

## “JÁ É HORA DO CORPO VENCER A MANHÃ”: DOMESTICAÇÃO E EMACIPAÇÃO DA CORPOREIDADE NAS CANÇÕES DO CLUBE DA ESQUINA

COELHO, Rafael Senra<sup>1</sup>

*Ninguém sabe o que pode o corpo.*  
Spinoza<sup>2</sup>

**RESUMO:** Nesse artigo, discutiremos representações da questão da corporeidade na obra do Clube da Esquina. As análises que serão feitas aqui visam elencar e refletir não apenas sobre as representações do corpo em si, mas como a visão da corporeidade foi se desenvolvendo nas canções desse importante movimento da música mineira. Nesse intuito, o recorte de obras que compõem nosso objeto de estudo concentra-se, sobretudo, em diversos discos do cantor e compositor Milton Nascimento, que foi o organizador e o ponto central de união desse coletivo de músicos. Seus primeiros discos representaram a gênese e a descoberta das possibilidades estéticas que se converteram na assinatura harmônica, sonora e lírica do Clube da Esquina como um todo. Ainda que seus integrantes desenvolvessem ramificações dessa estética em suas obras individuais, é possível afirmar que poucos deles se distanciaram do *ethos* que foi coletivamente costurado nos discos da fase clássica de Milton Nascimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clube da Esquina; Milton Nascimento; Corporeidade.

## “IT’S TIME FOR THE BODY TO WIN THE MORNING”: DOMESTICATION AND EMANCIPATION OF CORPOREALITY IN THE SONGS OF CLUBE DA ESQUINA

**ABSTRACT:** In this article, we will discuss representations of the issue of corporeality in the works of

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). É escritor, autor de quadrinhos, compositor de música popular e trilha sonora para cinema. Email: rararafaels@yahoo.com.br Orcid <https://orcid.org/0000-0002-9052-5972>

<sup>2</sup> In: SPINOZA, Baruch. *Ética*. Tradução de Tomas Tadeu, 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 100.

Clube da Esquina. The analyses presented here aim to enumerate and reflect not only on the representations of the body itself but also on how the vision of corporeality developed in the songs of this significant musical movement from Minas Gerais. To this end, the selection of works that comprise our object of study focuses primarily on various albums by singer and composer Milton Nascimento, who was the organizer and central unifying figure of this collective of musicians. His early albums represented the genesis and discovery of the aesthetic possibilities that became the harmonic, sonic, and lyrical signature of Clube da Esquina as a whole. Even though its members developed branches of this aesthetic in their individual works, it is possible to assert that few of them distanced themselves from the ethos that was collectively woven into the albums of Milton Nascimento's classic phase.

**KEYWORDS:** Clube da Esquina; Milton Nascimento; Corporeality.

## O corpo e a cidade

Na obra do Clube da Esquina, o corpo não é tematizado de maneira descontextualizada de seu entorno. É muito comum que o corpo seja pensado a partir da cidade como seu alicerce e sua inspiração. Desse modo, tão importante quanto o corpo é o espaço em que ele pisa, e, nesse caso, é o “rio de asfalto e gente” que configura a “esquina mais de um milhão” onde pode ser vista toda a “gente gente gente...”. (BORGES, 1979). Desse modo, consideramos que se torna praticamente impossível pensar a questão da corporeidade dissociada dos aspectos sociológicos que permearam a criação dessa obra artística.

Nesse artigo, não pretendemos mapear uma historiografia das relações entre o corpo e a cidade, mas parece oportuno evocar aqui algumas considerações iniciais. A relação entre o espaço do corpo e o espaço da cidade pode ser rastreada em reflexões consideravelmente antigas. No ano 1159, o filósofo inglês João de Salisbury elaborou reflexões que buscavam definir a noção de “corpo político”, afirmando que “o Estado (*res publica*) é um corpo”, chegando até mesmo a vincular a forma do corpo humano com a forma da cidade. A cabeça seria equivalente aos palácios e catedrais, enquanto o estômago seria o mercado central, e as casas seriam os pés e as mãos. Por isso, o movimento nas catedrais seria mais vagaroso, pois o cérebro é um órgão reflexivo, enquanto o movimento no mercado é mais acelerado, pois a digestão se processa como uma fagulha no estômago (SENNETT, 2008, p. 22).

Certamente vale mencionar aqui o *flâneur* baudelairiano como símbolo de uma sensibilidade moderna para o tema dos corpos em seu trânsito pelo espaço urbano. No fim do século XVIII, o slogan “*Liberté, Égalité, Fraternité*” entoado pelos ativistas da Revolução

Francesa não sobreviveria ao século seguinte, quando a derrota dos trabalhadores em 1848 gerou um fortalecimento do nacionalismo no país. Foi um período de readequações na organização política e social do Ocidente, e fenômenos dessa natureza em todo o mundo influenciariam também a experiência urbana. Nesse período, a redefinição dos direitos individuais pelo Estado burguês gera um esvaziamento da noção de cidadania para o homem burguês. Como consequência, a vida doméstica é despolitizada e alienada do que acontece lá fora, e o interior da vida familiar e do espaço privado do homem se constitui em seu universo particular (BENJAMIN, 1991, p. 37). É em reação a esse individualismo que Baudelaire amadurece<sup>3</sup> a temática da *flânerie* como uma imagem de resistência às novas organizações sociais modernas. O *flâneur* caminha pela cidade como os anjos de Rilke ou os de Wim Wenders em *Asas do Desejo*, evocando a ilusão de pairar acima das classes sociais, de ser proletário e burguês a um só tempo, ou de ter a cidade como seu espaço de inspiração e contemplação. Há uma dissolução temporária das identidades fixas, e é como se a cidade e os corpos que transitam por ela fossem fonte de criação para o poeta baudelaiano. Essa visão da cidade como espaço de vitalidade e êxtase praticamente inaugura um tom fundamental para a poesia modernista, pois, ainda que os poetas franceses fossem parcialmente reticentes com o progresso e com a configuração burguesa que grassava na época, autores como Baudelaire não se furtaram de representar liricamente o espaço da cidade de seu tempo.

