Universidade de São Paulo
Instituto de Estudos Brasileiros
Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras

Dissertação de Mestrado

Em busca do consenso:
Milton Nascimento e a perda dos laços comunitários

Vinícius José Fecchio Gualdo

São Paulo – SP

2017

Vinícius José Fecchio Gualdo

Em busca do consenso:
Milton Nascimento e a perda dos laços comunitários

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Filosofia no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP), como requisito para obtenção do grau de Mestre em Filosofia com área de concentração em Estudos Brasileiros.

Orientador: Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Júnior

São Paulo – SP

2017

Ficha Catalográfica elaborada por
Daniela Piantola – Biblioteca do IEB/USP

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
© reprodução total

G929

Gueraldo, Vinícius José Fecchio

Em busca do consenso : Milton Nascimento e a perda dos laços comunitários / Vinícius José Fecchio Gueraldo -- São Paulo, 2017.

Orientador : Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Júnior.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Versão do título para o inglês: Seeking consensus : Milton Nascimento and the loss of community ties.

Descritores: 1. Nascimento, Milton, 1942- 2. Música popular - Brasil 3. Análise musical 4. Crítica de arte 5. Capitalismo 6. Industrialização - Brasil I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Título.

IEB/SBD40/2017

CDD 780.420981

Banca examinadora:

Walter Garcia da Silveira Júnior [Presidente]

Thais Lima Nicodemo [Titular]

José Roberto Zan [Titular]

Ana Paula Cavalcanti Simioni [Suplente]

Sérgio Augusto Molina [Suplente]

Rodrigo Aparecido Vicente [Suplente]

Data da defesa: 30-10-2017

Dedico esse trabalho ao meu avô *Luiz Fecchio*,
(Exemplo a ser seguido sempre!)

Agradecimentos

Este trabalho não nasceu de duas mãos e uma cabeça. É fruto de muitas vontades e experiências. Devo a elas tudo o que segue!

Nada mais justo do que iniciar com a pessoa que aceitou partilhar tudo comigo: as indignações, o cotidiano, os devaneios, as conversas, as irritações, as festas; enfim, a vida! À Mariana Di Stella Piazzolla, a quem admiro e amo, agradeço pela sorte de ter te encontrado.

A minha família, alicerce de quem sou, por estar sempre presente, agradeço:

À minha mãe Sônia Maria Fecchio, a pessoa mais forte que já conheci, por me ensinar que os desafios podem ser superados desde que nos mantenhamos unidos e perseverantes naquilo que acreditamos.

À minha irmã, Livia Maria Fecchio Guerardo, amiga desde os tempos de criança, por ter me mostrado que nem tudo é o que aparenta ser. Ao meu cunhado e amigo Diogo Fernando Justo Garcia, pela generosidade e, óbvio, por fazer minha irmã feliz! À pequena Letícia, a mais nova integrante da família, a quem já peço desculpas pela ausência.

Ao meu irmão, Renan Tadeu Fecchio Guerardo, amigo desde os tempos de criança, por constantemente me abrir os olhos para as minhas mesquinhas ao sempre apresentar um ponto de vista inusitado.

À minha prima que é irmã, Luisa Magni Fecchio, amiga desde os tempos de criança, que me deu um novo irmão, Gustavo Kerr. Aos meus tios, que mais parecem pais, Luiz Antônio Fecchio e Devanir Conte Magni, inclusive por serem os responsáveis pelas minhas primeiras aulas de música.

Ao Bento Edê, irmão da Clarice, filhos da Cláudia Vasconcellos e do Vinícius Lopes, minha família por consideração, aos quais agradeço pela amizade e peço perdão pela ausência.

Para todos da “Oficina de música Sonia Silva”, sem os quais não teria garantido o pão de cada dia com alegria ao longo dos anos. À própria Sonia Silva, que muito generosamente me abriu as portas, e para a dupla que mantêm tudo funcionando, Lucinéia dos Reis e Patrícia Martins.

Devo um agradecimento aos amigos, professores, companheiros de trabalho e de luta, Henry “Guappo” Sauerbeck, que me iniciou nas artes musicais e no estudo da canção e Marcus Vinícius Penna, o grande responsável pelo pouco que sei de música.

Para todos do “Instituto de Estudos Brasileiros”, por criarem um espaço estimulante e acolhedor, apesar dos pesares. À Maria Cristina Pires da Costa e Daniele Lopes Freitas, sem as quais, o

IEB não teria nenhuma pesquisa concluída.

Ao Alexandre de Freitas Barbosa, pelas aulas, discussões e, principalmente, pelos comentários valiosos feitos na banca de qualificação.

À Thais Lima Nicodemo, pela participação essencial na banca de qualificação e por ter aceito o convite de participar da banca de defesa. Ao José Roberto Zan, cuja presença na banca de defesa me deixa muito contente.

Faço um agradecimento especial ao meu estimado orientador Walter Garcia, pelas conversas, pelos comentários sempre acertados, pela postura profissional e pessoal, pelas críticas, pela capacidade e pelo estímulo. Sem sombra de dúvida, esse trabalho não teria se completado sem a sua orientação, que perpassa todas as palavras. Por uma questão de honestidade, um caso específico merece ser ressaltado: os créditos da análise harmônica da canção “Fazenda” (Nelson Angelo) são mais seus do que meus.

Aos amigos e às amigas que tive a sorte de fazer. Em alguma medida, todos e todas estão presentes nas linhas que seguem. Infelizmente não posso agradecer como vocês merecem, mas alguns nomes não poderiam estar ausentes. Agradeço a Rafael Gilberto Versolato, Vinícius Matteucci de Andrade Lopes, Thiago Silva Augusto da Fonseca, Felipe Ramos Musetti, Michel Mustafa, companheiros de revolta, indignação e por pensarem sem amarras; Lucas Tadeu Marchezin, Martin Loffredo Nery, Guilherme Botelho, Rafael Vitor Barbosa Sousa, Henrique Gerken Brasil, Eduardo Sato; companheiros de mestrado, de movimentação e por tornarem a produção coletiva; Paulo de Souza Moaris, Ricardo Parro, Clara Nogueira, Eduardo Fernandes, José Luiz Neves, Victor Flynn, Gabriela Kauffman Sacchetto, Yukari Tome, Ibrahin Nasseh, Inti Nicolai, Luiz Fernando Botto Garcia, Luiz Henrique de Paula Conceição, Wilson Campos, Maria Livia Nobre Góes, Marcelo Modesto, Paula Marques, Lúcia Dezan, Roberta Zerbini, André Bordinhon; companheiros e companheiras da vida, que dão esperança que um mundo comunitário possa existir.

Às comunidades desenvolvedoras dos *softwares livre* “Libre Office” e “Muse Score”.

À CAPES pela bolsa concedida e à sociedade que a financia.

Resumo:

Este estudo se propõe a analisar o LongPlay (LP) que consolidou o músico e compositor Milton Nascimento como sucesso tanto de crítica quanto de público: o álbum *Minas* (EMI-Odeon, 1975). Por razões estruturais, essencialmente musicais e poéticas, o LP *Minas* é inesperável do próximo disco na carreira do artista, o LP *Geraes* (EMI-Odeon, 1976). Juntos, eles formam um curioso “álbum-duplo”, cuja estrutura fundamental – como é demonstrada ao longo da pesquisa – consiste em uma tentativa de união entre estruturas estético-sociais de matrizes diversas, em geral, opostas. Uma vez explicitada a lógica ou o princípio estético que organiza esse conjunto de canções, ou seja, a busca pelo consenso, investiga-se o material histórico condensado nos fonogramas. De acordo com a narrativa que se estabelece no transcorrer das faixas, chega-se a constatação de que um possível significado para a obra é a defesa de uma “modernidade não tão moderna”. Por apresentarem diversas referências, por vezes explícitas, à história nacional, conclui-se que esse período em questão corresponde ao início do processo de industrialização brasileiro.

Palavras Chave: Música popular brasileira; Milton Nascimento; Análise musical; Crítica de arte; Industrialização – Brasil; Capitalismo.

Abstract:

This study aims to analyze the LongPlay (LP) that consolidated the musician and composer Milton Nascimento as a successful artist, both of critical and sales: the album *Minas* (EMI-Odeon, 1975). For structural reasons, essentially musical and poetic, the LP *Minas* is inseparable of his next album, the LP *Geraes* (EMI-Odeon, 1976). Together they compose a curious case of a "double-album," whose fundamental structure – as demonstrated throughout this research – is an attempt to put together social and aesthetic structures of different sources. Once the logic or the aesthetic principle, that organizes this set of songs is settled, in other words, the seek for consensus, then, the historical material condensed in the phonograms is investigated. According to the narrative that is established in the course of the tracks, it is verified that a possible meaning for this work of art is the defense of a "not so modern modernity". By presenting several references, sometimes explicit, to national history, it is concluded that the mentioned period corresponds to the beginning of the process of Brazilian industrialization.

Keywords: Brazilian popular song; Milton Nascimento; Musical analysis; Art critic; Industrialization – Brazil; Capitalism.

“Todos os que até hoje venceram participaram do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são os que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm sua origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento da barbárie.”

Walter Benjamin

(Tese 7 sobre o Conceito de História)

Sumário

Introdução.....	1
Parte I. O princípio estético.....	15
Capítulo 1 O caso <i>Minas-Geraes</i>	16
O álbum duplo.....	16
Os diferentes climas sonoros.....	44
A decadência de <i>Minas</i>	59
A dissolução nos <i>Geraes</i>	65
O princípio geral.....	76
Capítulo 2 Cada caso é um caso.....	80
A manifestação é particular.....	80
Cada faixa, cada caso: <i>Minas</i>	82
Cada faixa, cada caso: <i>Geraes</i>	119
Parte II. O material social.....	150
Capítulo 3 O percurso narrativo.....	151
A decadência moderna.....	153
A dissolução das comunidades.....	161
Dois caminhos, o mesmo destino.....	175
Capítulo 4 O percurso histórico.....	191
Marcas históricas.....	192
Uma certa história nacional.....	207
Considerações Finais.....	252
Referências.....	257

Introdução

Em 2016 o Brasil sofreu mais um golpe de Estado. O mesmo ocorrera, guardadas as devidas proporções e encabeçado pelos militares, em 1964. Antes, ainda, as movimentações políticas do início do século XX desembocaram, em 1930, com a ditadura varguista. Sem entrar no mérito das semelhanças e das diferenças entre esses momentos, o ponto é que boa parte da trilha sonora desse processo foi a música popular brasileira gravada.

Evidente que esse estudo não se propõe a discutir um assunto tão vasto, tomamos, apenas, essa ligação entre o Estado-nação brasileiro “moderno”, porque formalmente democrático, e a canção popular brasileira de mercado como uma petição de princípio¹. Basta lembrarmos dos sambas, em estilo “moderno”, de Noel Rosa e Wilson Batista e a postura ambígua dessas músicas em relação ao “estado novo”, ou a associação sempre estabelecida entre as escolhas desenvolvimentistas e “modernizantes” postas em prática pelo presidente Juscelino Kubitschek e a “moderna” canção brasileira por excelência, a bossa-nova.

Com a chamada MPB não foi diferente. Por mais que não se tenha estabelecido, de maneira suficientemente bem estruturada, quais são as características que determinam uma canção como sendo do “gênero” MPB, paira no ar – todos os brasileiros sabem – uma classificação: Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo, Gilberto Gil, Gal Costa, Elis Regina e Milton Nascimento, para nos restringirmos aos casos quase indiscutíveis, são artistas que tocam e cantam, majoritariamente, MPB; Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléia, por outro lado, não fazem MPB, pois produzem uma espécie de rock nacional, a “Jovem Guarda”; Tonico e Tinoco, Milionário e José Rico, são duplas sertanejas, excluídas, portanto, do guarda-chuva que é a tal da MPB. Claro que há casos de difícil demarcação, talvez o mais exemplar seja do compositor Jorge Ben (Jor) – ao contrário da maioria, a sua obra adentra aos mais inusitados espaços, dos extintos programas de TV “Fino da Bossa” e “Jovem Guarda”, ao *samplers* do grupo Racionais MC's.

Para ficar em um nome incontestável, a obra e a figura de Chico Buarque se tornaram símbolos de resistência à ditadura militar, bem como dos atos em prol do retorno da democracia: essa relação é visível no autoexílio na Itália; nas recorrentes censuras, muito provavelmente o álbum *Sinal Fechado* seja o exemplo mais explícito²; nas apresentações públicas, tanto em shows quanto em

1 Para uma exposição histórica desse processo que aponta para essa relação entre parte da música brasileira gravada e as questões político-estatais, apesar de não ser o foco da obra, ver. NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

2 Este álbum é emblemático porque neste o compositor “escolheu” gravar apenas canções de outros compositores. “A aprovação dos censores talvez aclarasse, pelo menos parcialmente, o quadro profissional enfrentado pelo compo-

manifestações; na apropriação, pelos movimentos sociais, de suas canções nos protestos etc.³

A produção de Milton Nascimento não é uma exceção. Apesar de não ter sido (auto)exilado, teve discos censurados, o álbum *Milagre dos Peixes* (EMI-Odeon, 1974), por exemplo, teve boa parte de suas letras proibida⁴; agregava multidões de revoltosos contra o governo golpista da época, como atesta o histórico show na Cidade Universitária da Universidade de São Paulo, em 1974⁵. Teve atuação ativa na campanha para as “Diretas já”, participando de comícios, em que aparece cantando, por exemplo, “Nos Bailes da vida”, música dele com letra de Fernando Brant, na praça da Candelária⁶, no Rio de Janeiro. Esteve presente, ao lado de parceiro Chico Buarque, nos primórdios da criação do *Partido dos Trabalhadores* (PT)⁷, uma das grandes esperanças políticas, no perí-

tor nos últimos anos: (...) ‘sinal Fechado’, trouxera apenas músicas de outros compositores” In. CHRYSÓSTOMO, Antônio. “O COMPOSITOR DE ‘CONSTRUÇÃO’, PRONTO PARA NOVO VÔO, CONTA OS PROBLEMAS QUE ENFRENTOU”. In. *Revista Veja*. 28/10/76. (http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_28_10_76.htm – Acessado em Ago.2015) Na realidade, a canção “Acorda amor” é a única feita pelo próprio Chico Buarque, mas sob o heterônimo de Julinho de Adelaide.

Cf. <http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/julinho.htm>

- 3 Sobre as relações entre a produção cultural da época e o recrudescimento estatal ver, entre outros, SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969.” In: *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 61-92.; especificamente em relação à canção, NAPOLITANO, Marcos. “A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”. In. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n° 47, pp. 103-126, 2004.
- 4 Sobre o tema ver. AQUINO, Maria Gonçalves. *Milagre dos Peixes: sobre a censura musical no Brasil (1973/74)*. Trabalho de conclusão de curso (História). Florianópolis: UDESC, 2013.
- 5 “Na contracapa do disco *Geraes* [1976], nota-se o público mais vinculado à música do Clube [da Esquina]; duas fotos que ilustram seu encarte, tiradas da perspectiva do palco, mostram jovens – a maioria – com idade entre 17 e 25 anos e quase todos brancos. Noutros tempos, presente na apresentação de Milton estava uma maioria composta por estudantes secundaristas e universitários de classe média intelectualizada. Essa constatação ganha força ao se considerar que tal apresentação, parte do show ‘milagre dos peixes ao vivo’, aconteceu no *campus* da Universidade de São Paulo (USP) [no ano de 1974], lugar privilegiado da classe média alta de São Paulo.” In. OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. *Mil tons de minas: Milton Nascimento e o Clube da Esquina, cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira*. Dissertação de mestrado (História). UFU, 2006. p. 101.
- 6 KOTSCHO, Ricardo. “O País grande reencontra a Nação”. In. *Folha de São Paulo*. 11.Abr.1984. (http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_11abr1984.htm – acessado em Julho de 2017).
- 7 “A MPB foi parte da trilha sonora da Campanha da Anistia (de abril a agosto de 1979), do movimento sindical (não apenas durante os eventos ligados às greves do período, mas especialmente nos *shows de 1º de Maio*), do movimento estudantil, dos comícios do MDB (Chico Buarque e Milton Nascimento eram fiéis ao partido e continuaram sendo quando ele se transformou em PMDB, em 1979) e do PT (a partir de 1980).” In. NAPOLITANO, Marcos.

odo, de uma mudança na postura estatal, no sentido de proporcionar condições de vida mais igualitárias.

Essa perspectiva, historicamente associada com a chamada *esquerda*, persiste, em alguma medida, até os dias hoje, tanto nas atuações do próprio artista quanto na utilização de sua obra como expressão de demandas sociais não atendidas. A sua composição “Paula e Bebeto”, com letra de Caetano Veloso, por exemplo, tem se tornado uma espécie de hino em defesa das relações homoafetivas: cantada atualmente por Daniela Mercury⁸ que tomou a frente, enquanto artista com forte apelo midiático, como uma defensora dos direitos LGBT, inclusive por ter assumido o relacionamento com Malu Verçosa. Nesse sentido, os manifestantes que montaram acampamento na Praça Derby, zona central de Recife⁹, em 15 de abril de 2016, entre outras atividades, cantaram Milton Nascimento.

Junto com o mesmo Caetano Veloso, cantou no dia 28 de maio de 2017, na praia de Copacabana, em um show-manifestação¹⁰ contra o golpe de Estado recém-executado que colocou o *Partido do Movimento Democrático Brasileiro* (PMDB) no comando da máquina pública – a ironia com o nome do partido seria engraçada, se a situação não fosse trágica.

Como se pode notar, desde o início de sua carreira, no final dos anos 1960¹¹, passando pelo período da dita “abertura democrática” e chegando viva ainda hoje, a obra do carioca radicado em Minas Gerais Milton Nascimento é associada a uma parcela da sociedade cujas posturas sociais e políticas são progressistas, igualitárias, humanitárias, em suma, questões geralmente identificadas como sendo “de esquerda”.

“MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)”. *Estudos Avançados* 24 (69), pp. 398-402, 2010. p. 399.

8 SREIT, Maíra. “Daniela Mercury canta na Câmara dos Deputados: ‘qualquer maneira de amor vale a pena’”. In. *Revista Fórum*. 20.Mai.2015 (<http://www.revistaforum.com.br/2015/05/20daniela-mercury-canta-na-camara-dos-deputados-qualque-maneira-de-amor-vale-a-pena> – acessado em julho de 2017).

9 VILLELA, Sumaia. “No Recife, militantes fazem acampamento e vigília contra impeachment” In. *Agência Brasil*. 15.Abr.2016 (<http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2016-04/no-recife-militantes-fazem-acampamento-e-vigilia-contra-impeachment> – acessado em Julho de 2017).

10 MARTÍN, María. “Grito por ‘diretas já’ toma a praia de Copacabana”. In. *El País Brasil*. 29.Mai.2017. (https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/28/politica/1495998882_672937.html – acessado em Julho de 2017).

11 O primeiro álbum gravado data de 1967 e foi lançado pela Codil, sendo relançado em 1978, com o título de *Travessia* pela Som livre. Cf. NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento*. Codil, 1967 (*Travessia*. Som Livre, 1978).

De acordo com o pressuposto metodológico adotado, qualquer composição artística condensada, no plano *estético*, processos e acontecimentos *sociais*, dando-lhes um acabamento, uma estrutura. Desse modo, as composições, ao serem reivindicadas por uma parcela da sociedade, operam como uma espécie de porta-voz, de discurso, em torno dos temas e pautas.

De passagem, no intuito de evitar mal entendido, não se está defendendo que a produção de Milton Nascimento (ou de qualquer outro artista) congregue todo o heterogêneo campo da *esquerda*, tampouco se está afirmando que o significado da obra se mantenha intacto com o passar do tempo. O que se espera, apenas, é chamar atenção para o fato de que existe uma experiência histórico-social que por mais mutações que tenha sofrido, permanece: a música produzida por alguns artistas que iniciaram suas carreiras nos festivais de televisão, ocorridos na segunda metade da década de 1960, ainda está presente nas manifestações, nos atos políticos, nos *posts* das redes sociais etc.

Antes como agora, as reivindicações que parcialmente se expressam – particularmente acreditado que a principal atuação política não se realiza no plano estético, o que não implica que este seja desimportante – por meio da chamada MPB dividem espaço com outras formas musicais, logo, com outras questões, com outras demandas, como ocorre atualmente com o RAP, incorporado na pessoa do Mano Brown, no referido show-manifestação contra Michel Temer do dia 28 de maio de 2017.

Como era de se esperar, a carreira e a difusão da obra de Milton Nascimento não atingiam um público tão grande ou tinham tanta reverberação nos primeiros anos de atividade enquanto profissional. As referências sobre o assunto são relativamente vastas e bem documentadas¹²: desde sua

12 BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996; DUARTE, Maria D. P. R. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006; ESTANISLAU, Andréa (org.). *Coração americano: 35 anos de Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Prax, 2008; VIEIRA, Francisco Carlos Soares Fernandes. *Pelas esquinas dos anos 70: Utopia e poesia no Clube da Esquina*. Dissertação de mestrado (Poética), Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. Capítulos 3 e 4; GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: O Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação de mestrado (História). Minas Gerais, UFMG, 2000. Em especial Capítulos 1 e 3; TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. *De Minas, mundo: a imagem poético-musical do Clube da Esquina*. Dissertação de Mestrado (Multimeios). Campinas: Unicamp, 2000. Capítulo 1; NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do clube da esquina*. Dissertação de mestrado (Música). Campinas, UNICAMP, 2005, capítulo. 2; OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. *Mil tons de minas: Milton Nascimento e o Clube da Esquina ...* capítulos 1 e 2; VITENTI, Ada D. P. *Uma certa musicalidade nas esquinas de Minas (1960-1970)*. Dissertação de mestrado, Brasília, UnB, 2010, capítulo 3; CANTON, Ciro Augusto

primeira aparição no *II festival internacional da canção* (II-FIC) de 1967, no qual concorreu com a sua composição “Travessia” e ganhou o prêmio de melhor intérprete com “Morro velho”, também de sua autoria; ele conquistou certa respeitabilidade entre críticos e outros músicos, apesar de não poder ser considerado um “sucesso de vendas”. No mesmo ano, lança o seu primeiro disco nacional, *Milton Nascimento*. (Codil, 1967 – relançado pela Som Livre com o título de *Travessia*, em 1978). Em 1968 grava o seu primeiro álbum no exterior, o LP *Courage* (A & M Records, 1968).

Ainda com um público relativamente restrito, realiza um grande projeto em parceria do então desconhecido Lô Borges, o álbum duplo *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972). Em 1974, com uma bagagem de seis LPs no mercado, reinaugura o Teatro Municipal de São Paulo, sendo a primeira performance de um artista popular no espaço, com o show ao lado da banda *som imaginário*, que se tornaria o álbum *Milagre dos Peixes ao vivo* (EMI-Odeon, 1974.)

Em meados da década de 1970, portanto, o artista apresentava uma carreira sólida e consolidada. Desde o começo da década, era membro permanente do *cast* de uma grande gravadora a EMI-Odeon, possuindo um grau bastante alto de liberdade criativa. Nas palavras de Luiz Henrique de Assis Garcia:

Milton Nascimento era um músico “de prestígio”, cujas qualidades eram reconhecidas pela crítica desde o festival em que apresentou *Travessia*, “emprestando” à sua gravadora (EMI-Odeon) o *status* de possuir em seu *cast* um “artista”. Esta, por sua vez, lhe dava “carta branca” para produzir seus LPs e não lhe exigia grandes vendagens.¹³

Com relação a atuação das grandes gravadoras no Brasil ocorre, nesse período, de acordo com a pesquisa de Márcia Tosta Dias, a consolidação da indústria fonográfica no país. Entre o final dos anos 1960 até meados da década seguinte, acontece uma brusca mudança no mercado da canção, tanto em número de vendas, com um “crescimento médio de 400% nas vendas de discos, entre 1965 e 1972”¹⁴, quanto pela instauração das *Majors*, isto é, com a chegada da mentalidade empresarial: “a produção de discos em uma linha de montagem era realidade no Brasil dos anos 1970”¹⁵

Pereira. “*Nuvem no céu e raiz*”: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no *Clube da Esquina* (1970-1983). Dissertação de mestrado (História), São João Del Rey, UFSJ, 2010. Capítulo I; DINIZ, Sheyla Castro, “*Nuvem cigana*”: a trajetória do *Clube de Esquina* no campo da MPB. Dissertação de mestrado (Sociologia). Campinas, UNICAMP, 2012. Capítulos I, II e III.

13 GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer...* pp. 45-46.

14 DIAS, Márcia T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2º Ed. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 58.

15 IDEM. *Ibidem*. p. 69.

A partir dessa nova racionalidade, a indústria fonográfica apresenta uma divisão entre os artistas, os de *Marketing* e os de *Catálogo*. O primeiro grupo se baseia no *Hit* do momento, vende muito em pouco tempo e logo desaparece; no segundo, estão os grandes nomes, para a chamada crítica especializada, da música brasileira, que comparativamente vendem pouco, mas de maneira constante, além de conferir um status artístico à companhia.¹⁶

De acordo com essa repartição, a produção *miltoniana* se enquadra no grupo dos artistas de *catálogo*, pois proporcionava à gravadora um produto cuja construção musical era baseada na exploração estética, na busca por uma “sonoridade específica”, para utilizarmos a expressão de Thaís Alvim dos Guimarães Nunes. Mas, em compensação, não atingia um grande número de cópias comercializadas. Situação que se altera significativamente em 1975, pois o álbum *Minas* (EMI-Odeon, 1975), alcança uma vendagem elevada, atingindo o então inédito, na sua carreira, posto dos dez discos mais vendidos. Segundo os dados levantados por Sheyla Castro Diniz:

O LP *Minas* atingiu 60 mil cópias vendidas à época, contrastando com as 32 mil do LP *Milagre dos peixes ao vivo* e com as 19 mil do seu homônimo gravado em estúdio (...) *Minas*, assim como sua formatação em fita-cassete (...), oscilou entre os primeiros dez e vinte discos mais vendidos nos anos de 1975/76.¹⁷

Vê-se: O disco *Minas* (1975) é o álbum que expande a presença de Milton Nascimento, projeção antes circunscrita a um pequeno público e à crítica especializada. O projeto subsequente, *Geraes* (EMI-Odeon, 1976)¹⁸, consolida essa posição.

Por essa razão, o foco do trabalho será o disco que projeta a música realizada por Milton Nascimento e seus parceiros para um público mais amplo ou, pelo menos, por se tratar do primeiro LP que mantendo as características estéticas que tornam suas gravações únicas é, ao mesmo tempo, um sucesso de vendas, ou seja, é o álbum que difunde, em termos sociais, o material condensado nos fonogramas.

Por razões estruturais, ou imanentes, o LP *Geraes* faz inúmeras referências ao seu antecessor, *Minas*, peculiaridade que nos permite – e de certa maneira estimula – o exame dos dois como compondo um único álbum. Como veremos ao longo do estudo, pensá-los como inseparáveis amplia as possibilidades de significação de ambos.

Algo importante para esse tipo de análise que nos propomos a realizar diz respeito ao papel

16 IDEM. *Ibidem*. p. 82.

17 DINIZ, Sheyla Castro, “Nuvem cigana”: a trajetória do Clube de Esquina... p. 95.

18 “A partir do disco *Geraes* (1976), Milton passou a ser um sucesso nacional, vendendo acima de cem mil cópias.” In. GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer...* p. 46

e às características do suporte das gravações, no caso o LongPlay, o bolachão de vinil. Os apontamentos feitos por Márcia Tosta Dias e Lorenzo Mammi¹⁹ sobre o assunto indicam que do final da década de 1960 em diante, particularmente após o lançamento do LP dos Beatles *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* (EMI, 1967), a presença de um conjunto de faixas que compõe o disco ganha novo estatuto, pois passam a estabelecer um diálogo entre si, formam um discurso, uma narrativa.

O ponto culminante desse processo de acumulação se dá na última faixa [do LP *Sgt. Pepper's...*], “A Day in the Life” — não no encerramento do concerto da banda, que acontece na faixa anterior, mas num hipotético dia seguinte, dedicado a ocupações rotineiras (ler jornal, assistir filmes, ir ao trabalho). No fim da primeira parte, a superposição em crescendo de uma quantidade aparentemente inumerável de instrumentos cria progressivamente algo muito próximo a um ruído. (...) Após uma segunda aparição do mesmo elemento, o acorde de piano dramático e bastante saturado, que encerra a canção, vai se dissolvendo em seus harmônicos, até alcançar por alguns segundos frequências inaudíveis para o homem (Especially to amuse your dog, leio no encarte da edição que estou consultando). Finalmente, fragmentos indecifráveis de uma conversa encerram o disco. Como, nesse ponto, o sulco do vinil de Sgt. Pepper's não continua sua marcha em espiral em direção ao centro, mas se fecha em círculo, esse fragmento sem sentido continua ao infinito, até alguém levantar a agulha (nas edições recentes em CD é impossível manter essa particularidade, que foi substituída por uma banal dissolvência). Assim, tanto no registro das alturas, como no das durações, o disco literalmente não acaba.²⁰

Dois pontos merecem destaque. Em primeiro lugar, a própria “Lonely Hearts Club Band” só existe nesse álbum, pois é pelos efeitos, pelos ruídos, pela capa etc. que ela se constitui, sendo que no decorrer das faixas, é a história dessa banda inventada que nos é contada: cada gravação se conecta com as demais, ao ponto do disco (virtualmente) não acabar. O segundo aspecto é que “o registro primordial”, a forma da gravação, mantém-se inalterada, isto é, o *fonograma* continua sendo a base da música gravada. O que se altera é a relação entre eles no interior do álbum, por isso, a simples existência do LP não garante que o disco apresente uma narrativa coerente e cheia de significados, mas cria essa possibilidade:

Considerar determinados álbuns como todo que transborda a soma das canções/ faixas, onde a relação entre elas produz um significado maior, transcendente, como na comunicação própria a outros setores da produção cultural, resulta, contudo, de exercício pontual, restrito a determinadas formas de recepção. Não há nada que os qualifique a priori dessa maneira ou de outra, assim como não parece possível nem orientar, nem tampouco medir tal apreensão, pelo menos em larga escala. Daí a importância de compreendermos e buscarmos aprimorar o conhecimento do universo da pro-

19 DIAS, Márcia Tosta. “Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada” In. *Revista Observatório Itaú Cultural*, nº 13 (set. 2012). São Paulo, Brasil: Itaú Cultural, 2012, p. 63-74. e MAMMI, Lorenzo. “A era do disco: o LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística”. In *Revista Piauí* nº 89. pp. 36-41, fev. 2014.

20 MAMMI, Lorenzo. “A era do disco: o LP não foi apenas um suporte...”. p. 39.

dução de música gravada, como possibilidade de entendimento dos pressupostos dos quais as obras partem, antes que sejam definitivamente apropriadas pelo seu público.²¹

Sem levarmos em consideração que um álbum, o “todo” na formulação da Márcia Tosta Dias, “é mais do que a soma das partes”, ou seja, que é na articulação entre as faixas, a capa, o encarte, a ficha técnica etc., que o disco se constitui, perde-se uma boa parcela do que foi a experiência da música gravada no Brasil. Para nos restringirmos ao caso em questão, as conexões entre os LPs *Minas* e *Geraes* são tão marcantes que não é necessário ser um especialista ou alguém versado na linguagem musical para perceber as diversas ligações entre eles, basta uma audição “atenta”:

Em termos de unidade ou coesão característica a determinados álbuns, e me refiro àquela percebida por um ouvinte não especialista porém atento, que nessa circunstância é captada tanto do ponto de vista temático como do especificamente musical, sempre penso no duo Minas (EMI-Odeon, 1975) e Geraes (EMI-Odeon, 1976), de M. Nascimento. Os álbuns trazem entre eles, além de tudo, uma linha de continuidade.²²

O importante a se registrar aqui é que a construção da obra como um todo, não apenas no interior das faixas, mas na inter-relação entre elas, passa a ser um elemento fundamental na composição da obra: “o LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística”, conforme a síntese de Lorenzo Mammi. Evidente que essa característica não é um privilégio da obra de Milton Nascimento, o álbum-manifesto tropicalista *Tropicália ou Panis et circencis* (Philips-Polygram, 1968) ou o LP *Construção* (Philips-Polygram, 1971) de Chico Buarque são outros dois casos exemplares.

Sendo assim, a abordagem metodológica adotada não poderia deixar de salientar a importância de uma crítica que Walter Benjamin chamou de “imanente”, isto é, uma análise que se debruce sobre as estruturas internas da obra, pois é na sua especificidade que se manifestam as articulações com os materiais que lhe serviram de base, afinal, vários artistas habitam um mesmo momento histórico, mas cada qual o interpreta de uma maneira particular, lhe dá uma forma. Mesmo no interior da produção de uma mesma pessoa, cada obra individual revela traços únicos.

Momentos esses que se forem pensados como separados, correm o risco de perder as ligações formuladas pela própria obra. Uma cena de um filme, por exemplo, só causa no espectador alegria, surpresa, susto etc. se considerada em seu contexto: é o todo – o que veio antes e o que virá – que possibilita esse ou aquele pensamento; esta sensação e não outra. Segundo Herbert Marcuse, que trata basicamente da literatura:

21 DIAS, Márcia Tosta. “Quando o todo era mais do que a soma das partes...” p. 68.

22 IDEM. *Ibidem*. p. 71.

A mimese ocorre na literatura por meio da linguagem; esta torna-se mais tensa ou mais solta, forçada a produzir pensamentos profundos de outro modo obscurecido. A prosa é sujeitada ao seu próprio ritmo. Diz-se aquilo que habitualmente se cala, não se diz o que habitualmente se repete ocultando o que é essencial. A reestruturação toma lugar através da concentração, do exagero, da ênfase sobre o essencial, da reordenação de factos. O portador dessas qualidades não é a frase particular, nem as suas palavras, nem a sua sintaxe; o portador é o todo. Só o todo é que concede a estes elementos o seu significado e função estética.²³

Decerto, os comentários existentes não devem ser ignorados, pois se debruçar sobre uma realização artística implica tanto o que sobre ela já foi dito, quanto o que ela mesma nos coloca. Em outros termos, de acordo com o tipo de análise que será apresentada, só é possível pensar uma obra de arte enquanto produto social, isso porque em cada período, em cada apropriação, em cada releitura, significações são acopladas, determinados aspectos são ora realçados ora escamoteados.

