT, A. *Da amizade: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

- LA BOÉTIE, E. *Discurso da servidão voluntária*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LEMO, C. B. *Determinação do espaço urbano: a evolução econômica, urbanística e simbólica do centro de Belo Horizonte*. Dissertação de Mestrado, FAFICH-UFMG, Belo Horizonte, 1988.
- LEMO, C.B. Construção simbólica dos espaços da cidade. In: MONTE-MÓR, R.L.M. (org.). *Belo Horizonte: espaços e tempos em construção*. Belo Horizonte: CEDEPLAR / PBH, 1994.
- LENHARO, A. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1995.
- LESSA, R. As cidades e as oligarquias do antiurbanismo da elite política da primeira república brasileira. In: *Revista USP*, N° 59, São Paulo, Ed. USP, 2003.
- MAGALHÃES, B. A.; ANDRADE, R. F. A formação da cidade. In: CASTRIOTA, L. B. (Org.). *A arquitetura da modernidade*, 1998.
- MALARD, L. *No vasto mundo de Drummond*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- MATOS, M. I. *Melodia e sintonia em Lupiscínio Rodrigues*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- MATOS, O. A cena primitiva. In: BIGNOTTO, N. (Org.). *Pensar a República*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- MATOS, O. A melancolia de Ulisses: a dialética do iluminismo e o canto das sereias. In: CARDOSO, S. (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das letras, 1986.
- MATOS, O. Ethos e amizade: a morada do homem. In: DOMINGUES, I. (Org.) *Conhecimento e transdisciplinaridade*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- MATOS, O. *História Viajante: Notações filosóficas de Olgária Matos*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- MATOS, O. O *Storyteller* e o *Flâneur*. Hannah Arendt e Walter Benjamin. In: BIGNOTTO, N.; MORAES, E. J. (org.). Hannah Arendt; diálogos, reflexões, memórias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- MATOS, O. Ulisses e a razão insuficiente: geometria e a melancolia. In: *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MELLO, Z. H. *A era dos festivais da canção: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MELLO, Z.H.; ZEVERIANO, J. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 2, 1999.
- MONTE-MÓR, R.L.M. Belo Horizonte: A cidade planejada e a metrópole em construção, 1994. In: *Belo Horizonte: espaços e tempos em construção*. Belo Horizonte: CEDEPLAR / PBH, 1994.
- MORAES, J. G. V. de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*, 2000;
- NAPOLITANO, M. Fontes audiovisuais. A história depois do papel. In: PINSKY, C. B. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- NAPOLITANO, M. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anna Blume / FAPESP, 2001.
- NAVES, S. C. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 1998.
- NAVES, S. C.; DUARTE, P. S. (org.) *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2003.

- NEVES, L. A. Resenha: Os sonhos não envelhecem. In: *Vária História*, Belo Horizonte, n. 18, set. 1997, p. 491-494.
- ORTEGA, F. *Genealogias da Amizade*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- ORTEGA, F. *Para uma política da amizade – Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- PALLARES-BURKE, M.L.G. Quentin Skinner. In: *As muitas faces da história. Nove entrevistas*. São Paulo: UNESP, 2000.
- PEDROSA, M. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PEREIRA, R. B. *Arquitetura das esquinas de Belo Horizonte*. Dissertação de Mestrado, FAU-PUCCAMP, Campinas, 2000.
- PIMENTA, C. O. P. João Pinheiro, Israel Pinheiro e a busca da modernidade plena. In: GOMES, A.C. (ORG.). *Minas e os fundamentos do Brasil moderno*, 2005.
- PIMENTEL, T. V. C. Belo Horizonte ou o estigma da cidade moderna. *Vária História*, Belo Horizonte, N° 18, p.61-66, setembro / 1997.
- PIMENTEL, T. V. C. Viajar e narrar: toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras. In: *Vária História*, Belo Horizonte, n° 25, p. 81-120, julho / 2001.
- PRADO, M. L. C. Natureza e identidade nacional nas Américas. In: *América Latina no século XIX. Tramas, telas e textos*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RODRIGUES, A. Os sonhos renascentistas: cidades ideais e cidades utópicas. In: *Tempos modernos: ensaios de história cultural*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2000.
- ROUANET, S. P. *A razão nômade. Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- SILVA, F. C. T. da. Da bossa-nova à tropicália: as canções utópicas. In: NAVES, S. C. & DUARTE, P. S. (org.) *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.
- SANT'ANNA. A.R. *Política e paixão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- SILVA, W. *Vou te contar; histórias de música popular brasileira*. São Paulo: Codéx, 2002.
- SKINNER, Q. *A liberdade antes do liberalismo*. São Paulo: UNESP, 1999.
- SKINNER, Q. Significado y comprensión em la história de las ideas. In: *Prismas. Revista de História Intelectual*. N°4. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilme, 2000.
- SOARES, L.E. Uma questão de atitude: O Rappa e as novas formas de intervenção política nas cidades brasileiras. In: STARLING, H. M. M, EISENBERG, J. CAVALCANTE, B. (org.) *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira; São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- STARLING, H. Coração americano; panfletos e canções do Clube da esquina. In: MOTTA, R. (ORG.). *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004.
- STARLING, H. EISENBERG, J. CAVALCANTE, B. (org.) *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira; São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- STARLING, H. Fantasmas da cidade moderna. In: *Margens/Márgenes*. Belo Horizonte, n. 1, julho de 2002.