A *flânerie* pode ser notada em diversos autores brasileiros do início do século XX. O poema “Passando”, de Bruno de Menezes (1924) era quase que a versão paraense de “A outra passante” escrito por Baudelaire em *As Flores do Mal* (MENEZES, 1993). Veremos o olhar do passante urbano também no poema “Evocação ao Recife” (1925), de Manuel Bandeira, que traz certa dose de memorialismo de pessoas e ruas que o poeta conheceu na infância (BANDEIRA, 2019). Outra obra significativa nesse sentido que vale a pena mencionar é o poema “As Enfibraturas do Ipiranga”, que, como diversos outros poemas de Mário de Andrade na obra *Paulicéia Desvairada* (1922), abordam a experiência de caminhar pelas ruas da cidade (ANDRADE, 1993). Mencionamos aqui essa vertente modernista de tematização da do espaço urbano por entender que é ela que trará a base lírica vanguardista que desembocará, décadas

---

<sup>3</sup> O uso do termo “amadurecer” se deve ao fato de que alguns teóricos questionam se Baudelaire seria, de fato, o criador original da *flânerie*. Nesse aspecto, ver JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 49. Reflexões como a de Walter Benjamin ajudaram a elencar Baudelaire como aquele que melhor abordou esse arquétipo em questão, e foi a repercussão de sua obra que, de fato, consagrou a temática.

mais tarde, nas conquistas poéticas de movimentos da música brasileira como o Tropicalismo e o Clube da Esquina.

### **O Clube e a Esquina**

O próprio nome do movimento nos traz considerações semânticas oportunas, a começar pela designação “Clube” que remete à aglomeração, encontro, coletividade. Já de início, podemos refletir sobre como o tema do corpo no Clube da Esquina envolve um corpo coletivo, um caráter gregário. A palavra “Esquina” é igualmente rica de significados nessa direção, trazendo um vetor de imprevisibilidade na cidade, na medida que emoldura e recorta o tecido urbano. Cada nova rua pode simbolizar uma surpresa, uma nova possibilidade. O encontro das ruas cria também um possível ponto de encontro dos corpos, que podem ali se esbarrar, podem resolver interromper o fluxo das obrigações e tarefas cotidianas para conversar.

Brant: (...) 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 poderia faltar esses pontos inumeráveis em que as pessoas se reúnem para trocar impressões, informações, jogar conversa 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 (BRANT, 2006, p.14).

A esquina pressupõe o espaço da cidade, além de também ter a ver com encontro, com o outro, com um vetor de imprevisibilidade da cidade. Essa idealização dos modos de uso e de trânsito na cidade operavam como um discurso de resistência diante do projeto modernizador positivista da Ditadura Militar em curso na época em que o Clube da Esquina nasceu. O universo lírico das canções tinha clara conotação político/ideológica, visando a promoção da democratização da/na cidade, bem como refletir sobre os direitos no espaço urbano. Uma cidade que se mostra aberta para os encontros e amizades é uma cidade onde todo morador vivencia plenamente sua condição de cidadão. A pessoa que mora na periferia, ou a pessoa que se enquadra em grupos sociais menos favorecidos materialmente não deveria ser vista como “subversiva” – para usar aqui o jargão que os militares atribuíam corriqueiramente. O direito

de desfrutar da cidade e de seus patrimônios deveria ser universal, bem como o acesso aos recursos para que essa movimentação ocorra.

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 de pensar as relações urbanas livres da apatia e do conformismo geral. Na esquina, abandonamos qualquer tipo de segurança ou certeza e nos deparamos com o imprevisível, o diferente, o desconhecido (BRANDÃO. Apud: MARTINS, 2009, p. 97-98).

### **A solidão do homem negro em *Milton Nascimento* (1967)**

A obra do Clube nasce nos primeiros discos de Milton Nascimento. Sendo ele, nesse primeiro momento, o intérprete inaugural desse movimento (antes mesmo de existir um movimento já definido), é em suas primeiras canções que podemos detectar as primeiras abordagens líricas dos artistas do Clube com a temática da corporeidade.

Nesses primeiros trabalhos, várias das canções possuem letras feitas pelo próprio Milton, um dado que se tornaria cada vez mais raro em seus discos posteriores (onde se firmaria um time de letristas colaboradores bem estreito, onde se destacam Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos). Ao assumir a responsabilidade pelas palavras de algumas canções nessa fase de sua carreira, podemos perceber ali um tipo de representação da corporeidade que não se tornaria a tônica em seu repertório posterior: as questões materiais, afetivas e existenciais da pessoa negra. Essa tônica está por trás de algumas das canções mais marcantes desse momento inaugural, mas não é a única temática ali presente.

Mesmo nas faixas escritas por outros letristas parceiros de Milton, uma das tônicas que marcam esse catálogo inicial de composições é a perspectiva individualista. No primeiro disco do artista, *Milton Nascimento*, de 1967, percebemos uma visão lírica comum na maior parte das canções, envolvendo a dificuldade de representar o eu-lírico em um espaço simbólico da

coletividade – como seria tão comum em futuras canções de Milton Nascimento e do Clube da Esquina. Exemplo disso está na letra da última faixa do disco de 1967, “Outubro” (NASCIMENTO, 1967e), quando o narrador afirma que há “tanta gente no meu rumo / mas eu sempre vou só”, reforçando a temática da luta solitária que permeou boa parte das canções do artista nessa época. Diz “vou fazer desse chão minha vida / meu peito é que era deserto / o mundo já era assim”. Na penúltima estrofe, notamos uma variação da primeira estrofe que remete a um sentido completamente distinto: “tanta gente no meu rumo / já não sei viver só”. Apesar dessa pequena guinada temática, Milton ainda não busca representar de maneira explícita ou profunda o simbolismo da coletividade: aqui, o encontro aqui se resume a uma “certa moça me falando / alegria de repente ressurgiu”.