Segundo Walter Benjamin, os pioneiros nessa nova abordagem em relação às artes foram os “primeiros românticos”, como Schlegel e Novalis, pois eles associaram às possíveis significações do objeto artístico o papel da crítica, da reflexão:

A obra de arte singular deve ser dissolvida no médium da arte, mas este processo só pode ser representado de maneira coerente através de uma pluralidade de críticos que se substituem, se estes forem não intelectos empíricos, mas graus de reflexão.²⁴

Sem entrarmos nos meandros da leitura benjaminiana sobre os primeiros românticos, nos importa a transformação que sofre a noção de obra e, conseqüentemente, de crítica após esse período. Isso implica, fundamentalmente, que a obra de arte deixou de ser uma expressão do belo enquanto uma harmonia natural (e eterna) do mundo, transmutando-se em uma construção histórica, logo, variável. Na formulação de Gérard Lebrun:

A era da veneração encerra-se ao nascer da estética, enquanto reflexão filosófica e, mais ainda, enquanto ciência. (...) Subtraída ao culto de que era essencialmente instrumento, a obra apenas fica oferecida ao “prazer puro” – simples objeto de consumo “estético” (pode-se mostrar que uma tal figura cultural é inseparável do desenvolvimento do mercado). É esta a segunda era da obra de arte – era cujo declínio Walter Benjamin assinala. Na primeira, é a *sublimidade* que predomina. Na segunda, que se abre no século XVIII, é uma relação de *prazer* que mede o valor da obra. (...) [Com o advento e consolidação da reprodutibilidade técnica] a obra de arte perdeu sua “aura”. Está a ponto de não se oferecer mais como um aerólito prestigioso e irredutivelmente estranho. Mas esse não é o preço pago pelo fato de que, sem o percebermos, ela consegue investir cada vez mais a nossa vida, afundar-nos no âmago do percebido ou do subpercebido, em vez de aparentar abrir-nos outro mundo.²⁵

23 MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 2007. p. 47.

24 BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011. pp. 76-77.

25 LEBRUN, Gérard. “A mutação da obra de arte” In. IDEM, *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Uma importante consequência, ainda na trilha deixada por Walter Benjamin²⁶, de abordar as realizações artísticas dessa maneira é que a própria conexão que a obra estabelece entre seus momentos é em si uma articulação sempre incompleta do mundo,

Pois a obra é incompleta: “Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além, O completo pode ser apenas desfrutado. Se quisermos compreender a natureza, devemos então pô-la como incompleta”. O mesmo vale para a obra de arte, não como ficção, mas como verdade.²⁷

A incompletude da obra, portanto, não remete a ela ter sido “escrita” até o final, mas pelo fato de que a cada leitura, novas significações de mundo podem ser pensadas. Uma vez contraposta a outras produções e ao seu público, a obra ganha novo sentido, torna-se mais “acabada”. Sem, com isso, abandonar sua configuração:

O conceito romântico de crítica de arte possibilita a solução desses dois paradoxos. (1) A tendência imanente da obra e o (2) correspondente critério de sua crítica imanente são a reflexão que está em sua base e que se manifesta em sua forma.²⁸

Segue disso, que as construções artísticas se mantêm autônomas e, ao mesmo tempo, correlacionadas ao que as circundam, por isso que após a perda da “aura” elas nos apresentam o nosso próprio mundo e não um outro, inatingível. Sendo assim, elas são regidas tanto por suas próprias estruturas quanto conectadas à estrutura social.²⁹ A sua forma, ou maneira de exposição, revela, pronuncia, reconfigura, o social que lhe serviu de matéria estruturante.

Desse modo, a primeira parte desse trabalho irá se debruçar sobre as estruturas internas da obra, na tentativa de explicitar a lógica que subjaz a esse conjunto de fonogramas, pois é a partir desse princípio formal que o conteúdo social³⁰ que lhe serviu de matéria-prima, digamos assim, se

p. 328 e 339, respectivamente.

26 Para um desenvolvimento mais atento sobre como Walter Benjamin enxerga a atividade da crítica, ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. “A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin” In. *Discurso*, n. 13, São Paulo, ed. Polis, 1983.

27 BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo...* p.78.

28 IDEM, *ibidem*. p. 85.

29 Como nos alerta o próprio Benjamin, a preocupação dos românticos era com a “Ideia de arte”, o que os torna, depois de Marx, incrivelmente idealistas: “O princípio cardinal da atividade crítica desde o romantismo, o julgamento da obra segundo seus critérios imanentes, foi conquistado com base em teorias românticas que, certamente, em sua configuração pura, não satisfazem completamente nenhum pensador atual”. IDEIM, *ibidem*. p. 80.

30 A tentativa de se identificar esse elemento “formal” que estrutura a composição se alinha a um procedimento comum de uma determinada espécie de crítica estética no Brasil, que remonta ao emblemático ensaio de Antônio Cândido sobre *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida (CANDIDO, Antonio. “Dialética

explicita ao ser organizado desse modo e não de outro. A segunda parte, por sua vez, tentará entender, através do percurso narrativo que se estabelece no transcorrer das faixas, a posição, o ponto de vista, assumido pelos LPs em torno desse processo histórico por elas condensado.

Antes de começar, no entanto, um último aspecto merece atenção. Ao longo dos últimos anos a produção reflexiva em torno da obra do Milton Nascimento vêm crescendo, em particular sobre o período que está se consolidando caracterizar como a “fase” *Clube da esquina*. Quase não há controvérsias em torno das divisões propostas, apesar das diferentes abordagens e nomenclaturas³¹, que basicamente são três, com diversas sub-divisões, dependendo do caso.

A primeira corresponde aos álbuns do final dos anos 1960 (*Milton Nascimento/Travessia*. Codil, 1967/Som Livre, 1978; *Courage*. A&M Records, 1968; *Milton Nascimento*. EMI-Odeon, 1968), é o momento “pré-Clube”. A estrutura estética é baseada nos arranjos ditos “tradicionais”, feito por pessoas contratadas para tal função (Luiz Eça, Eumir Deodato e Paulo Moura são os grandes nomes); na pouca exploração de recursos timbrísticos – tanto na voz quanto na instrumentação. Além disso, os músicos tocam, via de regra, apenas o seu instrumento principal. Quase não se ouve sons distorcidos, ruídos. A produção do álbum não se faz, ainda, de maneira coletiva.

da Malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias” In. *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, nº8, São Paulo: USP, 1970. pp. 67-89.), no qual ele identifica a partir da estrutura da novela, o funcionamento das personagens – basicamente a camada social dos “pobres livres” na primeira metade do século XIX – em termos de uma *dialética entre ordem e desordem*. Nessa trilha estão as análises de Roberto Schwarz sobre a *ambiguidade do narrador machadiano* (SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 1988.), bem como a *contradição sem conflitos* na obra do João Gilberto, conforme a crítica de Walter Garcia (GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.); ou ainda, a *dialética entre expansão e contração* no filme *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha feita por Ismail Xavier (XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.). Esses são casos emblemáticos de uma leitura crítica que busca entender a maneira pela qual uma obra de arte condensa uma experiência histórica real, dando-lhe um acabamento estético que possibilita uma maior compreensão dos próprios processos sócio-históricos.

31 A grande questão em disputa versa sobre o estatuto do chamado *Clube da Esquina*: se movimento cultural, aglomerado de amigos, demarcação mercadológica, formação cultural etc. Este tema vem sendo debatido nos trabalhos de cunho acadêmico, nos meios jornalísticos e pelos próprios “sócios”. Sobre essa discussão cf. TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. *De Minas, mundo: a imagem poético-musical do Clube...* pp. 133 – ss; ESTANISLAU, Andréa (org.). *Coração americano: 35 anos...*; CANTON, Ciro Augusto Pereira. “*Nuvem no céu e raiz*”: *romantismo revolucionário e mineiridade...* pp. 21-26. GARCIA, L. *Coisas que ficaram...* Em particular o capítulo I.; DINIZ, Sheyla Castro, “*Nuvem cigana*”: *a trajetória do Clube de Esquina...* Capítulo III.; VILELA, Ivan. “Nada ficou como antes”...; Museu Clube da Esquina: <http://museuclubedaesquina.org.br/>.

Em seguida, a fase mais estudada, circunscrita à década de 1970, período de maior atividade em parceria desses artistas, inclusive com lançamento de álbuns solos, que apesar de assinados individualmente, contam com a presença dos mesmos “membros”. É a fase “Clube da Esquina”, que corresponde, no caso do Milton Nascimento, a nove LPs (*Milton*. EMI-Odeon, 1970; *Clube da Esquina*. EMI-Odeon, 1972, em parceria com Lô Borges; *Milagre dos peixes*. EMI-Odeon, 1974; *Milagre dos peixes ao vivo*. EMI-Odeon, 1974, com a banda *Som Imaginário*; *Minas*. EMI-Odeon, 1975; *Milton*. A&M Records/EMI-Odeon, 1976, em parceria com Wayne Shorter; *Geraes*. EMI-Odeon, 1976; *Clube da Esquina 2*. EMI-Odeon, 1978; *Journey to dawn*. EMI-Odeon, 1979.)

Esse segundo momento, no qual estão presentes os LPs *Minas* e *Geraes*, corresponde a um período de fortes experimentações estéticas e de produção coletiva. Após conquistar uma maior liberdade no interior do estúdio, Milton Nascimento convida seus “irmãos e irmãs” para juntos realizarem as obras de arte. Dessa época, destacam-se a forte presença de todos na maior parte dos processos de produção, as explorações de timbre, sonoridades, sobreposições de instrumentos, utilização de falsetes, composição dos coros com músicos profissionais e amadores; enfim, é a fase estruturada no que Ivan Vilela chamou de “promiscuidade”:

Encontramos uma “promiscuidade” musical que faz com que todos os músicos envolvidos na gravação não toquem apenas o seu instrumento de especialidade, mas sim outros instrumentos que não os que mais dominam. Isso faz com que a sonoridade seja diferenciada por um aspecto sonoro que hoje é chamado de etnomúsica.³²

Da década de 1980 em diante, a construção grupal perde espaço para os trabalhos individualizados, os arranjos voltam a ser mais “tradicionais”, com menos experimentações de timbres, sonoridades, sem a dita “promiscuidade” presente nas gravações dos anos 1970. Nesse sentido, a troca de gravadora, da Odeon para a Ariola (*Sentinela*. Ariola, 1980; *Caçador de mim*. Ariola/Polygram, 1981; *Missa dos Quilombos*. Ariola, 1982, com Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra; *Milton Nascimento ao vivo*. Barclay-Ariola, 1983), é bastante emblemática – o que não quer dizer que ela seja a única responsável pela mudança.

Segundo a pesquisadora Sheyla Diniz esse “declínio de uma *formação cultural*” se inicia com o disco *Clube da Esquina n° 2* (EMI-Odeon, 1978), sendo que com a emblemática “Coração de Estudante” (Wagner Tiso/Milton Nascimento), lançada no LP *Milton Nascimento ao vivo* (Barclay-Ariola, 1983), atesta-se o fim do chamado “Clube da Esquina”:

Além de contrastar com a atitude *hippie* e despojada que distinguiu o Clube da Esquina, essa [“Coração de Estudante”] e outras canções do período [dos anos 1980], muito distantes das anteriores, perderam em experimentalismos, em ritmos e harmonias extremamente complicados e em

32 VILELA, Ivan. “Nada ficou como antes”... p. 23.

letras que, às vezes, chegavam a ser herméticas. (...) Aos poucos, as criações mútuas da turma, balizadas pela informalidade e por contribuições recíprocas dentro desses espaços, foram se apagando por conta de objetivos incommuns e pelo afastamento da maioria de seus integrantes, os quais passaram a incorporar, com diferentes nuances, avançados recursos tecnológicos em seus repertórios, indicando a constituição de outro tipo de profissional. Já no âmbito das letras, o otimismo e certa conotação épica passaram a refletir a credibilidade na “nova era” que começava. Ou, então, temáticas amorosas receberam tratamentos díspares dos que antes se ouviam.³³

O que nos interessa é a demarcação de que as obras de Milton Nascimento da década de 1970 expressam, por razões estéticas, um conteúdo social semelhante, ou seja, por maiores que sejam as diferenças entre os álbuns do chamado período “Clube da Esquina” eles articulam, em alguma medida, uma mesma visão de mundo.

A partir da análise geral dos 21 discos selecionados para a pesquisa e que são responsáveis pela contextualização do Clube da Esquina, algumas evidências puderam ser reveladas. A primeira delas é a existência de quatro momentos catalisadores representados pelos discos **Clube da esquina** (1972), **Minas** (1975), **Geraes** (1976), e **Clube da Esquina 2** (1978) (...) qualquer um desses quatro discos, ou mesmo todos eles juntos poderiam servir como material sonoro representativo para a demonstração das características do Clube da Esquina.³⁴

Retomando, pensar a obra de arte como um objeto histórico e, portanto, como uma criação que só se realiza no embate com o que a circunda mas que, ao mesmo tempo, possui uma estrutura interna, imutável no caso da música gravada, significa que certas canções, ao serem invocadas em contextos políticos, trazem um olhar sobre o processo social que, inconscientemente ou não, é transmitido às demandas pretendidas por quem as canta. A presença das composições *miltonianas* em manifestações atuais é, por si só, motivo para se buscar nas amarras das gravações quais os possíveis sentidos esteticamente condensados nelas.

Para tanto, escolhemos o par *Minas-Geraes*, pois são projetos representativos na carreira de Milton Nascimento, consolidam a sua posição de artista que atinge multidões – inclusive em termos de discos vendidos – e, além disso, constituem um caso inusitado de “álbum duplo”, apesar de terem sido lançados separadamente, como álbuns autônomos.

33 DINIZ, Sheyla Castro, “*Nuvem cigana*”: a trajetória do Clube de Esquina... pp. 141-142.

34 NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do clube*... pp. 97-98.

Parte I. O princípio estético

Capítulo 1| O caso *Minas-Geraes*

O álbum duplo

Como já apontado diversas vezes pela crítica, o álbum *Minas* (EMI-Odeon, 1975) não pode ser plenamente compreendido sem o seu *outro*, a saber, o Longplay (LP) seguinte na carreira de Milton Nascimento, *Geraes* (EMI-Odeon, 1976): eles apresentam diversos momentos de ligação.³⁵ A mais evidente “está no título que juntos formam a palavra que dá nome ao estado de Minas Gerais.”³⁶ Exterior, portanto, ao corpus das músicas, pois a referência a um objeto comum e externo é que se apresenta como polo aglutinador.

Ainda extrínseca aos fonogramas mas interna aos LPs – já o sabemos, esse é mais do que a soma das faixas – a segunda aproximação está “na contracapa do LP Minas, de 1975 (e também na capa do LP Geraes do ano seguinte), há um desenho muito simples, quase infantil”³⁷, com traços simples e concebido pelo próprio Milton Nascimento, “reconhecemos a geografia montanhosa de Minas, assim como a presença do trem de ferro”.³⁸ Aspectos que, como veremos, serão fatores importantes para entendermos as relações que os discos estabelecem entre si.

35 NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do clube da esquina*. Dissertação de mestrado (Música), Campinas: UNICAMP, 2005. p. 40.; OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. *Mil tons de Minas: Milton Nascimento e o clube da esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira*. Dissertação de mestrado (História), Uberlândia: UFU, 2006. p. 80; GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: O Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação de mestrado (História), Minas Gerais: UFMG, 2000. p. 41; DINIZ, Sheyla Castro, “Nuvem cigana”: a trajetória do Clube de Esquina... p. 132; VILELA, Ivan. “Nada ficou como antes”. *Revista USP, dossiê música brasileira*, n.º 87, São Paulo, USP, set./out./nov. 2010. p. 26.; CANTON, Ciro Augusto Pereira. “Nuvem no céu e raiz: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970 – 1983)”. Dissertação de mestrado (História), São João del-Rei: UFSJ, 2010. p. 118. MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira de. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*. Tese de doutorado (música). São Paulo: USP, 2016. p. 103.

36 NUNES, Thais dos G. A.. *A sonoridade específica do clube...* p. 40.

37 GARCIA, Luiz Henrique A. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer...* p. 41.

38 OLIVEIRA, Rodrigo F. *Mil tons de Minas...* p. 112.

Figura 1: Contracapa do LP Minas (esquerda) e Capa do LP Geraes (direita)

Uma terceira associação é perceptível ao se escutar os dois discos em seguida. Como há de se reparar, o último som do primeiro disco é exatamente o primeiro som do segundo. O acorde que fecha é o mesmo que abre.³⁹ Independente de se tratar do mesmo trecho gravado – que teria sido colado no início da primeira faixa do LP *Geraes* – o importante é que ao se encerrar um momento e iniciar o outro com o mesmo acontecimento, cria-se uma continuidade no descontínuo. O mesmo acorde orquestral de Lá maior⁴⁰ com o qual a canção “Simples” (Nelson Angelo) e o LP *Minas* terminam é o início da canção “Fazenda” (Nelson Angelo) e do LP *Geraes*.

Outro elemento que chama atenção nesse movimento é o fato de ambos os fonogramas terem sido compostos e arranjados pelo músico Nelson Angelo. Nessa mesma direção, a primeira faixa do disco de 1975 e a última faixa do LP seguinte também são de um mesmo autor, o baixista Novelli. A música “Minas” e a canção “Minas Geraes” – esta última em parceria com o letrista Ronaldo Bastos – apresentam a mesma melodia principal, ou seja, são a mesma composição, o que

39 NUNES, Thais dos G. A.. *A sonoridade específica do clube...* p. 41. Cf. tb. VILELA, Ivan. “Nada ficou como...” p. 26.

40 Se levarmos em conta a frase do saxofone, o acorde apresentaria a sexta e a nona. Essa mudança alteraria substancialmente a morfologia do acorde. Vai nesse sentido a análise de MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto F.. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina...* p.103. No entanto, apesar de reconhecer que certas “dissonâncias” estão presentes, o conjunto do trecho se apresenta ao nosso “ouvido” como uma tríade maior.

não implica serem o mesmo fonograma⁴¹. Ao contrário, visto que a instrumentação e o andamento são outros, a última apresenta uma letra e dois motivos que não existiam na primeira (“coração, coração....” e “todas as canções, inutilmente/todas as canções, eternamente...”), além de estarem em tonalidades diferentes (“Minas” se encontra na tonalidade de Ré-maior, ao passo que “Minas Geraes” está meio-tom acima, ou seja, em Mib-maior). Em termos lógicos, poderíamos dizer que elas são a mesma composição por se constituírem pelas mesmas regras composicionais, pela mesma *medida*; e, por outro lado, se mostram quase como composições diversas, por apresentarem arranjos muito diferentes, variação cujo *limite* as tornam distintas, algo que se objetifica na última parte da canção, algo que não existia na primeira.⁴²

Estabelece-se, desse modo, uma associação entre os álbuns que não pode ser negligenciada. Eles formam um “álbum duplo” bastante inusitado, cuja chave para se entender essa relação parece residir nesse jogo entre o *mesmo* e o *outro*. Determinação já presente nessa situação de serem discos *autônomos*, posto que lançados separadamente, logo sem vínculo necessário e, ao mesmo tempo, serem álbuns *interligados*, pelas conexões acima delineadas.