- STARLING, H. *Os senhores das Gerais. Os novos inconfidentes e o golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- STARLING, H. Visionários. A imaginação republicana nas Minas setecentistas. In: *Revista USP*, Nº 59, São Paulo, Ed. USP, 2003.
- TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TATIT, L. *O cancionista; composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 1998.
- TOCQUEVILLE, A. *Democracia na América*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.
- VELLOSO, M. *Mário Lago: boemia e política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.
- VELOSO, C. Prefácio. In: BORGES, M. *Os Sonhos não envelhecem. Histórias do Clube da esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- VENTURI, F. *Utopia e reforma no iluminismo*. São Paulo: EDUSC, 2003.
- VILELA, I. O disco Clube da esquina. In: www.museuclubedaesquina.org.br.
- VILELA, I. Um novo caminho para a MPB. In: www.museuclubedaesquina.org.br.
- VILELA, I. Uma nova perspectiva musical. In: www.museuclubedaesquina.org.br.
- WERNECK, H. *Desatino da rapaziada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- WISNIK, J. M. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, C. N. (org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- WISNIK, J. M. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, A. (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- WISNIK, J.M. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: *Anos 70 – música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

VII. REFÊRENCIAS DISCOGRÁFICAS

- ÂNGELO, N; JOYCE. *Nelson Ângelo & Joyce*. Rio de Janeiro: EMI, 1972. 1 CD.
- BORGES, L. *A Via-Láctea*. Rio de Janeiro: EMI, 1979. 1 CD.
- BORGES, L. *Lô Borges*. Rio de Janeiro: EMI, 1972. 1 CD.
- BORGES, L. *Nuvem Cigana*. Rio de Janeiro: EMI, 1981. 1 CD.
- GUEDES, B. *A página do relâmpago elétrico*. Rio de Janeiro: EMI, 1977. 1 CD.
- GUEDES, B. *Amor de índio*. Rio de Janeiro: EMI, 1978. 1 CD.
- GUEDES, B. *Contos da lua vaga*. Rio de Janeiro: EMI, 1981. 1 CD.
- GUEDES, B. *Sol de Primavera*. Rio de Janeiro: EMI, 1979. 1 CD.
- GUEDES, B.; CAYMMI, D.; NOVELLI.; HORTA, T. *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta*. Rio de Janeiro: EMI, 1973. 1 Disco Sonoro.
- HORTA, T. *Terra dos pássaros*. Rio de Janeiro: EMI, 1979. 1 CD.
- HORTA, T. *Toninho Horta*. Rio de Janeiro: EMI, 1980. 1 CD.
- MOURA, T. *Cabaré Mineiro*. São Paulo: RCA, 1981. 1 Disco Sonoro.
- MOURA, T. *Como vai minha aldeia*. São Paulo: RCA, 1978. 1 Disco Sonoro.
- MOURA, T. *Tavinho Moura*. São Paulo: RCA, 1980. 1 Disco Sonoro.
- NASCIMENTO, M. *Clube da Esquina II*. Rio de Janeiro: EMI, 1978. 2 CDs.
- NASCIMENTO, M. *Courage*. Rio de Janeiro: A&M Records / EMI, 1969. 1 CD.
- NASCIMENTO, M. *Gerai*s. Rio de Janeiro: EMI, 1976. 1 CD.
- NASCIMENTO, M. *Journey to dawn*. Rio de Janeiro: EMI, 1979. 1 CD.
- NASCIMENTO, M. *Milagre dos peixes ao vivo*. Rio de Janeiro: EMI, 1974. 1 CD.
- NASCIMENTO, M. *Milagre dos peixes*. Rio de Janeiro: EMI, 1973. 1 CD.
- NASCIMENTO, M. *Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: EMI, 1969. 1 CD.
- NASCIMENTO, M. *Milton*. Rio de Janeiro: A&M Records / EMI, 1976. 1 CD
- NASCIMENTO, M. *Milton*. Rio de Janeiro: EMI, 1970. 1 CD.
- NASCIMENTO, M. *Minas*. Rio de Janeiro: EMI, 1975. 1 CD.
- NASCIMENTO, M. *Sentinela*. São Paulo: PolyGran, 1980. 1 CD.
- NASCIMENTO, M. *Travessia*. Rio de Janeiro: Dubas Música, 1967. 1 CD.
- NASCIMENTO, M.; BORGES, L. *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972. 1 CD.
- NASCIMENTO, M. *Native Dancer*. Rio de Janeiro: Columbia/EMI, 1976. 1 CD.
- OS BORGES. *Os Borges*. Rio de Janeiro: EMI, 1980. 1 CD.
- SOM IMAGINÁRIO. *A matança do porco*. Rio de Janeiro: EMI, 1970. 1 CD.
- SOM IMAGINÁRIO. *Som Imaginário*. Rio de Janeiro: EMI, 1970. 1 CD.
- SOM IMAGINÁRIO. *Som Imaginário*. Rio de Janeiro: EMI, 1971. 1 CD.
- TAVITO. *Tavito*. Rio de Janeiro: EMI, 1979. 1 CD
- TAVITO. *Tavito 2*. Rio de Janeiro: EMI, 1981. 1 CD
- TISO, W. *Assim seja*. Rio de Janeiro: EMI, 1979. 1 Disco Sonoro.
- TISO, W. *Trem mineiro*. Rio de Janeiro: EMI, 1981. 1 Disco Sonoro.
- TISO, W. *Wagner Tiso*. Rio de Janeiro: EMI, 1978. 1 Disco Sonoro.
- VENTURI, F. *Nascente*. Rio de Janeiro: EMI, 1981. 1 CD.