A primeira menção ao corpo na discografia de Milton Nascimento está na canção “Irmão de Fé”, de Milton e Márcio Borges, contida no primeiro disco homônimo do artista, de 1967 (NASCIMENTO, 1967c). Temos o verso “eu vou fechar corpo na solidão”, que resume um pouco da perspectiva da canção, baseada mais na luta (“vou lutar até morrer”) do que na paz apática (“esta areia está te matando / tira paz do coração”).

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 'té morrer  
Mas vivendo sei de verdade  
Minha gente vai me amar  
Meu irmão, vai me seguir  
E vai lutar pelo que quer  
Senão vai matar, sangue que brilha  
E parar força que vai mudar (...)

A faixa anterior a essa, “Crença” (também de Milton e Márcio Borges), trata do mesmo tema: “Eu sei que venho lutando / com esta vida de desvalença / Eu sei que luto sozinho / Pois ninguém nunca me ajudou” (NASCIMENTO, 1967b). O cantor iniciava sua carreira sem estar vinculado a um movimento ou uma cena, e fazendo isso em um dos períodos mais críticos da ditadura militar. Todo esse contexto certamente contribuía para que diversas inseguranças fossem plasmadas também na matéria prima musical. Era um período em que pessoas

desapareciam em pequenas delegacias por todo o país, e a segurança dos cidadãos era ameaçada pelo próprio Estado. O primeiro disco de Milton Nascimento parte de um olhar mais solitário, de um corpo que se vê largado à própria sorte, mirando na conquista da uma liberdade que só poderia ser conquistada por meio da luta individual. Seja a luta existencial (“Irmão de Fé”, “Crença”) ou mesmo a luta através do trabalho (“Canção do Sal”). Assim, percebemos que, nas canções da estreia, como em “Canção do Sal” (NASCIMENTO, 1967a), Milton está liricamente distante da temática coletiva que permearia seu trabalho poucos anos depois.

Trabalhando o sal  
É amor, o suor que me sai  
Vou viver cantando  
O dia tão quente que faz

Homem ver criança  
Buscando conchinhas no mar  
Trabalho o dia inteiro  
Pra vida de gente levar

Água vira sal lá na salina  
Quem diminuiu água do mar  
Água enfrenta o sol lá na salina  
Sol que vai queimando até queimar (...)

Em duas letras do disco de 1967, Milton traz o tema do trabalho. Se, em “Canção do Sal”, esse aspecto se apresenta de um modo mais universal, “Morro Velho” aborda um dos determinismos fundamentais da sociedade brasileira: as condições distintas que separam corpos brancos e negros. Enquanto o filho do dono da fazenda pode ter o “tempo de estudos na cidade grande”, para poder um dia ter “nome de doutor”, seu “velho camarada” negro nunca sai da fazenda (NASCIMENTO, 1967d). A única descrição dada a esse personagem pelo eu lírico é a de que, além de ser negro, é alguém que trabalha.

A lógica patriarcal que tenta naturalizar a misoginia, o racismo e o machismo acabam por desumanizar as mulheres, ou os negros, os indígenas e tantos outros, na medida em que enfraquece seus direitos, e, em última análise, viola seus corpos. Um conceito que pode nos ajudar a refletir sobre esse dado é a noção de biopoder proposta por Michel Foucault. De acordo com o autor, trata-se de um dispositivo disciplinar que serve de base para o desenvolvimento de formas de organização da vida moderna. A noção de biopoder explica tanto essas

manifestações localizadas de violência quanto a violência mais geral e ampla que é o exercício de soberania na política moderna. Estado soberano é aquele que define para si o direito de vida e morte sobre os corpos. Na antiguidade, envolvia a morte, a extorsão e o confisco de bens de pessoas, enquanto que, na modernidade, isso envolve práticas de controle e vigilância (FOUCAULT, 2002).

A carreira de Milton Nascimento tem continuidade com seu segundo disco, *Courage* (1969), que traz regravações do disco anterior, como uma nova versão de “Travessia”, que se tornou seu maior sucesso nessa fase inicial da carreira. Em relação a esse trabalho e o tema do corpo, podemos citar aqui um dos versos de “Vera Cruz” que retoma a busca pela mulher amada ao cantar: “e deito nessa dor / meu corpo sem lugar” (NASCIMENTO, 1969e). De todo modo, não nos deteremos de maneira aprofundada nesse trabalho, por entender que a maior parte das canções desse disco retomam os temas do primeiro disco, através do símbolo da luta solitária e da busca pela mulher amada.