Importante salientar que essa ligação não acarreta uma exclusão entre ambos como consequência necessária, apesar de ser uma relação visivelmente contraditória: a existência de um álbum

41 A reedição no suporte Compact Disc (CD) acarretou uma brusca alteração nessa relação que estamos tentando explicitar, isso porque adicionou duas “faixas bônus” em cada disco. Esse “bônus” camuflou e em certo sentido destruiu os dois últimos pontos a que chamamos a atenção. Com esse relançamento a última faixa de *Minas* deixou de ser “Simples”, pois foram incorporadas as canções “Norwegian Wood (This Bird has Flow)” (John Lennon/ Paul McCartney) e “Caso você queira saber” (Beto Guedes/Márcio Borges). Com isso, o último acontecimento musical de *Minas* deixa de ser o acorde orquestral de Lá Maior. Do mesmo modo, no CD *Geraes*, foram adicionadas as canções “Primeiro de Maio” (Milton Nascimento/Chico Buarque) e “O cio da terra” (Milton Nascimento/ Chico Buarque), ou seja, a faixa que encerra o álbum não é mais “Minas Geraes” (Novelli/Ronaldo Bastos), portanto, a música que abre não é mais a canção que fecha, conforme argumentado.

42 Nos baseamos na ciência da lógica hegeliana, pois como ficará claro ao longo do presente trabalho – ao menos assim espero – pensar a obra de Milton Nascimento a partir de algumas categorias da chamada dialética pode render alguns frutos. O que não implica, em absoluto, reduzir uma obra estética a recursos lógicos ou tampouco subsumi-la às formulações hegelianas. Quanto ao presente caso, uma mesma composição ao ser tão alterada na execução atinge o limiar de se tornar outra, cf. Capítulo “Primeira parte da Lógica: A doutrina do Ser (§§ 84-111)” In: HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio: 1830*. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995. Em particular o seguinte trecho: “Aí está implicado que essas duas determinações, cuja unidade é a medida, se fazem valer cada uma por si de forma que, de um lado, as determinações quantitativas do ser-aí [no caso, as variações de um fonograma a outro] podem ser modificadas sem que se afete sua qualidade [serem ou não a mesma composição]; mas, de outro lado, esse aumentar e diminuir indiferente tem seu limite, por meio de cuja transgressão a qualidade é alterada” pp. 215-216.

não é condição necessária para a existência do outro, mas, em contrapartida, ouvir um independente do outro reduz consideravelmente – como mostraremos ao longo deste trabalho – as possibilidades de interpretação; consequentemente, perde-se muito do material histórico condensado na obra. Em termos filosóficos abstratos, pode-se dizer que as articulações estéticas articuladas no LP *Minas* só se *efetivam* plenamente se contrapostas às articulações propostas pelo LP *Geraes*, e vice-versa.⁴³

De fato, muitos são os recursos musicais e poéticos presentes em ambos os discos – e, em alguma medida, em todo um período da obra de Milton Nascimento, a chamada segunda “fase”, ou o momento “Clube da Esquina”. Algo que só pode ser reconhecido pela comparação entre ambos. Além disso, é por estabelecerem uma relação que esses procedimentos estéticos ganham sentido, ou seja, são o suporte pelo qual algo é dito, ou melhor, cantado.

Começemos pela parte musical. Evidente que não se pretende destacar todos os artifícios artísticos presentes na obra, nem, tampouco, espera-se que os casos apresentados sejam únicos. O intuito é iniciar um processo de demarcação da maneira pela qual Milton Nascimento e os demais envolvidos no projeto fazem música desse jeito e não de outro. Para tanto é importante ressaltarmos alguns recursos utilizados⁴⁴.

Antes de começar, contudo, é importante salientar que não estamos defendendo que os pontos aos quais chamaremos atenção sejam exclusividades da obra *miltoniana*. Afinal, em vários ou-

43 Novamente a referência está na lógica hegeliana, que concebe a relação entre forma e matéria como uma existência, uma coisa, que só existe por exteriorizar um fundamento ao qual temos acesso parcial via o fundado, que por sua vez recoloca o próprio fundamento que o fundou. Desse modo, sem estabelecer essas relações entre o que aparece (o fenômeno) e dá forma à matéria, perde-se a essência de todo o processo pelo qual esse ser veio a ser. A consumação dessa relação, ou a identidade, ele chama de *efetividade*: “As abstrações vazias – pelas quais deve estar ainda na relação o conteúdo que é um só e o mesmo – se supressumem no ultrapassar imediato, uma na outra; o conteúdo não é ele mesmo, outra coisa que sua identidade: elas são a aparência da essência, posta como aparência. Pela exteriorização da força, o interior é *posto* na existência; esse *pôr* é o *mediar* através de abstrações vazias; desvanece em si mesmo em direção à *imediatez*, em que o *interior* e o *exterior* são *em si* e *para si* idênticos, e sua diferença é determinada somente como ser-posto. Essa identidade é a *efetividade*” In. IDEM. *Ibidem*. p.265.

44 Há outros trabalhos nesse sentido, mesmo que com outras preocupações e intenções. Destaque-se, em termos de análise musical: NUNES, Thais dos Guimarães A. *A sonoridade específica...*; NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A voz de Milton Nascimento em presença...*; RODRIGUES, Mauro. *O modal na música de Milton Nascimento*. Dissertação de mestrado (Música), Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 2000.; VILELA, Ivan. “Nada ficou como...”; MOLINA, Sérgio A. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. Tese de Doutorado (música). São Paulo: USP, 2015; MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto F.. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina...*

tros artistas – tanto nacionais quanto internacionais – é possível encontrar esses mesmos procedimentos, mas, via de regra, estes aparecem de maneira tangencial e esporádica. Nas gravações encabeçadas pelo Milton Nascimento, no entanto, a utilização desses recursos é sistemática e recorrente, o que confere aos fonogramas uma sonoridade peculiar, uma atmosfera musical única. Para facilitar a exposição foram escolhidos um exemplo de cada disco, sendo que o primeiro caso será sempre do primeiro disco, o LP *Minas*, e o segundo, do projeto subsequente, o LP *Geraes*.

Um aspecto recorrente na obra diz respeito ao que os versados na nomenclatura musical chamam de polirritmia, ou seja, a coexistência de pelo menos duas estruturas rítmicas distintas: a utilização de células ou frases musicais, em subdivisão binária, executadas em contexto ternário são as mais comuns. Isso ocorre, por exemplo, na parte C de “Gran circo” (0'39"43"-0'51"14"), na qual a melodia se faz em compasso ternário enquanto a bateria e baixo executam ritmos binários. De maneira semelhante, e coincidentemente também na parte C, uma relação polirrítmica entre o piano – em compasso quaternário – e o restante da música – em subdivisões regulares de três tempos – acontece em “Caldera” (0'49"98"-0'60"14"). Como o intuito aqui é apontar a relação entre organizações rítmicas distintas, as aberturas dos acordes foram desconsideradas:

The image displays three systems of musical notation for the song "Gran circo". Each system includes staves for Voice (Voz), Bass (Contrabaixo), and Drums (Bateria). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "com a fo-me do pa-lha-ço e bai-la ri-na lou-ca", "va-mos fes-te-jar a cos-te-la que vai", and "se-que-brar". In the first system, the drums play a consistent 3/4 pattern. In the second and third systems, the drums play a 2/4 pattern, which is circled in red to highlight the polirhythmia with the 3/4 vocal and bass lines.

Figura 2: "Gran circo": Polirritmia

Figura 3: "Caldera": Polirritmia

Ainda em relação à estrutura do ritmo musical, temos outra característica bastante comum. Algumas canções não remetem a um determinado estilo em particular, nestas, não se pode afirmar com tranquilidade que a composição seja um *samba*, um *rock*, uma *valsa* etc. “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)” e “Carro de boi” são dois bons exemplos. Seguindo essa linha de raciocínio, há a presença constante de coros homofônicos, isto é, as vozes que compõem o coro realizam o mesmo movimento, o mesmo ritmo. Os casos escolhidos são os compassos iniciais das primeiras aparições do coro em “Trastevere” (0'47"39"-0'70"77") e “Calix bento” (1'52"33"-2'00"78"), no primeiro caso, logo no início da parte B e, no segundo, um pouco após a reexposição da letra.

Figura 4: "Trastevere": coro homofônico

Figura 5: "Calix bento": coro homofônico

A presença da voz é algo bastante marcante nas performances de Milton Nascimento. Essa talvez seja sua principal marca, o que não implica ser a única. Desde o célebre comentário atribuído à cantora Elis Regina (“Se Deus tivesse uma voz, essa seria a do Milton”) até a pesquisa de doutorado de Thaís dos Guimarães Alvim Nunes, a peculiaridade de sua voz é algo sempre ressaltado:

Mesmo submetido à lógica de mercado da produção cancional, Milton atesta a força expressiva da voz humana, capaz de superar padrões e extrapolar fronteiras ao exprimir desde os sons mais orgânicos (gemidos, sussurros, gritos etc), passando pela fala e o canto em sua plenitude, indo do grave masculino ao agudo feminino, com ou sem palavras.⁴⁵

É nesse sentido, pois, que trazemos alguns exemplos dessa “plenitude”. A começar pela sua incrível extensão vocal, que não raras vezes atinge a margem de três oitavas. Esse é precisamente o caso de “Ponta de areia”. Em “Carro de boi” ele se limita a ultrapassar as duas oitavas e meia.

Figura 6: Extensão vocal nas gravações de “Ponta de areia” e “Carro de boi”

Essa capacidade permite ao cantor Milton Nascimento estabelecer um jogo com as vozes de seus parceiros e parceiras, ao executar canções em que o vocal é partilhado. Essas relações podem tanto ser no plano das alturas quanto no da duração, ou os dois ao mesmo tempo. Escolhemos os casos de “Fé cega, faca amolada”, no qual cria-se um gracejo rítmico entre os vocais de Milton Nascimento e de Beto Guedes (2'31"64"-2'36"62"), como se nota na primeira oportunidade em que eles partilham o mesmo verso; e “Volver a los 17”, desta vez a brincadeira se faz entre os graves e agudos com a tão habilidosa Mercedes Sosa, com destaque especial ao refrão cantado pelos dois (2'39"15"-2'49"54"). As notas em vermelho representam a voz de Milton Nascimento, as pintadas em azul são, respectivamente, de Beto Guedes e Mercedes Sosa; quando ambas as vozes realizam a mesma nota, optou-se por deixá-las em preto:

45 NUNES, Thaís dos Guimarães Alvim. *A voz de Milton Nascimento em presença...* p.13.

Figura 7: "Fé cega, faca amolada": jogo entre os vocais

Figura 8: "Volver a los 17": jogo entre os vocais

Por vezes, é a voz do Milton Nascimento que é gravada por cima dela mesma, o que resulta em outro timbre. Esse recuso de dobrar a própria voz, além de indicar que o ato de gravar, bem como suas possibilidades técnicas são imprescindíveis na criação dessa sonoridade, também enfatiza a importância das muitas vozes em suas gravações: apenas quatro faixas (“Beijo partido”, “Simples”, “Menino” e “Minas Geraes”) não contam com duas ou mais vozes, seja em parcerias, como “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)”, que conta com a presença da Elis Regina ou “O que será (à flor da pele)”, com a participação de Chico Buarque; seja com a presença do coro (13 faixas), não necessariamente homofônicos, cuja composição incluía músicos profissionais, crianças, técnicos de sons, o porteiro do prédio etc⁴⁶; seja, ainda, com a duplicação da voz do próprio Milton, como são os exemplos selecionados de “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)”, na seção final (3'24"70"-2'30"43") na qual se canta “em volta dessas mesas velhos e moços/ lembrando o que já foi...”, e de “Viver de amor”, no vocalize final (1'58"27"-2'10"85"), após a exposição da letra.

46 “A caracterização desta coletividade procurava desfazer o exclusivismo imputado à imagem do ‘artista’. Isto é particularmente evidente na área das ‘vozes’, onde a informalidade aparece na formação do coro denominado ‘o povo’, o que significava incluir também os não-músicos, que não ‘sabiam’ cantar. No LP *Minas*, o regente de um dos coros é o contra-regra Ivanzinho. Conhecidos e desconhecidos, nomes, sobrenomes e apelidos, misturam-se nos arranjos vocais” In. GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer...* p. 29.

Figura 9: "Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)": dobra da voz do próprio Milton Nascimento

Figura 10: "Viver de amor": dobra da voz do próprio Milton Nascimento

Em outras ocasiões o que dobra a melodia da voz é um outro instrumento. Cria-se, novamente, através de um componente do arranjo, outra situação na qual o resultado sonoro, de uma mesma frase musical, é uma somatória de timbres. Em “Beijo partido”, após o verso “hoje, não passa de um vaso quebrado no peito/ e grito” (1'25"93"-1'41"19") uma frase vocalizada é dobrada pelo saxofone tenor⁴⁷. Já em “Promessas do sol” quem realiza a mesma frase da voz é o contrabaixo, como pode ser percebido desde a entrada deste último na gravação (0'48"55"-0'57"80"):

⁴⁷ Apesar de se tratar de um instrumento transpositor, decidiu-se, para facilitar a comparação, escrever a nota real executada.

Figure 11 shows a musical score for the song "Beijo Partido". It features two staves: Voz (Vocal) and Saxofone (Saxophone). The Voz staff has lyrics "E Gri - to" under the notes. The Saxofone staff has a complex chord progression: B7(b13), E7M(#9)(#11), Em7(9)(11), G#m7(b5), C#7(b9), F#7sus4(13), and C#7sus4(13). The Saxofone part includes triplets and a final sharp sign.

Figura 11: "Beijo Partido": sobreposição timbrística

Figure 12 shows a musical score for the song "Promessas do sol". It features two staves: Voz (Vocal) and Contrabaixo (Double Bass). The Voz staff has lyrics "Em" and "G" under the notes. The Contrabaixo staff has a complex chord progression: Em, G, and G. The Contrabaixo part includes triplets and a final sharp sign.

Figura 12: "Promessas do sol": sobreposição timbrística

Ainda em torno da voz, vale a pena chamar atenção para a utilização do falsete enquanto recurso estético. Normalmente o falsete é uma técnica de canto empregada para se atingir uma nota

aguda que está além das capacidades normais da pessoa. Contudo, é possível uma aplicação desse recurso no sentido de se aproveitar do timbre dessa técnica. Esses são os casos desses dois trechos. O primeiro retirado da canção “Trastevere” (1'17"37"-1'29"06"), seção na qual a letra é cantada pela primeira vez. O segundo está na parte B da última faixa do lado A de *Geraes*, “Carro de boi” (0'38"86"-0'56"04")

Figura 13: "Trastevere": falsete como recurso estético

Figura 14: "Carro de boi": falsete como recurso estético

Uma última situação vocal que acontece nos dois discos é estabelecida entre o canto e o violão, prática comum desde, ao menos, as gravações de João Gilberto, artista que constantemente explorou essa correlação entre os ataques do violão e da voz:

Sobreposta ao violão, sua [do João Gilberto] voz é colocada ora em fase, ora em defasagem com os ataques aí percutidos, expandindo a idéia de *contradição sem conflitos* para essa relação: *contradição*, pois violão e voz, como regra, não mantêm o mesmo desenho rítmico; e *sem conflito*, porque a combinação entre esses dois níveis, apesar de ambos estarem dissociados, soa como *polirritmia* perfeitamente integrada.⁴⁸

48 GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 123.

Tomemos, como exemplos, dois fonogramas que se constituem basicamente em torno da voz e do violão, ambos executados pelo próprio Milton Nascimento. É notável a semelhança, pois em ambos se articula um vínculo entre as acentuações do dedilhado e do canto. Nos dois casos, a melodia tenciona a divisão métrica estabelecida pelo violão, pois ao contrário deste que tende a acentuar os tempos fortes, aquela tende a marcar os fracos

The image displays a musical score for the song "Minas" by Milton Nascimento, illustrating the relationship between the voice and the guitar. The score is organized into four systems, each featuring a vocal line (Voz) and a guitar line (Violão) in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The guitar part is characterized by a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often with a 'chico' (chordal) texture. The vocal melody is composed of quarter and eighth notes, with some phrases marked by circles, indicating specific accents or melodic highlights. Chord symbols are placed above the vocal staff to indicate the harmonic context: D, D7M, D7M(#4), E7(#5)/D, A7(9), A7, C, D, and D/C. The notation shows how the vocal melody often moves in a way that complements the guitar's rhythmic structure, with the voice sometimes acting as a counterpoint to the guitar's steady accompaniment.

Figura 15: "Minas": relação entre a voz e o violão

The image shows a musical score for the song "Lua girou". It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (Voz) and a guitar line (Violão). The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The guitar line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system also has a vocal line and a guitar line. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The guitar line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "A lua - a gi-rou gi - rou tã - çou no céu um com - pas - so". The guitar line features various chords: D, E/D, D, D, D4, D, D/F# in the first system, and D/A, D, C/E in the second system. The guitar line is written in a way that suggests a rhythmic pattern, with many eighth and sixteenth notes.

Figura 16: "Lua girou": relação entre a voz e o violão

Quanto ao violão, além de sua função usual de instrumento harmônico, também lhe é atribuído, em alguns casos, um papel predominantemente rítmico, operando quase como um outro instrumento de percussão. Sendo que ele pode ou não remeter a um padrão identificável a determinado estilo. Essa maneira peculiar de execução violinística pode ser ouvida durante o improviso de piano no fonograma "Leila" (0'55"32"-0'66"81") e ao longo de toda a gravação de "Circo marimbondo". Como o interesse aqui é ressaltar o ritmo, optou-se por não apresentar a abertura dos acordes ao violão.

The image shows a musical score for the song "Leila". It consists of two systems of staves. The first system has a guitar line (Violão) in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The guitar line is written in a way that suggests a rhythmic pattern, with many eighth and sixteenth notes. The second system also has a guitar line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The guitar line is written in a way that suggests a rhythmic pattern, with many eighth and sixteenth notes. The chords are: A7M(9), G6/A, F#7/A in the first system, and F7M/A, G7sus4(9), Db7(9)(#11) in the second system.

Figura 17: "Leila": ritmo do violão

Figura 18: "Circo marimbondo": ritmo do violão

Apesar de ser uma característica mais marcante na obra do Toninho Horta, aberturas de acordes pouco usuais à prática violinística, também acontecem – mesmo que com menos frequência – em composições e execuções dos demais envolvidos no projeto. Mas, exatamente por ser uma das marcas do Toninho Horta, os exemplos serão de suas duas composições, uma de cada disco. De acordo com o estudo de Thais Nicodemo,

A concepção violonística de Toninho Horta, segundo o próprio artista, seguiu parâmetros orquestrais e de sonoridades mais amplas, que ultrapassavam as limitações técnicas de seu instrumento. Para estender os artifícios sonoros, em sua forma de tocar, Toninho Horta explorou as possibilidades do violão, através de experimentações harmônicas e técnicas, que resultaram em caminhos particulares que caracterizam seu estilo. (...) Algumas das experiências violonísticas de Toninho Horta resultam de procedimentos característicos, que abrangem o uso de pestanas e de aberturas específicas, o uso constante de acordes com cordas soltas, o emprego de arpejos, o uso predominante de acordes com cinco ou seis vozes, a condução de vozes e o emprego menos freqüente da mudança de afinação das cordas.⁴⁹

Vê-se, desse modo, que a execução de Toninho Horta se preocupa com a condução das vozes e com aberturas pouco usuais – o que não implica necessariamente acréscimo de dissonâncias, mesmo que esse procedimento seja bastante comum. Como ilustração, para o caso do LP *Minas*, vejamos as aberturas para o primeiro compasso do vocalize de “Beijo Partido” (1'29"37"-1'31"56") que comentamos a pouco (fig. 11). No outro lado, no LP *Geraes*, olhemos para os dois compassos finais da primeira frase com letra (0'32"51"-0'37"45"), que corresponde aos versos “[ficou as-]sim, não aprendeu perdoar”. Vale a pena notar que no primeiro caso há uma clara preocupação em conduzir as vozes um semitom para baixo, enquanto no segundo exemplo o que prepondera é a manutenção da mesma abertura, do mesmo *shape*.

49 NICODEMO, Thais Lima. *Terra dos Pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta*. Dissertação de mestrado (Música), Campinas: UNICAMP, 2009. pp. 127-128.

Figura 19: "Beijo Partido": aberturas de acordes pouco usuais

Figura 20: "Viver de amor": aberturas de acordes pouco usuais

O emprego da chamada nota pedal, ou melhor, do “elemento pedal”, tal como nomeado por Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior, é mais um recuso técnico estilístico bastante comum nas obras ligadas ao chamado “Clube da Esquina”:

É comum, por exemplo, a utilização de uma ou mais cordas soltas do violão (seja na região grave, média ou aguda) como elemento fixo enquanto os acordes vão se movimentado. A nota (ou notas) dessa corda solta vai sendo incorporada aos acordes mesmo quando ela não “pertence” a eles (ou seja, mesmo quando não é nenhuma das notas estruturais presente na *escala do acorde*). Com isso os coloridos harmônicos multiplicam-se pois a nota *pedal* acaba cumprindo função tanto de caráter vertical (seja como nota da estrutura básica, nota de tensão ou mesmo nota “evitada”) quanto horizontal. Sendo assim, ela pode ser interpretada como *elemento guia* que conecta e “costura” uma sequência de acordes ao mesmo tempo em que os tensionam. É o *elemento fixo* contrapondo-se aos *elementos móveis*, gerando contrastes. Por isso adotou-se na presente pesquisa o termo *elemento pedal*, ao invés de simplesmente chamar de *baixo pedal* ou *notas pedais*, pois é, conforme já foi dito antes, um elemento de constituição do caráter estilístico do grupo, utilizado de forma variada e em contextos diversos, não se limitando ao uso comumente descrito nos livros tradicionais de teoria.⁵⁰

É nesse sentido, pois, que pegamos um exemplo de *baixo pedal*, ou seja, uma nota grave

50 MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira de. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina...* p.177.

sustentada sobre a qual há uma progressão harmônica e um caso de *elemento pedal*, no qual ocorre, além do baixo pedal comum, essa outra nota fixa que altera significativamente as concepções harmônicas. Desse último caso vem o exemplo de *Minas*, os primeiros compassos de “Leila”; do primeiro, destacamos a canção de abertura do LP *Geraes*, a parte B de “Fazenda”.

Figure 21 shows the musical score for the song "Leila". It consists of two systems. The first system features a vocal line (Voz) and a guitar line (Violão). The vocal line starts with a whole note chord A7M(9) and a half note chord G6/A. The guitar line provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system continues the vocal line with a whole note chord F#7/A and a half note chord F7M/A. The guitar line continues with the same rhythmic pattern.

Figura 21: "Leila": elemento pedal

Figure 22 shows the musical score for the song "Fazenda". It consists of three staves: Voz, Violão, and Contrabaixo. The vocal line (Voz) has lyrics: "E a me-ni-na - da Respi-ra-va o'ven - to A-té vir a noite e os". The guitar line (Violão) provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The bass line (Contrabaixo) provides a steady eighth-note pattern. The chords are A7M, D/A, E/A, F#/A, E/A, and Bm7.

Figura 22: "Fazenda": elemento pedal

“Fazenda”, em outro trecho, já nos leva a uma outra marca característica: a utilização de compassos pouco usuais à constelação de canções populares urbanas brasileiras de mercado. Em geral, as composições feitas para o formato do fonograma constituem-se em compassos binários,

ternários ou quaternários. Na obra dos membros do “Clube da Esquina” é relativamente comum a utilização de compassos outros dos acima mencionados, bem como a presença de compassos irregulares, como é o caso da parte A de “Fazenda”, como evidenciado na transcrição abaixo. Do LP *Minas*, o caso de “Ponta de areia” é bastante claro nesse sentido, pois a melodia se estrutura em marcações regulares de nove tempos.

Figura 23: “Ponta de areia”: compasso pouco usual

Figura 24: “Fazenda”: compasso irregular

Sob um ponto de vista geral da gravação, é possível apontar, em alguns casos, para a presença de seções contrastantes ao longo do fonograma. Isso quer dizer que em diferentes momentos da mesma faixa, são apresentadas passagens muito diferentes das anteriores, seja pela mudança radical da instrumentação, seja pela mudança de compasso, seja pelo aumento da intensidade etc. Apresentamos a seguir, para tentar uma visualização sobre essas mudanças, uma imagem com os espectrogramas das cações “Idolatrada” e “Minas Geraes”. Seguindo a trilha deixada por Sérgio Molina e Carlos Menezes Jr., estamos considerando aspectos mais ligados ao arranjo, ao que Molina chamou de “nível secundário”⁵¹, do que propriamente composicionais, ou seja, as diferentes seções não necessariamente correspondem às diferentes partes (A, B etc.) da música.

Para o caso de “Idolatrada”, por exemplo, a grande diferença entre as seções está na mudança da intensidade (do “volume”) entre os momentos:

51 MOLINA, Sérgio A. *A composição de música popular cantada...* pp. 78-83.

- A seção A, com uma pulsação pouco marcada, conta em sua primeira aparição com piano e percussão, ao passo que na segunda preponderam percussão e guitarra. Apresenta uma intensidade visivelmente menor do que as seções B e D, e um pouco inferior a seção C.
- A Seção B corresponde à composição propriamente dita, composta das partes A e B, sendo a primeira marcada pelo *riff* característico (sobre o qual falaremos mais a frente).
 - Dividimos a seção B em três partes, na primeira (x) executa-se o *riff* sem canto. As outras duas são as partes da composição (A=y e B=z).
- A seção C opera como uma espécie de interlúdio. A orquestra toma a frente da gravação, algo que altera a sonoridade do *rock* preponderante até então. Em termos de sonoridade, apresenta três variações significativas. Nas duas repetições ocorre uma intervenção da bateria ao final, mais tímida na primeira (r) e mais intensa na segunda (t). Ao passo que no início da segunda vez em que é executada, a seção se inicia com o coro das crianças (s), que é uma das marcas da seção D.
- A seção D retoma a clima de *rock* que havia sido momentaneamente suspenso pela seção anterior. A bateria ganha em presença, executando uma levada comum ao estilo e pequenos solos. A guitarra torna-se, basicamente, improvisada. Além de apresentar o coro das crianças que entoa a melodia de “Paula e Bebeto”, em outro andamento. É o momento de maior intensidade do fonograma.

Da mesma maneira que os autores recém-citados, buscou-se o recurso dos espectrogramas

Figura 25: "Idolatrada": espectrogramas

gerados pelo programa "Sonic Visualiser 2.5". A seguir os espectrogramas de amplitude e intensidade do fonograma:

Em “Minas Geraes”, o contraste entre as seções é fundamentalmente de instrumentação, ou melhor, da maneira pela qual os instrumentos são utilizados. Por essa razão, optou-se por apresentar os espectrogramas de amplitude e de alcance melódico, pois esse último consegue condensar melhor as alterações no número e na região (mais grave ou agudo) dos instrumentos na gravação, que conta com seis seções.

- A seção A apresenta as melodias das partes A e B (as mesmas que já haviam aparecido na faixa “Minas” do LP *Minas*), cuja execução ficou a cargo da flauta para a primeira parte e contou, também, com a presença do bandolim (x) para a segunda. Em termos de acompanhamento, o que prepondera são as cordas dedilhadas.
- A seção B reapresenta a parte A da composição, mas desta vez com a voz que canta a letra, com piano, além das cordas. Um detalhe importante é a menor preocupação com a marcação do pulso, que apesar de não abandonar a cena, torna-se mais maleável.
- A seção C apresenta um aumento da intensidade sonora, em boa medida por causa da entrada da orquestra. O pulso volta a ser mais firme. Além disso, a voz passa a entoar um vocalize que corresponde a parte B, sendo o início da seção – por já contar com as cordas da orquestra – o final da parte B (“[de tanta] felicidade”).
- A seção D expõe uma variação do tema entoado pela segunda voz da música que serviu de base para essa, a faixa “Minas”, compondo assim uma terceira parte da composição. A instrumentação é radicalmente reduzida, restando apenas bandolim, piano e voz.
- A seção E conta com o retorno da orquestra e com uma variação da melodia recém-incorporada à composição que conta com a letra “Coração...”. Após o término da letra, a orquestra torna-se soberana por um tempo e a partir de um determinado momento (z), passa a dividir espaço com o baixo e bateria, criando uma transição para a seção seguinte.
- A seção F conta com a presença de todos os instrumentos até então apresentados, algo que altera significativamente a sonoridade do fonograma. Além disso, apresenta um novo pequeno tema com letra (“todas as canções...”), algo que poderíamos considerar como uma parte D da composição.

Figura 26: "Minas Geraes": espectrogramas

Ao nos debruçarmos um pouco sobre a harmonia, é possível notar que além de composições indiscutivelmente tonais, cujas movimentações harmônicas são esperadas, temos, por exemplo, músicas modais, processos de modulação, expansão do campo tonal, relações cadenciais que “escondem” ou “enfraquecem” a resolução dominante (D)-tônica (T).

Conceber uma definição única e inequívoca para determinar o que seria uma *música modal* é algo bastante complicado e, geralmente, infrutífero. Há diversos estudos, muita controvérsia e alguns consensos: Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas mapeou oito concepções distintas em torno do tema⁵². Sem entrar nesse mérito, basta destacar que assumiremos que uma música baseada em algum modo – e os consequentes acordes e progressões daí derivadas – serão aqui consideradas como *modais*. Ou, por oposição, processos composicionais que não se baseiem nas “leis do tonalismo” ou na “catequese tonal” e possam ser identificados a um determinado modo historicamente asentado será considerada *modal*, em acordo com Paulo José de Siqueira Tiné: “caso se considere a hipótese de uma harmonia que se dá modalmente, isso ocorre porque houve um modalismo melódico que o antecedeu historicamente”⁵³.

Como está se consolidando entre os intérpretes⁵⁴ da obra do “Clube da Esquina”, e portanto, em alguma medida, de parte da obra *miltoniana*, há uma forte presença do modalismo em suas composições. O “álbum duplo” *Minas-Geraes* não é exceção. Tomemos uma composição e uma adaptação feitas pelo próprio Milton Nascimento como exemplos: “Paula e Bebeto” e “Lua Girou”. Coincidentemente ambas se encontram em Ré-Mixolídio, como fica claro pela presença da sétima menor (Dó-natural), seja no desenho melódico seja pelas cadências harmônicas:

52 FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. “Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical”. In. *Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM)*. Salvador: UFB, 2008.

53 TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960* Tese de doutorado (música), São Paulo, USP, 2008. p. 13. Para uma maior discussão sobre o tema e sua presença na música popular urbana brasileira, cf. a referida tese.

54 NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica...*; RODRIGUES, Mauro. *O modal na música...*; VILELA, Ivan. “Nada ficou como...”; MOLINA, Sérgio A. *A composição de música popular cantada...*; MENEZES JÚNIOR, Carlos R. Fe. de. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina...*

D C D

É vi-da vi - da que amor brin-ca - dei - ra à Vera El-es se ama - ram de qual-

C G D

- quer ma - nei - ra à Vera qual - quer ma - nei - ra de amor ve - le'a pe - na

Figura 27: "Paula e Bebeto": música modal

D E/D D D D4

A lu - a gi - ou gi - rou

D D/F# D/A D C/E

tra - cou no céu um com - pas - so

Figura 28: "Lua girou": música modal

Há composições que habitam o reino da *tonalidade*, isto é, uma determinada organização musical na qual uma nota e seu respectivo acorde (a chamada “fundamental” ou “tônica”) condicionam o desenvolvimento do restante em torno de si, a partir de um constante ir e vir em que todos os outros sons ora tentam se afastar dessa dominação (da tonalidade) ora tendem a reafirmar essa situação:

Pode-se admitir que a tonalidade seja uma função do som fundamental, ou seja: tudo o que a integra procede da fundamental e a ela se refere. Porém, aquilo que provém dessa fundamental, ainda que a ela se refira, possui, dentro de certos limites, vida própria; é dependente até um certo grau, mas até determinado ponto, também independente (...) Assim, todo acorde situado junto ao som fundamental possui tanto a tendência de seguir caminho como a de regressar a ele. (...) A tonalidade tem que romper com o perigo de perder sua soberania, dar uma oportunidade aos desejos de independência e possibilitar que as aspirações de rebelião, deixá-los obter vitórias, conceder-lhes eventualmente o alargamento de suas fronteiras, pois um dominador apenas sente prazer dominan-

do os vivos; e os vivos querem a rapina.⁵⁵

Sendo que esse desejo de “rebelião” varia conforme a conjuntura, pois um determinado acorde pode se portar como um revoltado em um caso e um complacente em outro. Isso porque, esse é o princípio fundamental do mundo *tonal*: a incessante capacidade – mesmo que muitas vezes não manifestada – de se trocar (de posição, de quem domina quem, de quem manda, de quem tenciona, de quem acalma etc.), cuja expressão maior é a alteração da própria tonalidade, a *modulação*. Em outras palavras, no *tonalismo* o importante é que tudo mude para nada mudar. Segundo José Miguel Wisnik, a troca reinstaura as mesmas regras, mesmo que com elementos diferentes:

Pode-se dizer que o tonalismo exhibe a crise interna ao sistema de trocas sonoras mostrando as possibilidades de sua resolução. No movimento cadencial a crise é introduzida e harmonizada: o sistema se constitui admitindo o conflito na medida em que este pode ser solucionado dentro do horizonte do próprio código.⁵⁶

Em termos simples, temos que uma característica fundamental da *música tonal* é a *modulação*, ou seja, que uma mesma música apresente um trecho em uma tonalidade e outro em outra. Esses são os casos, por exemplo, das canções “Simples” e “O que será? (à flor da pele)”. Em ambas o processo de *modulação* ocorre na passagem entre as estrofes:

55 SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001. pp. 223-225.

56 WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 115.

Primeira Estrofe

C7sus4

Olh - a a vol ta do rio vi rou vi - da a

águ - a da fon - te nos-sa tris-te - za e sol n'ho - ri-zon - te u-ma fe - ri - da

Segunda Estrofe

A7sus4

Olh - a o ou - ro da mi - na vi-rou ve-ne - no o

san-gue na ter - ra vi - rou brinque - do e'a-que - la cri-an ça a - li sen-ta - da

Figura 29: "Simples": modulação

Primeira Estrofe

Gm Gm7M/F# Gm7/F Gm6/E Dm Dm7M

O que se-rá que me dá que me bo-le por den-tro se-rá que me dá

que bro-ta'à flor da pe-le se-rá que me dá e que me so-be'às fa-ces e me faz co-rar

Segunda Estrofe

Dm Dm7M Dm7 Dm6 Am Am7 Am6 F#°

O que se-rá que se-rá que dá den-tro da gen-te que não de-vi-a que de-sa-ca-ta'a

gen-te qu'é re-ve-li-a qu'é fei-to'u-m'a-gua-den-te que não sa-ci-a

Figura 30: "O que será? (à flor da pele)": modulação

Outros cenários no interior da gramática tonal poderiam ser apresentados como comuns a determinado período da produção do Milton Nascimento e que aparecem nos dois LPs, como a utilização da “dominante disfarçada”⁵⁷, tal como aparece em “Beijo Partido” e “Menino” ou o acorde de dominante com quarta suspensa, o **V7sus4**, presente em “Ponta de areia” e “Minas Geraes”, por exemplo. Mas, apesar do emprego de tantos recursos – e muitos outros poderiam ser apresentados, tal como o fazem Thaís dos Guimarães Alvim, Sérgio Augusto Molina e Carlos Roberto Ferreira de Menezes Jr., nas obras já citadas –, existe uma peculiaridade bastante inusitada: a ocorrência de composições que se estruturam a partir de melodias quase singelas, por serem curtas e apresentarem pequenos saltos intervalares, como são os casos, por exemplo, de “Ponta de areia”, “Idolatrada”, “Simples”, “Fazenda”, “O que será (à flor da pele)” e “Promessas do sol”.