### **1969: A formação do corpo e da identidade do (no) Clube**

É no disco *Milton Nascimento* (1969) que o artista começa não apenas a lidar com temáticas mais amplas de suas letras, mas também a constituir um time de colaboradores que, em cerca de dois anos, será batizado como um verdadeiro movimento. Do ponto de vista lírico, o disco de 1969 traz letras de caráter mais memorialista, sejam essas memórias individuais e pessoais como também dizendo respeito à identidade da coletividade e de alguns grupos sociais em especial. Vale lembrar que é o ano do AI-5, quando o Regime Militar intensifica o fim das garantias democráticas, implanta seu projeto modernizador ao mesmo tempo em que via os direitos e o acesso as culturas populares como um claro empecilho. Esse contexto parece impelir Milton e seus parceiros a um amadurecimento de suas perspectivas líricas, se afastando de questões específicas e se voltando para aspectos ideológicos e estéticos mais amplos do ponto de vista do campo social. Nessa época, um dos modelos de resistência notados nas artes em geral envolviam o memorialismo, e o exercício de lembrar funcionava como refutação ao projeto modernizador da ditadura militar. Livros memorialistas como *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade, *A Idade do Serrote*, de Murilo Mendes ou *Baú de Ossos*, de Pedro Nava foram escritos nessa época, e demonstram como a evocação da memória poderia operar no sentido da resistência à ditadura (MIRANDA, 1998). Além do aspecto memorialista, Milton

e seus parceiros se afastavam das representações dos corpos solitários e tristes no espaço urbano, se aproximando cada vez de uma ressignificação através dos valores da amizade e da coletividade.

Em “Sentinela”, notamos a temática da finitude do corpo físico, da morte que leva consigo não apenas a presença física de uma pessoa, mas também um conjunto de experiências e de sabedoria de vida que poderiam contribuir para o entorno afetivo e social da pessoa. Os versos de abertura tratam da “Morte vela sentinela sou do corpo desse meu irmão que já se vai / Revejo nessa hora tudo que ocorreu, memória não morrerá” (NASCIMENTO, 1969c).

Brant: “Sentinela” foi uma viagem imaginária, onde aproveitei uma referência pessoal para falar também da realidade política brasileira daquele momento, final dos anos 1960. A letra é um pouco anterior ao AI-5. Em princípio, eu tinha falado com o Bituca que iria fazer uma homenagem ao Seu Francisco, que servia café lá no Juizado de Menores, onde eu trabalhava. Para mim o Seu Francisco era um tipo de pessoa que significava um monte de coisas, um sábio. Era um cara do povo que estava vivo e forte, mas imaginei a história dele mais para frente, o dia de sua morte, o velório, e o que aquilo representava para mim (BRANT. In: VILARA, 2006, p.67).

Já em “Rosa do Ventre” (NASCIMENTO, 1969b), o eu lírico rememora sua vida (o pai ouvindo choro, um “som de prata no quintal”), constatando que esse “ramo de lembranças” é capaz de feri-lo, arrematando: “vou rasgar”. O passado é carregado como uma ferida nesse corpo, apesar do desejo de “mil fronteiras cruzar”, rumo a um futuro longe dali. Além do corpo físico, é possível ler marcadores de corpos geográficos, que interpretamos como Minas Gerais (local de nascimento) e o Rio de Janeiro – espaço que se constituía como meca da indústria musical de então, configurando diversos dispositivos e recursos capazes de permitir uma carreira musical efetiva para os novos artistas. Essas considerações geográficas trazem uma nova leitura a versos como “vejo essas serras me guardando longe o mar / velhas avenidas me cercando, vou passar”. O simbolismo da mudança novamente lida com uma dimensão corpórea, imanente em versos como “eu vim seu corpo com meu corpo leve lavar”, e, no fim da faixa, o verso “corpo se descobre a outro corpo e nada mais”. Apesar da letra falar de uma noiva que espera na estação do trem, essa canção não tem a dinâmica melódica e harmônica típica de um tema amoroso dessa época. O encontro entre os corpos aparentemente começa a contemplar um

tipo de união menos calcada no erótico, e mais aberta para outros tipos de possibilidades afetivas.

Outra canção significativa desse trabalho é “Beco do Mota” (NASCIMENTO, 1969a), que traz as dimensões tão marcantes na obra de Milton e de seus contemporâneos mineiros: a noção de “Clube” (coletividade) está na noção de “homens e mulheres na noite desse meu país”, enquanto a “Esquina” (espaço da cidade) está localizado na literalidade (o beco do Mota, que fica em Diamantina, Minas Gerais), mas que trata de um espaço de boemia e de transgressão que o poder estabelecido fez encerrar. O trocadilho “procissão deserta / profissão deserta” alude tanto a uma procissão religiosa destituída de vínculos profundos com a vida das pessoas quanto à atividade da prostituição, que foi banida do beco do Mota. A letra apresenta reflexões sobre o poder institucional simbolizado pela arquidiocese, pelo controle social da igreja, que faz do patrimônio uma mera “pedra fria”, um espaço “colonial vazio”, enquanto o que “era vivo fez-se o morto”. O controle dos corpos não tirou apenas o festejo pagão da boemia do espaço urbano, mas destituiu de sentido o próprio corpo da cidade (“onde era o novo fez-se o velho”), e, por fim, “acabaram com o beco” – que sobrevive em sua fisicalidade, mas agora feito um espaço qualquer, sem funções sociais que oferecem uma catarse adequada aos desejos de seus cidadãos. Na letra, Fernando Brant situa a igreja como uma referência velada à própria ditadura militar (apoiada por setores conservadores da sociedade brasileira, dentre eles alguns setores religiosos). Apesar de lidar com questões pertinentes à sociedade brasileira como um todo, Beco do Mota traz uma ambientação no interior de Minas. Entretanto, os versos finais não deixam dúvida de que a referência ultrapassa o contexto interiorano: “Diamantina é o Beco do Mota / Minas é o Beco do Mota / Brasil é o Beco do Mota / Viva meu país!”. Vale lembrar que a própria expressão do barroco em Minas Gerais guarda relação com toda a carga ideológica por trás dessa estética – não apenas no Brasil, mas em outras regiões da América Latina do período colonial: um significado de certa exigência ordenadora, simbolizando o espaço urbano posicionado contra a barbárie do campo, uma idealização de cidade controlada, marcada pelos signos e pelo controle do imaginário (PAULA, 2000, p.46).