Como pôde ser notado, são muitos e de matizes muito diferentes os recursos musicais utilizados. Insistamos que com isso não se espera delimitar a obra como um todo. Procurou-se apenas balizar alguns procedimentos que fazem parte da sonoridade do que vêm se convencendo chamar de “Clube da esquina”. Além disso, é possível perceber que a ligação entre os álbuns possui mais sustentáculos do que até então haviam sido delineados, algo que dá uma materialidade maior à análise que propomos. Da mesma maneira que ocorre com a parte musical, há inúmeras figuras poéticas presentes nos dois álbuns. Aqui optou-se por fazer uma espécie de inventário dos temas e de suas ocorrências em cada álbum.

<u>Imagens poéticas</u>	<u>LP Minas (EMI-Odeon, 1975)</u>	<u>LP Geraes (EMI-Odeon, 1976)</u>
Fé/Deus	“Fé cega, Faca Amolada” (“O brilho cego de paixão e fé, Faca amolada”)	“Calix Bento” (“Ó Deus salve o oratório”)
		“Volver a los 17” (“Volver a sentir profundo, como um niño frente a Dios”)
	“Beijo Partido” (“E Deus, é que sabe de ti”)	“O que será (à flor da pele)” (“Que nem todos os santos, será que será”)
		“Promessas do Sol” (“Rezo pelos Deuses da mata para me matar”)
Estrada/ Caminho	“Fé cega, faca amolada” (“Agora não pergunto mais para onde vai	“Fazenda” (“E na despedida, tios na varanda, jipe na estra-

57 GUEST, Ian. *Harmonia, método prático*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006. pp. 112-114.

	a estrada”	da”)
	“Gran Circo” (“Sobe e desce a montanha”)	“Carro de Boi” (“Estrada de terra que/ Só me leva, só me leva”)
	“Ponta de Areia” (“Da Bahia-Minas, estrada natural/ Que ligava Minas ao porto ao Mar/ Caminho de ferro, mandaram arrancar”)	“Circo Marimbondo” (“Eu cheguei de longe, não me atrapalha”)
	“Idolatrada” (“Por aí segue caminho, segue sozinha”)	
Peito/Coração	“Beijo Partido” (“Hoje não passa de um vaso quebrado no peito”)	“Menino” (“Que a bala riscou no peito”)
	“Saudades dos Aviões da Panair (Conversando no Bar)” (“Nada de triste existe que não se esque- ça/ Alguém insiste e fala ao coração/ Tudo de triste existe e não se esquece/ Al- guém insiste e fere o coração”)	“O que será (à flor da pele)” (“E que me aperta ao peito e me faz confessar”)
	“Trastevere” (“A aventura começa, no coração dos na- vios”)	“Promessas do sol” (“Promessas de sol já não queimam meu cora- ção”)
		“Minas Geraes” (“Com o coração/ aberto em vento”)
Ferida/Morte	“Saudades dos Aviões da Panair (Conversando no Bar)” (“Alguém insiste e fere o coração”)	“Menino” (“Quem cala, sobre teu corpo/ consente na tua morte/ Talhada a ferro e fogo/ Nas profundezas do corte”)
	“Simples” (“O sol no horizonte, uma ferida”)	“Promessas do sol” (“Me cortaram o corpo à faca sem terminar/ Me deixando vivo, sem sangue, apodrecer”)
		“Viver de Amor” (“Quem quis me ferir/ Ficou assim/ Não aprendeu perdoar”)
Grito	“Beijo Partido” (“Hoje não passa de um vaso quebrado no peito/ E grito”)	“Menino” (“Quem grita, vive contigo”)
	“Ponta de Areia” (“Na praça vazia, um grito um ai”)	
Loucura	“Beijo Partido” (“Onde estará a rainha que a lucidez es- condeu?”)	“O que será (à flor da pele)” (“O que não tem governo, nem nunca terá/ o que não tem juízo”)
	“Gran circo” (“Com a fome do palhaço e a bailarina	

	louca”)	
Memória/ Esquecimento	“Beijo Partido” (“Hoje não passa de um dia perdido no tempo”)	“Fazenda” (“E o esquecer/ era tão normal que o tempo para-va”)
	“Saudades dos Aviões da Panair (Conversando no Bar)” (“Descobri que minha arma/ é o que a memória guarda/ dos tempos da Panair”) (“Nada de triste existe que não se esque-ça”)	“Volver a los 17” (“Volver a los 17, después de vivir um siglo/ es como decifrar signos sin ser sabio competente”)
	“Ponta de Areia” (“Velho maquinista, com seu boné/ lem-bra o povo alegre, que vinha cortejar”) (“Na praça vazia, um grito, um ai/ casas esquecidas, viúvas nos portais”))	“Menino” (“Quem grita, vive contigo”)
		“Viver de Amor” (“E morrer de amor e não ligar/ pra tentar esque-cer”) “Minas Geraes” (“Com o coração/ aberto em vento/ por toda eter-nidade”)
Criança/ Meni-no	“Saudades dos Aviões da Panair (Conversando no Bar)” (“E lá vai menino, xingando padre e pe-dra”)	“Fazenda” (“Eu era criança/ hoje é você/ E, no amanhã/ nós”)
	“Trastevere” (“A cidade é moderna/ dizia o cego a seu filho”)	“Volver a los 17” (“Volver a sentir profundo como um nino frente a Dios”)
	“Idolatrada” (“Tu não vês que nossa vida/ é nosso fi-lho, da cor brasileira”)	“Menino” [o próprio título da canção]
	“Simples” (“O sangue na terra virou brinquedo/ e aquela criança alí sentada”)	
Velho	“Saudades dos Aviões da Panair (Conversando no Bar)” (“Em volta dessa mesa, velhos e moços”)	“Fazenda” (“E a meninada/ respirava o vento/ até vir a noite/ e os velhos falavam”)
	“Ponta de Areia” (“Velho maquinista, com seu boné/ lem-bra o povo alegre, que vinha cortejar”)	“Volver a los 17” (“Volver a los diecisiete, después de vivir un si-glo”)
		“Promessas do sol” (“Eu não sou forte mais/ Sou o fim da raça, o ve-lho, o que já foi”)

Lua	“Gran Circo” (“Pão e circo, prata e lua/ um sorriso vai de desenhar”)	“Promessas do sol” (“Chamo pela lua de prata para me salvar/ rezo pelos deuses da mata para me matar”)
		“Lua Girou” (“A lua girou, girou/ traçou no céu um compasso”)
Pão e Vinho	“Fé Cega, faca amolada” (“Plantar o triplo e refazer o pão de cada dia/ beber o vinho e renascer na luz de todo dia”)	“Calix Bento” (“Onde mora o calix bento/ E a hóstia consagrada”)
Faca	“Fé Cega, faca amolada” (“Vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada”)	“Promessas do sol” (“Me cortaram o corpo a faca, à faca, sem terminar”)
Circo	“Gran Circo” (“Vem chegando a lona suja/ O grande circo humano”)	“Circo Marimbondo” (“Circo Marimbondo/ circo marambaia”)
Praça	“Ponta de Areia” (“Na praça vazia, um grito, um ai”)	“Menino” (“Relógio no chão da praça/ batendo avisando a hora”)

Figura 31: Tabela com algumas imagens poéticas que aparecem nos dois discos

Novamente não se buscou exaurir o assunto poético, apenas pôr em evidência que algumas figuras e/ou imagens poéticas parecem ocupar um papel central nessas obras do Milton Nascimento e, em alguma medida, de todo um período de sua produção⁵⁸. Além de que dessa maneira, percebemos, uma vez mais, que há mais associações entre os discos do que poderia parecer à primeira audição.

Ao longo do presente estudo outros aspectos poético-musicais serão abordados. Por enquanto o importante é ressaltar, como já apontado, que esses vários pontos de contato não implicam uma igualação entre os discos.

Os diferentes climas sonoros

A instrumentação no LP *Minas* é predominantemente ligada a um ambiente sonoro típico

58 Assim como na parte musical, existem alguns trabalhos que se propuseram a pensar as letras do “Clube da Esquina”, mesmo que abrindo mão – na maioria dos casos – da parte musical: VIEIRA, Francisco Carlos Soares Fernandes. *Pelas esquinas dos anos 70...*; OLIVEIRA, Rodrigo F. *Mil tons de Minas...*; COELHO, Rafael Senra. *Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o clube da esquina*. Dissertação de mestrado (Teoria Literária), São João del-Rei: UFSJ, 2010.

das aglomerações urbanas como o *Chicago Blues*, o *Jazz Bebop* e, principalmente o *Rock*, pois apenas uma faixa (“Paula e Bebeto”) não apresenta a guitarra e/ou o piano elétrico em sua orquestração, instrumentos usualmente associados a estes estilos, mesmo que não exclusivo deles.

Evidente que a simples presença desses instrumentos não impõe esse referencial, mas a utilização sistemática das possibilidades de eletrificação dos instrumentos, a exploração do timbre, bem como outros elementos que falaremos mais adiante (como a intenção do improviso, os ritmos, a utilização de *riffs* etc.), nos direcionam nesse sentido. Eric Hobsbawm sintetiza essa inovação do *Rock* da seguinte maneira:

A principal inovação do *rock* foi a tecnológica. Foi ela que possibilitou o grande avanço da música eletrônica. Os pedantes poderão dizer que no *jazz* houve pioneiros na eletrificação de instrumentos (Charlie Christian revolucionou a guitarra da mesma forma que Billie Holiday transformou o uso da voz humana associando-a ao microfone pessoal) e que as formas revolucionárias de gerar som, como sintetizadores, já tinham sido utilizados em concertos musicais de vanguarda. Não se pode negar; no entanto, que o *rock* foi a primeira música a usar sistematicamente instrumentos elétricos em lugar de instrumentos acústicos e a se valer da tecnologia eletrônica não apenas para efeitos especiais, mas para o repertório normal aceito pelo público de massa. Foi a primeira música a fazer dos técnicos de som e profissionais de estúdio parceiros em termos equalitários na criação de um número musical.⁵⁹

Já é praticamente consensual entre os pesquisadores⁶⁰ a impossibilidade de se pensar a história dessas três práticas estética-sociais – *blues*, *jazz* e *rock* – de maneira separada. Não se pretende reconstruir essa narrativa aqui, apenas apontar para o fato de que a eletrificação dos instrumentos – um dos fatores preponderante para a formação do *Rock and Roll*, cuja fundação data dos anos de 1950 – torna-se socialmente difundida na primeira metade da década de 1940: “A partir do fim dos anos 30, vários guitarristas de jazz (Eddie Durham, Charlie Christian, Floyd Smith) tinham experimentado a amplificação elétrica (...). O uso da guitarra elétrica tornou-se quase geral no blues a partir de 1945.”⁶¹ Processo que se consolida, portanto, durante a segunda guerra mundial.

Isso porque há um segundo grande fluxo migratório⁶² dos negros – historicamente alocados no sul dos EUA, principal região de exploração da mão de obra escrava – para o norte, cujo cresci-

59 HOBNSAWM, Eric J. *História social do jazz*. Tradução de Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 20.

60 Cf. HOBNSAWM, Eric. *História social do jazz...*; BERENDT, Joachin E. *O jazz: do Rag ao Rock*. Tradução de Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 2007; HERZHAFT, Gérard. *Blues*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1989.

61 HERZHAFT, Gérard. *Blues...* p. 66.

62 O primeiro grande fluxo migratório ocorreu exatamente durante a primeira guerra. Cf. HOBNSAWM, Eric. *História social do jazz...* p. 66.

mento industrial se mantinha, mas agora com menos mão de obra disponível devido à guerra, logo, o exército de reserva de ex-escravos é utilizado:

Os negros vão responder maciçamente a esse novo e considerável chamado de mão-de-obra pelos industriais no Norte. (...) [Esse movimento] gerou uma profunda mutação da população negra, que se tornou, na maioria, urbana e empregada da indústria. Isso se concretizou evidentemente por uma importante elevação do nível de possibilidades financeiras, senão de vida, pois os guetos negros permanecera, desprovidos no que diz respeito a moradia, escolas, transportes e hospitais.⁶³

Apreende-se, desse modo, que esse clima roqueiro que percorre o disco traz consigo um material histórico intimamente ligado ao desenvolvimento das chamadas “forças produtivas” em direção à industrialização e a vida em aglomerados urbanos. Como veremos ao longo do presente estudo, em especial na segunda parte, a obra propõe um julgamento sobre esse processo. Quase não há, no LP *Minas*, outros instrumentos e sonoridades que congreguem relações históricas de outro tipo, apenas duas faixas (“Idolatrada”⁶⁴ e “Paula e Bebeto”) das onze apresentam algum instrumento ligado a outras tradições, no caso, a viola, cuja matriz mais comum é a *moda de viola*, canção rural típica do centro-oeste brasileiro. O restante da instrumentação é basicamente composto por voz, piano, violão, baixo, bateria, percussão, saxofone e orquestra – seis faixas apresentam um arranjo orquestral, sendo que cinco ficaram a cargo do Wagner Tiso (“Gran Circo”, “Trastevere”, “Idolatrada”, “Leila”, “Paula e Bebeto”). A exceção é a já mencionada orquestração e regência de “Simples” que coube ao seu compositor, Nelson Angelo.

O *riff*⁶⁵ de “Idolatrada” é bastante representativo dessa sonoridade, tanto por ser uma marca das canções associadas ao *rock* quanto pelo timbre distorcido da guitarra:

Figura 32: “Idolatrada”: riff

No terreno dos *Geraes* o referencial estético invocado pela instrumentação é outro, mesmo que um terço das faixas tragam instrumentos elétricos, como a guitarra e o piano elétrico, em suas

63 HERZHAFT, Gérard. *Blues...* p. 64.

64 Mesmo que constando no encarte, somos obrigados a assumir que não conseguimos ouvir a viola no fonograma.

65 Um *riff* consiste basicamente em uma frase, seja ela melódica ou harmônica, que se repete constantemente (em *ostinato*). A sua grande diferença para uma outra frase qualquer é que ele se torna a marca daquela música, passa a ser única: ao ser executado, um *riff* remete, necessariamente, a sua música de origem.

gravações – “Fazenda”, “Calix Bento”, “Menino”, “Volver de amor” – o que predomina é uma sonoridade que por ora caracterizaremos apenas na negativa, como “não-citadina”, seja por serem instrumentos historicamente associados a práticas musicais da *roça*, do *sertão*, tais como a viola (“Fazenda”, “Calix Bento”, “Carro de Boi” e “Minas Geraes”) e a sanfona (“Calix Bento”), cuja vinculação a manifestações culturais como a *moda de viola* e a *congada*, por exemplo, é explícita; seja à música considerada tradicional dos Andes, como o charango (“Caldera”, “Promessas do Sol” e “Minas Geraes”) e o tiple (“Caldera”), ou, ainda, a uma percussão com forte sotaque africano (“Circo Marimbondo”) ou indígena (“Promessas do Sol”⁶⁶).

De acordo com o pesquisador e violeiro Ivan Vilela, a *moda de viola* é uma das práticas que compõe o universo “caipira”, cuja essência é a prática comunitária e o vínculo que se estabelece com o dia a dia de uma sociabilidade que não separa festejos, religião, trabalho e tradição:

O que chamo de “essência da música caipira” é algo extremamente sutil; é um elo com a tradição, com o meio rural e seus códigos subjetivos. As duplas caipiras, a partir desse elo, desenvolveram um estilo, com estruturas e ritmos bem definidos. Porém, este elo permite, também, uma composição livre, desvinculada do estilo e das duplas e, mesmo assim, caipira, pois a criação não se prende a formas: é um estado d'alma. Esta essência, presente nas manifestações tradicionais, envolve amor e reverência ao sertão. (...) A música tradicional é proveniente das manifestações espontâneas de um povo; é recorte que fazemos da cultura popular. São funções musicais herdadas e transmitidas, de geração a geração, mantendo, mesmo com as naturais transformações de cada época, atributos essenciais da expressão do grupo.⁶⁷

Segundo o mesmo autor, a estrutura básica de uma *moda de viola* é:

A Moda-de-Viola é narrativa extensa, história cantada em dueto, na maioria das vezes, com dez, doze ou mais estrofes. Seus temas são diversos e exprimem a vida, as paixões, a vida e a morte, o cotidiano e o fantástico do meio rural. Geralmente, a cada duas estrofes, os violeiros fazem o recorte na viola, uma *batida* ritmada, para os dançadores realizarem suas evoluções. Em alguns grupos, quando os cantadores finalizam a estrofe, alguns *palmeiros* entram com outras vozes, acima da primeira voz, entoando “a” ou “ai”. (...) Na Moda-de-Viola, quando os violeiros estão cantando, os dançadores permanecem em duas filas: uma de frente para a outra, aguardando, em silêncio e parados, o momento da dança.⁶⁸

De maneira semelhante, os festejos aos santos, em especial aos negros (São Benedito, Nos-

66 Segundo os próprios compositores, Milton Nascimento e Fernando Brant, o intuito da composição foi prestar homenagem à população indígena brasileira. Cf. GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*. Tese de doutorado (História), Minas Gerais: UFMG, 2006. p. 210.