A faixa “Sunset Marquis 333 Los Angeles” (NASCIMENTO, 1969d) traz um endereço específico e referenciado como título, que foi onde Milton se hospedou na época em que gravou o disco *Courage*. Nessa letra, podemos interpretar o endereço como uma espécie de destino simbólico de fuga, visto que, na realidade repressiva da ditadura militar brasileira, “o medo / a fonte do corpo domou”. A perspectiva sombria do país fica clara nos versos “Fundo de poço vazio / um corpo jogado ao mar”. Assim, se “a vida um dia explode / outro lugar escolheu”,

pois, diante de um regime que persegue seus próprios cidadãos em nome de uma suposta manutenção do seu próprio sistema, a única possibilidade de viver plenamente envolveria o recurso do exílio – que, nessa época, fez com que artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Jards Macalé, Glauber Rocha e tantos outros saíssem do país. Milton decide ficar, e intensifica o caráter contestatório por trás de suas canções.

A urgência percebida em eventos como os que foram representados em “Sunset Marquis 333 Los Angeles” são ótimos exemplos das razões pelas quais tantos estudiosos situaram as questões do corpo (físico e social) como tema central da crítica social contemporânea. Para pensadores como Foucault, a organização desses corpos pelo poder estabelecido se dá pela via disciplinar, através do que o filósofo francês se refere como o poder disciplinar da modernidade. Nas primeiras obras de Foucault, as discussões sobre os corpos que fogem dos padrões convencionalizados de normalidade partiam da noção de que mecanismos negativos e repressivos atuavam sobre eles. Contudo, a partir de obras como *Vigiar e Punir* (1975), sua análise se volta para a dinâmica do poder disciplinar nas relações modernas. Foucault, portanto, substitui a importância do mecanismo repressivo pela importância do mecanismo disciplinar como manifestação de poder na nossa era. O filósofo deixa de ver o processo como negativo, tomando sua dinâmica pela direção oposta à da repressão. Nessa perspectiva, todo tipo de desvio deve ser suprimido através da normalização dos corpos, ou seja, na tentativa disciplinar de enquadrar esses corpos em padrões de normalidade (FOUCAULT, 2002).

### ***Milton* (1970) e o corpo contracultural**

O disco *Milton*, de 1970, apresenta mudanças significativas, sobretudo em relação às performances de Milton Nascimento. Até então, o artista cunhara para si uma persona adaptada do *ethos* bossanovista, apresentando-se sentado, com seu violão de nylon e uma postura mais discreta. A capa de seu disco de 1970 traz um desenho do artista representado como se fosse uma entidade africana, com o cabelo ouriçado e diversas estampas em sua camisa. Nos shows, Milton se apresentava com camisas de botões abertas, mostrando seu peito, adotando assim uma presença de palco mais afinada com diversos artistas do *show business* internacional (especialmente os do mundo do rock), como Mick Jagger ou Little Richards. O artista passa a ser acompanhado pela banda de rock progressivo Som Imaginário, que trazia timbres roqueiros semelhantes à grupos estrangeiros como Yes, Traffic e tantos outros. Isso acontecia ao mesmo tempo em que setores conservadores da música brasileira organizavam passeatas contra a

guitarra elétrica. Um ano antes do disco *Milton*, ele apresentava canções como “Sentinela” ou “Beco do Mota”, com reflexões sobre tradições brasileiras que estavam se perdendo diante do projeto modernizador da ditadura. Entretanto, a aversão de tantas pessoas com a guitarra elétrica e a abordagem contracultural se revelou rapidamente como um tipo de alarmismo excessivo, pois o foco de Milton não era no verniz mais aparente da tradição cultural brasileira (elementos que, sim, sempre estarão sujeitos a mudar de acordo com os modismos e tendências), mas sim em seus fundamentos mais profundos, seus valores essenciais.

Além do mais, não era apenas o corpo performático do intérprete dessas canções que mudava, mas também a abordagem e as perspectivas líricas dos compositores envolvidos. “Amigo Amiga” já inicia com os versos “meu pensamento viaja / em busca de encontrar / amigo, amiga” (NASCIMENTO, 1970a). Aqui, temos o vetor da amizade como algo capaz de suspender os próprios limites do corpo, um símbolo de transcendência das questões físicas e das contingências materiais. Nessa canção, a esquina (espaço urbano) se faz incompleta sem o clube (as pessoas), como podemos notar nesse trecho: “Molho cidades e campos / Em busca de encontrar / Caminho de outro rio / Que me leve no rumo do mar / Mas falta amigo, amiga”.

A necessidade de fluidez dos corpos pode ser teorizada através da conferência de Michel Foucault sobre os corpos utópicos, em sua dupla acepção de mobilidade e clausura. O anseio humano por um movimento fluído e verdadeiramente livre esbarra nas inúmeras limitações do corpo e da matéria, que vai desde a conformidade (ou não) com padrões estéticos, doenças e velhice (FOUCAULT, 2010). Para transitar no espaço-tempo da modernidade, idealiza-se um corpo utópico, capaz de ir além das limitações materiais, mas também institucionais relacionadas à burocracia, necessidade financeira, e, principalmente, do controle ideológico do Estado sob os corpos.

Porém, a mais importante canção que celebrava o poder da amizade e do encontro nesse disco seria aquela que batizaria o movimento que Milton estava prestes a fundar. Clube da Esquina (que ganharia posteriormente o nome “Clube da Esquina 1”, visto que iriam compor outra faixa com o mesmo nome no disco seguinte do artista) tentava traduzir uma experiência de coletividade que cativava os jovens do bairro de Santa Teresa, em Belo Horizonte. A expressão foi espontaneamente criada por Dona Maricota Borges, pai de tantos dos Borges pertencentes a esse movimento (como Márcio, Lô, Telo, Marilton, Solange e outros), que, ao ser perguntada pelo paradeiro do filho Lô, respondia: “está com os amigos ali naquele clube da esquina!”.