67 VILELA, Ivan. *A arte de pontear viola*. Brasília, Curitiba: Ed. Autor, 2000. p. 64.

68 IDEM. *Ibidem*. p. 67.

sa Senhora do Rosário, São Sebastião etc.), também operam como um desses elementos que caracterizam o mundo “caipira”:

O imaginário religioso, somado às crenças, à linguagem, aos mitos, aos sentimentos às labutas do campo, à lida com a terra, com a vida e com a morte compõe o universo do homem rural, definindo seu espaço cultural: uma dimensão peculiar, própria deste homem, de sua comunidade. (...) No sertão, a religiosidade e a fé são fundamentais na continuidade de manifestações como a *Folia de Reis*, *Folia do Divino*, *Folia de São Sebastião*, *Dança de São Gonçalo*, entre outras.⁶⁹

A importância do tambor, do mito fundador, a relação disso com a manutenção da sociabilidade baseada na tradição oral – no nosso caso, as comunidades congadeiras – serão assuntos abordados no próximo capítulo. Por ora, basta chamarmos atenção para o lugar no qual os cortejos ocorrem, bem como para a sonoridade – por meio da instrumentação, pois outros aspectos musicais, poéticos e coreográficos são de suma importância.

A história das comunidades congadeiras é intimamente ligada ao processo escravocrata e, ao mesmo tempo, às instituições católicas, especialmente em Minas Gerais, pois, de acordo com Glaucia Lucas,

A capitania esteve intimamente vinculada às Irmandades, Confrarias e Ordens Terceiras. As Irmandades refletiam as relações e diferenças sociais numa sociedade que emergia marcada por tensões e inseguranças.⁷⁰

Os negros escravos tinham alguma liberdade de culto religioso em meio ao catolicismo reinante. As práticas ligadas aos Reisados são balizadas por essa dupla cidadania: africana, de um lado, europeia, de outro. Tanto ontem como hoje, trata-se de uma experiência social marginalizada, se comparada com outras, inclusive de matriz africana. Duas comunidades de grande destaque em Minas Gerais, as comunidades dos Arturos e do Jatobá, se situam na periferia da capital mineira.

O instrumental utilizado durante a festa aos Santos é considerado sagrado e por essa razão, não pode ser tocado fora dos momentos do ritual. Os tambores – que são diferentes em cada guarda, como veremos no próximo capítulo – são os que recebem maior destaque, pois estão intimamente ligados ao mito fundador da comunidade. Outras percussões e alguns instrumentos harmônicos, como a viola e a sanfona, se fazem presentes.

Nos três grupos – Candombe, Moçambique e Congo – predominam os instrumentos de percussão, sendo eles indispensáveis. O congo pode incluir ainda a sanfona e a viola, mas não presenças ocasionais e não obrigatórias para essas comunidades. (...) A viola, hoje, não é típica dessas comuni-

69 IDEM. *Ibidem*. p. 65.

70 LUCAS, Glaucia. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 44.

dades, sendo muito importante para os Congos da região de Sete Lagoas, Lagoa Santa, Pedro Leopoldo e adjacências, por essa razão chamados de Congo de Viola pelos congadeiros de Belo Horizonte.⁷¹

Ao tomar o papel da instrumentação na criação de um ambiente sonoro, percebe-se com facilidade que alguns instrumentos são diretamente associados ao que se conveniou chamar de *música andina*. Sem dúvida o charango é o seu maior representante, conforme exposição de Albert Gumí.

El charango es un instrumento muy popular y apreciado. Y lo es porque acompaña a los hombres a todas partes: de las montañas a los valles, de los pequeños pueblos a las ciudades, de la soledad del pastor a la fiesta de la plaza del pueblo. Es bastante pequeño y cabe en cualquier zurrón. Pero, sobre todo, lo es porque este instrumento se puede tocar siempre que se quiera, durante todo el año. Esto, en el mundo indígena, ha sido muy determinante, ya que muchos otros instrumentos sólo se pueden tocar en periodos del año determinados. Muchos tipos de flautas están reservados para fiestas concretas, y otros instrumentos, como, por ejemplo, las guitarrillas (un tipo diferente de guitarra pequeña de la zona andina) sólo se pueden tocar en la época de lluvias (entre Todos los Santos y Carnaval). De hecho, el sonido de la guitarra recuerda el sonido de la lluvia y, según los indígenas, si se toca fuera de este periodo, ¡puede provocar algún infortunio!⁷²

O grande diferencial do *charango* frente aos demais instrumentos também fundamentalmente andinos é sua popularidade por toda a região dos Andes, sendo que uma das principais razões desse sucesso é a sua desvinculação dos rituais indígenas, ou dos povos pré-colombianos. Algo que não aconteceu, por exemplo, com a *quena*: “la *quena* es la flauta andina por excelencia. En su origen precolombino, solía ser pentatónica, su uso estaba vinculado a los rituales religiosos y se hacía de hueso.”⁷³. Outros instrumentos têm suas popularidades restritas a determinadas regiões, como é o caso do *quarto* (espécie de viola de quatro cordas), muito praticado na Venezuela.

Evidente que somente a presença deste ou daquele instrumento não garante que a música seja andina, mas é inegável que alguns instrumentos estão ligados a esse universo, que, como vimos, é historicamente associado ao mundo dos habitantes dos Andes anteriores à colonização espanhola.

A busca por recriar no âmbito do disco sons associados ao mundo indígena ocorre também em “Promessas do sol”, contudo, aqui o referencial parece se aproximar dos povos pré “descobrimiento da América” que habitavam as florestas do que hoje se chama Brasil. Sem cair no absurdo de assumir uma única música indígena, mas admitindo alguma generalização, Deise Lucy Montar-

71 IDEM. *Ibidem*. p. 88.

72 GUMÍ, Albert. *Sakapatú: un viaje por la música andina*. Barcelona: Fundación “la Caixa”, 2005. p. 7.

73 IDEM. *Ibidem*. p. 18.

do e Acácia Tadeu Piedade constataram que em muitas práticas observadas por pesquisadores e viajantes, algumas características apresentaram-se como recorrentes: a presença do chocalho e do bastão de ritmo, que os Guarani (Nhandeva e Kaiová) chamam, respectivamente, de *mbaraka* e *takua-pu*⁷⁴, cuja marcação rítmica é bastante marcada e recorrente:

Desde os primeiros viajantes que observaram rituais musicais ameríndios observa-se uma convicção generalizada sobre a repetitividade nas músicas destes povos. Esta qualidade ganhou, no discurso do senso comum, um caráter de negatividade: a ausência de elaboração, do cultivo, da sofisticação, e daí a pobreza musical. (...) Naturalmente, o espelho disto tudo é uma concepção da música ocidental em todo seu desenvolvimento histórico, entendido como uma linha evolutiva que se inicia no canto gregoriano e se estende até o serialismo e além. Entretanto, a convicção da repetitividade negativa das músicas ameríndias parece colocar-se em suspensão a julgar pelos resultados de estudos recentes dedicados às músicas indígenas que se propuseram a transcrever e analisar o texto musical de repertórios musicais indígenas (Bastos, 1990; Mello, 1999, 2005; Montardo, 2002; Piedade, 2004). (...) O essencial é, para além da repetição ela mesma, compreender seu sentido no contexto.⁷⁵

Esse clima ritualístico associado à repetição está claramente presente na gravação da canção no LP *Geraes*, pela constância do chocalho ou caxixi (representate do *mbaraka*) e do tambor (que os Guarani chamam de *angu'a*) ao longo de quase todo o fonograma:

Figura 33: "Promessas do sol": percussão

Além da repetição, há vários níveis de mudança na música indígena. Denise Montardo identifica que o andamento, as escalas utilizadas, as variações de centros tonais, a dança, o canto coletivo ou individual são diferentes conforme o tipo e/ou o momento do ritual que se está realizando⁷⁶. Outras duas características apresentam um grau de variação no interior de cada situação: as varia-

74 MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraka: música e xamanismo guarani*. Tese de doutorado (Antropologia). São Paulo: USP, 2002. p. 168.

75 PIEDADE, Acácio Tadeu de C. "Análise musical e contexto na música indígena: a poética das flautas" In. *Revista transcultural de música: Dossier, objetos sonoros-visuais ameríndios*. Nº15. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología, 2011. Sem página.

76 MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. "capítulo 3 – Antropologia da música guarani" In. *Através do Mbaraka...* pp. 132-193.

ções (tanto no plano da duração quanto das alturas) do canto⁷⁷ e a execução das flautas sagradas⁷⁸. A presença da flauta é destacada logo na abertura do fonograma. As variações melódicas também estão presentes. No caso da gravação de “Promessas do sol”, além de algumas pequenas ornamentações, o mais significativo é o constante processo de transposição da curta melodia. Há basicamente dois centros tonais (mi e sol), mesmo que diatonicamente organizados, e pequenas variações do ritmo da melodia para se adequar à prosódia.

De acordo com a pesquisa de Liliam Barros, a variação – e não a improvisação – é algo muito importante nos cantos *Kapiwayá*, cuja lógica são pequenas mudanças na métrica melódica e alterações das alturas ou mudanças de centros tonais:

No canto executado pelo *bayá*, por ocasião desta pesquisa, a melodia é organizada entre dois centros tonais – dó e fá. A marcação do pulso é dada pela prosódia, com ênfase nas sílabas tônicas das palavras que possuem também a função de impulsionar a batida dos pés e do bastão de ritmo, bem como dos volteios, característicos da coreografia do *Kapiwayá*. A característica repetitiva deste repertório coincide com a informação do *bayá* de que não se deve mudar o *Kapiwayá*. De fato, neste repertório, não há espaço para improvisações (...) Nota-se a importância da variação como elemento chave para criação e performance musical neste repertório, e que se verifica em outros repertórios musicais instrumentais, como o *cariço* e o *japuturú*, e vocais, como o *ahãdeakü*.⁷⁹

77 BARROS, Liliam Cristina da Silva. “*Kapiwayá* e seu lugar no universo músico-coreográfico-ritual em um clã Desana, alto rio Negro, Amazonas.” In. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 7, n. 2, maio-ago. 2012. pp. 509-523.

78 PIEDADE, Acácio Tadeu de C. “Análise musical e contexto na música indígena...”. Sem página.

79 BARROS, Liliam Cristina da Silva. “*Kapiwayá* e seu lugar no universo músico-coreográfico...” pp. 520-522.

Em

Vo-cê me quer for-te E'eu não sou for-te ma_____is
Sou o fim da ra-ça o've-lho o que já fo_____i

9 G

Cha-mo pe-la lu-a de pra-ta pra-me sal_____var
Re-zo pe-los deu-ses da ma-ta pra-me ma_____tar

17 Em

Vo-cê me quer be-lo E'eu não sou be-lo ma_____is
Me le-va-ram tu-do que um'ho-me pre-ci-sa te_____r

25 G

Me cor-ta-ram o'corpo à fa-ça sem ter-mi-na_____ar
Me dei-xan-do vi-vo sem san-gue'a po-dre-ce_____er

33 Em

Vo-cê me quer jus-to E'eu não sou jus-to ma_____is
Pro-mes-sas de sol já não quei-mam co-ra-ça_____o

41 Em

Pro-me-s sas de sol já não queim meu co-ra-ça_____o

49 G

Que tra-gé-dia'é es-sa que cai so-bre to-dos nó_____s

57 Em

Figura 34: "Promessas do sol": variações melódicas

O universo das sonoridades africanas, que já havia sido evocado em “Calix Bento”, também se faz presente na batucada apresentada em “Circo marimbondo”. De acordo com o encarte do LP, a gravação conta com as seguintes percussões: bateria (Robertinho Silva), tamborim (Eliseu e Lima), repique (Doutor), cuíca (Marçal), surdo (Robertinho Silva), agogô (Chico Batera) e afoxê (Georgiana de Moraes). Desse modo, o fonograma conta com uma instrumentação típica das rodas de samba.

Por mais que se possa constatar múltiplas raízes culturais na instrumentação básica de rodas e baterias de samba, o que prepondera é o gingado, a síncope, o tempo contramétrico, deslocado

das marcações do pulso, que “admitimos, como a maioria dos pesquisadores, que a tendência a contrametricidade é, na música das Américas, traço de origem africana”⁸⁰. O que não implica na exclusividade dessa matriz, pois de acordo com Paulo Dias, outras referências sócio-históricas estão presentes:

A bateria da escola de samba reflete bem essa confluência de dados culturais de diferentes origens. O surdo é uma versão do bombo português (Zé Pereira), porém utilizado africanamente como solista do conjunto no registro grave (contra-surdo ou surdo de corte). Os pandeiros e adufos (tambor de moldura quadrado que evolui para o tamborim), presentes nas primeiras baterias, são de origem árabe e nos chegaram pelos portugueses e pelos africanos islamizados. As caixas derivam das caixas de guerra utilizadas na Europa desde a Idade Média. Instrumentos como a cuíca e o agogô são nitidamente africanos, assim como a forma de se tocar o repinique, com possível influência dos candomblés jeje-nagô, onde o atabaque grave é tocado com uma baqueta e uma mão solta. Os blocos afros surgidos em Salvador nos anos setenta introduzem a prática de se tocar surdos e repiniques com duas baquetas, forma de execução mais adequada para se reproduzir os toques (ritmos) dos candomblés.⁸¹

Apesar dessa matriz estética ser calcada em uma relação social urbana, esse ritmo fortemente africanizado é relativamente comum em diversas práticas afro-brasileiras, portanto, a existência dessa realização musical é alheia à cidade. Segundo Carlos Sandroni, o que não pode ser separado do processo de modernização e industrialização do Rio de Janeiro, ao qual o samba deu forma estética, é mais amplo do que a presença ou ausência dessa batucada sincopada, são aspectos fundamentais: as figuras do malandro, do trabalhador; os lugares sociais associados a eles (como o morro, a orgia, o bonde etc.); a relação com a incipiente indústria disco; a ambígua postura estabelecida entre os sambistas e o Estado etc.

O tráfico de escravos acabou, no Brasil, no meio do século XIX. Ver no paradigma do Estácio um traço de origem africana implica pois supor que ele existisse já no país bem antes de 1930 – mas, por assim dizer, em estado latente, ou seja, à margem dos registros da cultura oficial. Em apoio a esta hipótese, vem o fato de que podemos encontrar o mesmo modelo rítmico em certas áreas da música afro-brasileira de tradição oral. Um levantamento que está longe de ser exaustivo permitiu encontrá-lo, por exemplo, em gravações de samba-de-viola feitas na Bahia, e numa modalidade de candomblé de Angola praticado no Rio de Janeiro.⁸²

As canções que seriam exceções, por não apresentarem uma instrumentação alheia à cidadania, ao processo de urbanização, de industrialização, seriam “Volver a los 17”, “Menino”, “O que

80 SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente...* p. 221.

81 DIAS, Paulo. “Díaspóras musicais africanas no Brasil”, nota 12. In.

http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com_content&view=article&id=297:diaporasmusicaisafricanasnobrasil&catid=80:escritos&Itemid=89 (Janeiro de 2017).

82 SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente...* p. 221.

será (à flor da pele)”, “Viver de amor” e “Lua Girou”. Contudo, tanto a primeira quanto a última estão intimamente ligadas a um universo não pautado pelo *tempo da cidade*. “Volver a los 17”, canção da artista e militante chilena Violeta Parra, remete a uma defesa do sujeito campestino, pois aparentemente – segundo o encarte do disco *Las ultimas composiciones de Violeta Parra* (Warner Music Chile, 1966) – é uma *sirilla-cancion*. De acordo com Margot Loyola, a *sirilla*⁸³ foi um gênero de dança típica de Chiloé, ilha ao sul do Chile, cuja origem remonta à Espanha do século XV e teve vigência social até aproximadamente a década de 1920: geralmente é uma dança de pares mistos (um homem com uma mulher) e soltos (os participantes dançam afastados um dos outros), com panos. Há pouca sistematização quanto às características musicais e poéticas do estilo, mas se tornou um consenso entre pesquisadores caracterizar “Volver a los 17” como sendo uma *sirilla*⁸⁴. É nesse sentido, pois, que a obra da Violeta Parra é tomada desde a *Nueva Cancion Chilena*⁸⁵: como uma ponte entre o mundo das tradições populares – muitas vezes esquecidas – e o novo contexto social no qual as canções são produzidas. Em outras palavras, a sua produção dá validade social e fornece aparatos estéticos para a defesa, mesmo que simbólica, do sujeito campestino, das práticas tradicionais por que anteriores ao processo de modernização/industrialização. Nos termos de Silva Sônia Simões:

Com ela [Violeta Parra] abriram-se novas possibilidades de expressão tanto no aspecto da criação musical quanto no de sua interpretação, com a valorização de gêneros populares como a *sirilla*, o *villancico* e o *Canto a lo Humano y a lo Divino*. Também ocorreu o acréscimo de instrumentos como o *cuatro* venezuelano, a *quena*, o *charango*, a *zampoña*, instrumentos do folclore da Bolívia e do Peru tocados no norte do Chile, e o *cultrún*, das cerimônias *mapuches* da região

83 Informações retiradas dos seguintes artigos: LOYOLA, Margot. “La *sirilla*, chiloé: conversación con Silvestre Bahamondes”. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 1963 sem página e GONZÁLEZ, Juan P. “Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta”, *Revista Transcultural de Música*, 3 (1997), sem página.