Na letra, temos a dualidade “noite/dia” simbolizando, por um lado, a ditadura militar e a repressão à liberdade dos cidadãos (noite), e, por outro, o desejo de viver novamente uma vida livre com o pleno exercício de direitos e de dispositivos democráticos (dia). Enquanto a situação geral não apresenta melhoras, o que alivia a solidão é justamente a possibilidade de encontrar os amigos e realizar uma comunhão catártica através do encontro na esquina: “Noite chegou outra vez / de novo na esquina os homens estão / todos se acham mortais / dividem a noite, a lua, até solidão / neste clube a gente sozinha se vê / pela última vez / à espera do dia naquela calçada / fugindo de outro lugar”. Através da possibilidade da amizade e do encontro com o outro, o corpo deixa de ser espaço de dor e de luta, e passa a oferecer possibilidades de mudança política (venha até a esquina / você não conhece o futuro que tenho nas mãos”) e mesmo existencial (“do fundo da noite partiu minha voz / já é hora do corpo vencer a manhã”) (NASCIMENTO, 1970b).

#### **“No corpo e na cidade”: a coletividade no *Clube da Esquina* (1972)**

Já no antológico disco *Clube da Esquina* (1972), esse movimento de músicos está oficializado, batizado, e, a partir dali, fica bem evidente que a perspectiva lírica se mostra completamente distinta da que Milton adotava em seus primeiros discos. Ao abrir a capa do disco duplo, um enorme painel traz um mosaico de fotos, e não são apenas os compositores e instrumentistas do registro fonográfico que aparecem representados ali. Trata-se de um disco que celebra a coletividade, e isso transparece no fato de que muitas das pessoas das fotos não são artistas e tampouco participaram do trabalho. Vários dos retratados são apenas amigos dos integrantes do Clube da Esquina, pessoas anônimas, que acabaram sendo imortalizadas nessa obra. A leitura desse mosaico imagético nos traz a inevitável constatação de que, na obra do Clube, a amizade figura como valor maior.

Várias das canções já trazem a partir de seu título um sentimento que pode ser traduzido a partir do conceito do filósofo Friedrich Nietzsche de “vontade de potência”. Canções como “Tudo que Você Podia Ser” já trazem no título essa ideia de um potencial existencial latente (NASCIMENTO, BORGES, 1972j). A noção de vontade de potência nietzschiana permeia temas como os de “Nuvem Cigana”, cujo mantra principal tem a ver justamente com a aceitação da condição trágica da humanidade (*Amor Fati*): “se você deixar o coração bater sem medo”. Em *Assim Falava Zaratustra*, Nietzsche diz que “É preciso ter o caos dentro de si para gerar

uma estrela dançante” (NIETZSCHE, 2021, p. 29). Já a letra de Ronaldo Bastos e a canção de Lô Borges abre com os seguintes versos: “Se você quiser eu danço com você / No pó da estrada / Pó, poeira, ventania / Se soltar o pé na estrada / Pó, poeira / Eu danço com você o que você dançar” (NASCIMENTO, BORGES, 1972d). Temos aqui o entendimento de que abraçar as contingências da vida sem medo permite uma leveza tal que mesmo o limite físico dos corpos pode ser existencialmente superado.

Em “Cais”, o eu-lírico fala sobre inventar um amor após saber “a dor de encontrar” (NASCIMENTO, BORGES, 1972b). Ou seja, até mesmo a dor, que antes trazia limitação e fraqueza aos corpos, agora também é elemento motivador para a busca de novos caminhos. Já “Saídas e Bandeiras n.1” aborda o anseio de “sair dessa cidade e ver a vida onde ela é”, buscando um lugar que seja nutritivo para esse novo corpo reinventado coletivamente: “um rio com seus frutos me alimentar” (NASCIMENTO, BORGES, 1972g). Tudo isso mostra o quanto *Clube da Esquina* se revela um disco ecumênico, aberto para a multiplicidade de corpos e identidades não apenas do Brasil, mas da América Latina.

A idealização tanto da imagem do clube quanto da esquina aparece em “San Vicente”, sobretudo nos seguintes versos: “um sabor de chocolate / no corpo e na cidade”. A música foi feita por Milton e Fernando Brant para uma peça de teatro de um escritor chamado José Vicente, mas acabou sendo gravada de fato no disco de 1971. O verso “coração americano” situa essa cidade idealizada na América Latina, e a indefinição de um espaço específico da cidade traz o efeito de fundá-la como espaço de uma latinidade tanto brasileira quanto dos nossos vizinhos de continente. A dualidade “noite/dia” é retomada, mas aqui a noite se funde aos próprios corpos (“A espera na fila imensa / e o corpo negro se esqueceu”, ou “As horas não se contavam / e o que era negro anoiteceu”) (NASCIMENTO, BORGES, 1972h). Da mesma maneira, como em “Beco do Mota”, Brant fala das “mulheres e dos homens”, fazendo da letra um chamado que vai além dos gêneros, raças ou nacionalidades dos povos latino-americanos.

O disco não é plenamente otimista em relação aos espaços urbanos ou as possibilidades de coletividade e de união dos povos. Nas músicas finais, temos perspectivas líricas mais amargas, afinal, como ocorre na vida de qualquer pessoa, os valores e a visão de mundo passam por oscilações e mudanças de humor. A canção “Os Povos” traz os versos “Eh, minha cidade / Portão de ouro, aldeia morta, solidão / Meu povo, meu povo / Aldeia morta, cadeado, coração”, e conclui com os versos “A gente aprende a morrer só / Meu povo, meu povo / Pela cidade a viver só” (NASCIMENTO, BORGES, 1972e). Já em “Pelo Amor de Deus”, as “fotos de uma velha festa” são comparadas a “ossos tão antigos”, e o exercício da nostalgia torna-se penoso.

A canção conclui com os versos “corpo contra corpo, pele contra pele / e seu corpo é belo, pelo amor de Deus”, dando tonalidades abstratas e abertas para um tema em que prevalece certa dose de amargura (NASCIMENTO, BORGES, 1972f).

Se os ratos que roem as fotos do passado em “Pelo Amor de Deus” parecem ameaçadores e nocivos, em uma das canções seguintes, “Trem de Doido”, o eu-lírico diz que “é hora de você achar o trem / e não sentir pavor dos ratos soltos na casa” (NASCIMENTO, BORGES, 1972i). Podemos notar aqui o desejo de superação da melancolia e a retomada do espírito intrépido e livre das primeiras canções. O otimismo retorna em “Nada Será como Antes”, em que a dualidade “dia/noite” traz uma imagem de esperança nos versos “resistindo na boca da noite / um gosto de sol” (NASCIMENTO, BORGES, 1972c).

O disco conclui com “Ao que Vai Nascer”, uma faixa que parece tratar do nascimento de algo novo, tratado como se fosse uma pessoa, dotada de corporalidade, mas que pode aludir a algo maior que o próprio indivíduo, como se envolvesse um corpo coletivo, um corpo de pessoas, ou mesmo um corpo de ideias. Os versos de abertura trazem uma noção meio difusa desse novo corpo que nasce: “Memória de tanta espera / teu corpo crescendo, salta do chão / e eu já vejo meu corpo descer” (NASCIMENTO, BORGES, 1972a). Nesse momento de espanto diante da novidade, o eu lírico se mostra atônito, e percebe o que ocorre de maneira ainda difusa: “um dia te encontro no meio / da sala ou da rua / não sei o que vou contar”. Entretanto, a consciência desse corpo vai se dando aos poucos (um exercício resumido nessa canção final, mas que também perpassa, por sua vez, o corpo de músicas do disco *Clube da Esquina*). Os versos finais demonstram que, após a experiência de consciência advinda desse processo de reconhecimento do clube e da esquina, sabe-se agora o que será contado: “Responde por mim o corpo / de rugas que um dia a dor indicou / e eu caminho com pedras na mão / na franja dos dias esqueço o que é velho, / o que é manco / e é como te encontrar / corro a te encontrar” (NASCIMENTO, BORGES, 1972a).

### **Considerações finais**

No presente artigo, nos concentramos em analisar e refletir sobre as representações do corpo e da corporeidade nos anos iniciais do Clube da Esquina, compreendendo os primeiros discos da carreira solo de Milton Nascimento e chegando até o premiado disco *Clube da Esquina*, de 1972, creditado à Milton e Lô Borges, mas com participação de diversos músicos da cena

cultural de Minas Gerais. Percebemos que o conteúdo lírico desses trabalhos se inicia contemplando a perspectiva de corpos solitários e isolados de uma coletividade, ainda sofrendo por uma série de contingências materiais, políticas e sociais explicadas pela noção foucaultiana do biopoder. Aos poucos, as letras dessas canções vão se imiscuindo de considerações influenciadas pela contracultura vigente e também por ideias filosóficas e existenciais mais libertárias. Notamos um amadurecimento estético e ideológico das produções desses músicos no momento em que emerge desse catálogo de músicas a noção de que a soma dos afetos no âmbito social – cujo símbolo maior é a ideia da *amizade* – é encarada como potência revolucionária e transgressora diante do projeto tecnocrata, modernizador e autoritário que imperava no Brasil daquele período.

Apesar do disco de 1972 representar uma espécie de auge dos esforços coletivos desse grupo (afinal, trata-se de um trabalho sempre bem elencado em listas sobre álbuns clássicos da música brasileira e mundial), muitos outros discos significativos e relevantes foram lançados por Milton e pelos integrantes do Clube da Esquina em anos posteriores. Apesar do catálogo desse contingente de músicos ser permeado por tantas obras pertinentes, vale ressaltar que, no fim dos anos 70 e início dos anos 80, podemos notar uma diluição do conteúdo lírico da produção geral do Clube. O afrouxamento gradual do autoritarismo da ditadura e a consolidação de uma indústria e uma mídia no mercado musical brasileiro são dois dentre tantos elementos que podem explicar a guinada temática das produções desses artistas. Canções como “Nascente”, por exemplo, se detém na imagem da contemplação do corpo à luz do dia, retratando uma imagem plástica idealizada e romântica. Ainda que a melodia e a letra sejam primorosas e dignas de figurar como um clássico do Clube da Esquina, temos aqui uma espécie de despedida desse padrão de excelência harmônico, lírico e mesmo fonográfico<sup>4</sup> da produção do Clube da Esquina. “Pele de Verão”, do 14 Bis (banda liderada pelo mesmo Flávio Venturini de “Nascente”) já mostra uma mudança de abordagem dentro do mesmo tema do corpo erótico, como podemos notar nos versos “cheiro maneiro de verão/ pele perto do sol”, ou em “Em cada rosto uma canção / Feita de areia, mar e calor / Não tem idade, não traz aviso / Só tem razão”

---

<sup>4</sup> A partir dos anos 1980, as orquestrações quase onipresentes nos fonogramas da Música Popular Brasileira por décadas seriam substituídas por arranjos de teclados e sintetizadores gravados por músicos como Lincoln Olivetti. No caso do Clube da Esquina, Flávio Venturini seria um dos pioneiros a adotar essa abordagem timbrística. A valorização midiática dos padrões musicais da *new wave* e do *pós-punk* forçariam os grandes nomes da MPB a abrir mão da excelência sonora que marcou os discos nacionais durante mais da metade do século XX. As gravações digitais e a possibilidade de gravar os instrumentistas por “canais” isolados representou uma série de outras mudanças técnicas e tecnológicas que contribuíram para uma diluição ainda maior do resultado final das produções fonográficas do Clube da Esquina e da MPB em geral.

(BIS, 1982). A letra reitera essa nova visão de um corpo já adequado a expectativas midiáticas, um corpo idealizado, domesticado, passível de se tornar um bem de consumo. Não temos mais de maneira tão presente ou contundente na obra do Clube o corpo como era representado antes, com signos simultâneos de prazer e dor, o corpo em sua complexidade, o corpo sujeito à atritos e inconstâncias, o corpo como espaço de cicatrizes que guardam a memória coletiva. A partir dos anos 80, as nuances profundas dos corpos representados nas produções do Clube da Esquina se parecerão cada vez mais com canções feitas “de areia, mar e calor” – corpos sem idade, em que todos têm razão, igualando as particularidades através de uma visão da coletividade como massa anódina. Independente de uma suposta “qualidade” ou juízo de valor que se possa fazer diante desse fato, o que podemos afirmar é que tal diluição trouxe uma renovação conceitual bem-vinda para o repertório desses músicos, e foi peça fundamental da longevidade que o movimento conseguiu angariar ao longo dos anos. Mas o ímpeto revolucionário que trouxe fama ao Clube da Esquina definitivamente ficaria para trás: nada mais será como antes amanhã.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario de. *Poesias Completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda., 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin, Sociologia*. 2.ed. Trad., introd. e org. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.
- BRANT, Fernando. Lugar de encontro. In: *Guia turístico de Belo Horizonte: Roteiro Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Museu Clube da Esquina, 2006.
- FOUCAULT, Michel. O corpo utópico. In: *Instituto Humanitas Unisinos*. São Leopoldo: IHU, 2010. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/174-noticias-2010/587012-o-corpo-utopico-texto-inedito-de-michel-foucault>. Acessado em 23 de março de 2024.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- MARTINS, Bruno Viveiros. *Som Imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- MENEZES, Bruno. *Obras Completas*. Secretaria Estadual de Cultura. Belém-Pará, 1993.
- MIRANDA, Wander Melo. As fronteiras internas da nação. In: *Anais do 5o Congresso Abralic. Cânones e Contextos*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Pé da Letra, 2021.

PAULA, João Antônio de. *Raízes da modernidade em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008.

## **REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS**

BIS, 14. *Pele de Verão*. In: *Além Paraíso*. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1982.

BORGES, Lô. *Clube da Esquina II*. In: *A Via Láctea*. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1979. Duração: 3:57.

NASCIMENTO, Milton. *Amigo Amiga*. In: *Milton*. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1970a. Duração: 4:30.

NASCIMENTO, Milton. *Beco do Mota*. In: *Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1969a. 3:02.

NASCIMENTO, Milton. *Canção do Sal*. In: *Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Dubas Música, 1967a. Duração: 3:16.

NASCIMENTO, Milton. *Clube da Esquina*. In: *Milton*. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1970b. Duração: 2:47.

NASCIMENTO, Milton. *Crença*. In: *Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Dubas Música, 1967b. Duração: 3:16.

NASCIMENTO, Milton. *Irmão de Fé*. In: *Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Dubas Música, 1967c. Duração: 2:50.

NASCIMENTO, Milton. *Morro Velho*. In: *Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Dubas Música, 1967d. Duração: 4:36.

NASCIMENTO, Milton. *Outubro*. In: *Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Dubas Música, 1967e. Duração: 3:34.

NASCIMENTO, Milton. *Rosa do Ventre*. In: *Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1969b. Duração: 2:47.

NASCIMENTO, Milton. *Sentinela*. In: *Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1969c. Duração: 4:25.

NASCIMENTO, Milton. *Sunset Marquis 333 Los Angeles*. In: *Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1969d. Duração: 2:20.

NASCIMENTO, Milton. *Vera Cruz*. In: *Courage*. Rio de Janeiro: Santa Mônica: AM&Jazz/Universal Music Group, 1969e. Duração: 3:09.

- NASCIMENTO, Milton. BORGES, Lô. Ao que vai Nascer. In: Clube da Esquina. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1972a. Duração: 3:22.
- NASCIMENTO, Milton. BORGES, Lô. Cais. In: Clube da Esquina. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1972b. Duração: 2:45.
- NASCIMENTO, Milton. BORGES, Lô. Nada Será como Antes. In: Clube da Esquina. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1972c. Duração: 3:23.
- NASCIMENTO, Milton. BORGES, Lô. Nuvem Cigana. In: Clube da Esquina. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1972d. Duração: 2:59.
- NASCIMENTO, Milton. BORGES, Lô. Os Povos. In: Clube da Esquina. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1972e. Duração: 4:30.
- NASCIMENTO, Milton. BORGES, Lô. Pelo Amor de Deus. In: Clube da Esquina. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1972f. Duração: 2:06.
- NASCIMENTO, Milton. BORGES, Lô. Saídas e Bandeiras n.1. In: Clube da Esquina. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1972g. Duração: 0:45.
- NASCIMENTO, Milton. BORGES, Lô. San Vicente. In: Clube da Esquina. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1972h. Duração: 2:46.
- NASCIMENTO, Milton. BORGES, Lô. Trem de Doido. In: Clube da Esquina. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1972i. Duração: 3:58.
- NASCIMENTO, Milton. BORGES, Lô. Tudo que você Podia Ser. In: Clube da Esquina. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1972j. Duração: 2:57.