84 Conferir além do artigo de Juan González citado na nota anterior, MUNDACA, Alejandro Escobar. *Violeta Parra, una aproximación a la creación interdisciplinaria*. Máster. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012. p. 85; MILLARES, Selenia. “Geografías del éden: la poesía trovadoresca de Violeta Parra.” In. ANALES DE LITERATURA CHILENA, Año 1, Diciembre 2000, Número 1, 167-179. pp.174-175.

85 Foi um movimento cultural chileno que perdurou durante a década de 1960 até o golpe militar de 1973 – sob influência dos EUA – que colocou o general Augusto Pinochet no poder. Sobre a *Nueva Canción Chilena* ver SIMÕES, Sílvia Sônia. “La Nueva Canción Chilena: o canto como arma revolucionária.” *Revista História Social*, Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História Social da UNICAMP, São Paulo, n. 18, p.133-154, 2. sem. 2010. Sobre as ditaduras militares que assolaram a América Latina no século XX ver COGGIOLA, Osvaldo. *Governos militares na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2001.

sul do Chile e da Argentina.⁸⁶

Ainda de acordo com o encarte do LP *Geraes*, “Lua Girou” é uma adaptação feita pelo próprio Milton Nascimento de um tema da “região de Beira-Rio, na Bahia”⁸⁷. Não conseguimos identificar com precisão qual foi a prática musical que inspirou a canção, mas há um canto de trabalho que possui a mesma melodia e letra de parte da adaptação no filme *O cangaceiro* (1953) de Lima Barreto. Por volta dos 25 minutos há uma cena em que mulheres aparecem trabalhando, sendo que a costureira entoia: “Não faz se não quiser/ travesseiro de meus braços/ não faz é se não quiser/ travesseiro de meus braços/ não faz se não quiser/ sustente a palavra de homem/ que eu sustento a de mulher/ sustente a palavra de homem/ que eu sustento a de mulher.”⁸⁸

A região de Beira-Rio ou a comunidade do Beira-Rio é parte do município de Oliveira dos Brejinhos, que se situa na região Centro-Sul da Bahia⁸⁹, logo, no sertão baiano, palco do que entrou para a história como a cultura do cangaço, espécie particular de banditismo nacional que remonta a tempos anteriores à proclamação da república, cujo apogeu foram as primeiras décadas do século XX⁹⁰. Desse modo, a matriz estético-histórica do fonograma parece se reportar a uma forma de convivência cujo sustentáculo é exterior ao *tempo da cidade*, mesmo que diretamente relacionado a ele.

De qualquer maneira, em termos musicais, tanto “Volver a los 17” quanto “Lua Girou” não se constituem sobre uma sonoridade baseada em sons ou ritmos usualmente associados ao urbano, ao moderno. Ambas apresentam voz e violão como sua instrumentação base.

De resto, os outros instrumentos que perpassam o LP são basicamente os mesmos do anterior: voz, piano, violão, baixo, bateria, percussão e orquestra – o disco não contou com a presença do principal arranjador do álbum anterior (Wagner Tiso), sendo que os as regências ficaram a cargo de Nelson Angelo (“Fazenda”, “Carro de boi” e “Viver de amor”) e Francis Hime (“O que será (à flor da pele)” e “Minas Geraes”), as orquestrações, por sua vez, foram mais coletivas, “Carro de boi” contou com Milton Nascimento e Novelli além do próprio Nelson Angelo, que dividiu com Toninho Horta a orquestração em “Viver de amor”; Francis Hime dividiu o arranjo base de “Minas Ge-

86 SIMÕES, Sílvia Sônia. “La Nueva Canción Chilena...”. p. 141.

87 NASCIMENTO, Milton. *Geraes*. EMI-Odeon, 1976.

88 BARRETO, Lima. *O cangaceiro*. Vera Cruz, 1953.

89 <http://www.oliveiradosbrejinhos.ba.gov.br>

90 DUTRA, Wesley Rodrigues. “Teorizando o Cangaço: o ‘rei Lampão’ e a questão do banditismo social”. In: Sérgio Ricardo da Mata, Helena Miranda Mollo e Flávia Florentino Varela (orgs.). *Anais do 3º. Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história?*. Ouro Preto: Edufop, 2009.

raes” com Novelli. Há, ainda, uma substituição bastante significativa que ocorreu de um álbum ao outro: sai o saxofone de Nivaldo Ornelas e entra a flauta, cujo timbre por vezes se assemelha ao do pífano, às “flautas sagradas” indígenas ou a *quena* andina, de Nano Stiven, membro do *grupo Agua* – banda chilena que participou intensamente das gravações de *Geraes*. Eles são os principais responsáveis pela execução dos instrumentos ligados à música andina.

Resumindo: as ambientações sonoras de cada disco são bastantes distintas, apesar das muitas ligações estabelecidas entre ambos. No LP *Minas* prepondera um clima musical que associamos à industrialização, ao ambiente urbano – que como vimos possui conexões com uma determinada maneira de organização social. Já no LP seguinte, os *Geraes*, a sonoridade gira em torno do oposto, predominam referências avessas à urbanização, por serem mais conectadas às tradições orais do campo e do sertão.

Claro que essa demarcação não é plena, há várias intersecções entre esses dois polos, como a presença do pontear da viola em “Paula e Bebeto”, música de Milton Nascimento com letra de Caetano Veloso, e da linha de baixo em “Promessas do sol”, novamente música de Milton Nascimento desta vez com letra de Fernando Brant, que apesar de não terem a primazia na criação da atmosfera musical nos fonogramas, trazem uma sonoridade alheia ao universo criado – exatamente aquele presente no outro disco.

Outras diferenças podem ser apontadas, como as diferentes intenções nas improvisações de cada disco; a presença de passagens ligadas a música europeia contemporânea de concerto, comumente enquadrada como *atonal* e/ou *amétrica* ou ao jazz pós década de 1960 – o chamado *free jazz* – no LP de 1975 e a forte presença de ritmos ligados à práticas comunitárias, geralmente de tradição oral, no álbum de 1976. Peguemos, como exemplos, as canções “Ponta de areia” de *Minas* e “Calix Bento” dos *Geraes*.

No caso de “Ponta de Areia”, as intervenções do saxofone soprano de Nivaldo Ornelas mostram bem os dois pontos acima mencionados. O fonograma se inicia com um solo de sax com fortes tendências atonias, visto que não afirma uma região tonal clara no seu desenho melódico:

Figura 35: “Ponta de areia”: introdução do saxofone

O Solo do mesmo Nivaldo Ornelas logo após a primeira vez que a letra é cantada até o final apresenta características típicas de um improviso jazzístico: se faz independente do canto, ou melhor, se realiza quando o tema já foi apresentado e ocupa, em geral, a mesma quantidade de compassos e se faz a partir da mesma relação harmônica. É ela, inclusive, que delineia o caminho melódico que será inventado pelo solista. Em alguns casos, o improvisador se utiliza das notas de uma escala para cada acorde; em outros, se as cadências harmônicas permitirem, uma única escala é escolhida. A grande questão, para o *jazz* em geral, é que o improviso é tão importante quanto a própria composição.

Toda improvisação jazzística se baseia num tema, excetuando-se, evidentemente, a improvisação do *free* e do *jazz* dos anos 70. (...) O tipo de improvisação mais recente do *jazz*, também chamado de *chorus*, praticamente nada tem a ver com a melodia original. Ela é completamente livre e se liga apenas ao esquema harmônico básico da melodia. (...) Não apenas isso, mas algumas improvisações em torno de determinados temas se tornam, às vezes, tão famosas quanto à própria melodia. Para lembrar algumas delas podemos citar as improvisações famosas de King Oliver sobre *Dippermouth Blues*, de Alphonse Picou sobre *High society*, de Charlie Parker sobre *Parker's mood*.⁹¹

O momento do solo presente nesse fonograma de “Ponta de areia” ocupa o tempo de duas exposições do curto tema. Apesar de guardar algumas características da melodia principal, apresenta alguma liberdade de criar outros desenhos, sempre a partir da escala diatônica maior, algo completamente compreensível, visto que a progressão harmônica é inteiramente baseado no campo harmônico diatônico da tonalidade. Retomaremos esse ponto no próximo capítulo.

91 BERENDT, Joachin E. *O jazz: do Rag ao Rock...* pp.117-118.

Figura 36: "Ponta de areia": improviso do saxofone

As concepções que se apresentam nos solos de “Calix Bento” são praticamente opostas às que acabamos de verificar em “Ponta de Areia”. Ao se reparar nos comentários constantemente executados pela viola, verificamos que eles estão diretamente conectados ao canto. Ao contrário da outra concepção, a mais comum no *jazz*, nesta, as intervenções do instrumento solista ocorrem no intervalo entre duas frases do canto, ou seja, não ganham um momento autônomo. No caso do fonograma, ocorrem basicamente dois comentários: um concomitante ao verso “Oiá, meu Deus” e outro ao final. Vale a pena destacar que as frases tendem a ser praticamente iguais ao longo de toda a gravação, criando, desse modo, uma sensação cíclica que tende à repetição do padrão, com algum grau de variação, mas que nunca chega a ganhar destaque frente ao todo, ou seja, não se tornam um improviso.

É exatamente essa concepção musical que está presente nas *congadas mineiras*:

Tanto no plano rítmico dos instrumentos quanto no melódico dos cantos, a música apresenta um caráter cíclico, determinado por uma intensa repetição de padrões. (...) A partir de uma base, de uma configuração mínima, esses padrões estão sujeitos a graus diferenciados de variação ao longo do tempo. (...) O mesmo se dá com os cantos. Todas as cantigas de ambas as guardas se desenvolvem na forma solo/coro. Cada unidade solo/coro constitui um padrão melódico básico que é intensamente repetido.⁹²

92 LUCAS, Glauro. *Os sons do rosário...* pp. 80-81.

The image displays a musical score for the song "Calix bento". It features two systems of staves, each with a vocal line (Voz/Vo.) and a viola line (Viola/Viol.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system shows the vocal line starting with a whole rest, followed by a half note G4, and then a quarter note A4. The viola line plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows the vocal line with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The viola line plays a rhythmic pattern of eighth notes. The third system shows the vocal line with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The viola line plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes chord markings: D, D7, G, and A7. The first phrase is labeled "Frase 1" and the second phrase is labeled "Frase 2".

Figura 37: "Calix bento": frases da viola

A decadência de Minas

No campo das letras também existem grandes diferenças na maneira pela qual as inúmeras figuras que aparecem em ambos os álbuns são tratadas. Ao passo que no LP *Minas* há um predomínio de um ponto de vista individual e uma atmosfera de decadência, nos *Geraes* sobressai a visão sobre uma maneira coletiva de viver, marcada pelo signo da dissolução.

A primeira faixa de *Minas*, como sabemos, é uma música instrumental, logo, sem letra. Apesar de ser de suma importância para o percurso narrativo do disco, não trataremos dela nessa seção: começemos nossa caminhada pela segunda. Narrada na primeira pessoa do singular, "Fé cega, faca amolada" (Milton Nascimento/ Ronaldo Bastos) apresenta uma ação de embate pautada por duas ordens distintas: a ação da "faca amolada" e a contemplação do "brilho cego de paixão e fé". Note-se de passagens que essas duas ordens não se relacionam por oposição, busca-se uma consonância entre o etéreo da fé e a materialidade da faca, entre o brilho de ambas, entre o "brilhar, acontecer" e o brilhar de "paixão" ao "irmão, irmã". Algo que já está presente no duplo sentido do

próprio título da canção. Uma “faca” afiada, “amolada”, cumpre sua função de corte assim como a “fé” só se realiza se for “cega”, ou seja, não contestada. Na direção contrária, uma “faca” “cega” não tem serventia, pois não corta; da mesma maneira que a “fé” pode ofuscar – em alguma mediada legitimar uma situação desfavorável – e, desse modo, “amolar”, enquanto aborrecer ou resignar. Essa é a postura assumida pelo narrador da canção desde o início (“Agora não pergunto mais pra onde vai a estrada/agora não espero mais aquela madrugada”), pelo eu implícito na formulação, que vem dar esse recado.

A canção subsequente, “Beijo Partido”, também articulada em primeira pessoa (“eu não faço”, “eu não gosto”, “eu não mereço”), coloca o eu lírico frente a outra pessoa (“sabe de ti”, “se-rei para você”), cuja rejeição (“me arruína em pedaços”) causa sofrimento (“vaso quebrado no peito”), que o leva à beira da loucura (“onde estará a rainha que a lucidez escondeu?”) ao “grito”. É importante sublinhar que tanto a relação a “Deus” (“não faço fé”) quanto ao “grito” são de fórum íntimo, individual. Adiantando aspectos do LP *Geraes*, que veremos em breve, algo muito diferente acontece, tanto com a relação que se estabelece com o divino, tal como formulada em “Promessas do Sol”, quanto com a ação de gritar em “Menino”.

“Saudades dos aviões da Panair”, a quarta faixa do LP *Minas*, inicia a narração pela fala de um sujeito (“E o motorneiro parava a orquestra um minuto/ Para me contar casos da campanha da Itália”). Ele é a referência (“levei um susto imenso”/ “descobri que as coisas mudam”). Até mesmo o distanciamento narrativo ocorrido da primeira para a segunda estrofe tem seu significado pelo individual:

E lá vai menino xingando padre e pedra
E lá vai menino lambendo podre delícia
E lá vai menino senhor de todo fruto
Sem nenhum pecado, sem pavor
O medo em minha vida nasceu muito depois
Descobri que minha arma é o que a memória guarda
Dos tempos da Panair

A figura do menino pode ser entendida tanto como uma descrição de uma criança, de fato, xingando e lambendo, quanto como uma duplicação do próprio narrador, que realiza um movimento de distanciamento, como se olhasse a si mesmo. De um lado, a figura da criança é associada a esperança (“senhor de todo fruto”) e pureza (“sem nenhum pecado”), ambas com uma forte conotação cristã. De outro, ela é o divisor d’água entre uma vida com e sem medo, podendo indicar que na vida infantil o pavor social ainda não se fazia presente, no caso do narrador, de fato, ver uma criança; mas, se a considerarmos como uma duplicação do sujeito que enuncia, então, a passagem torna-

se temporal, ou seja, remete a uma época na qual se podia xingar sem que isso fosse considerado um pecado. Seja qual for a conotação, a estrofe indica uma passagem com feições nostálgicas, visto que o momento do qual se fala é um tempo do medo, ao passo que o outro, o tempo da criança, é/seria uma época feliz.

Essa é uma segunda marca que de um modo ou de outro perpassa todo o álbum: a decadência da sociedade, que aqui ganha conotações sociais, mas novamente, graças a esse sujeito que guarda consigo a história⁹³, que rememora (“Descobri que minha arma é o que a memória guarda dos tempos da Panair”), mas que se cala frente ao presente: a última estrofe canção – a parte C, para os músicos e musicistas – se encerra de maneira bastante diferente das anteriores, inclusive em termos musicais (sem entrar no mérito do caminhar das dominantes, a canção sai de um compasso quinário para um 6/8), cujo eixo é uma expansão gradativa e em espiral que parte de um grupo de pessoas (“Em volta dessa mesa, velhos e moços”), passa pelo lugar (“Em volta dessa mesa existem outras falando tão igual”), chega até a rua (“Em volta dessas mesas existe a rua”), avança para a cidade (“Em volta dessa rua uma cidade sonhando seus metais”), silenciando-se no que extrapola os seus limites (“Em volta da cidade...”), resta apenas o vocalize.

Vazio narrativo prontamente preenchido pela faixa que encerra o lado A do disco *Minas*, “Gran circo” (Milton Nascimento/Márcio Borges). Talvez a canção cujo teor social esteja mais explícito, apesar de ser a mais alegórica, ou, pelo contrário, exatamente por isso: “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas”⁹⁴. Ao se tomar o picadeiro como alegoria da sociedade (“O grande circo humano”), no qual tudo vai mal, temos a “bailarina louca”, “a fome do palhaço”, o trapezista não consegue se equilibrar (“a costela que vai se quebrar/ no tra-

93 Como veremos no capítulo 4 essa história é calcada em acontecimentos concretos da história brasileira.

94 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. 2º ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p.189. Benjamin pensa a *alegoria* em oposição ao *símbolo* – algo acabado em si, cuja significação seria totalizante, universal. O alegórico, por sua vez, por se basear no fragmentário, nas multiplicidades possíveis de uma imagem, na alteração histórica de sua significação, torna-se a “expressão da convenção. Expressão, por isso, da autoridade” (p. 186), que revela esse autoritarismo ao “privilegiar a coisa face à pessoa, o fragmentário frente a totalidade” (p. 199). Ao se estruturar como algo definido, específico, mas que, contraditoriamente, indica para algo outro do que ele mesmo, cuja significação lhe é atribuída de fora, a construção alegórica explicita o caráter histórico que o símbolo pretende eternizar. Em um modo social de produção da vida no qual os vínculos comunitários (como os mitos, o reino, a tribo, a relação com a terra, com os antepassados etc.) perderam o poder de garantir um sentido à existência, a imagem alegórica ganha força ao permitir que o esquecido torne-se parte da história, nem que seja enquanto morte: “na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira.” (p.176).

pézio”). Por derivação, temos uma sociedade na qual os indivíduos, ao cumprirem seus papéis, são destroçados, tornam-se “escória”. Mas como diria o mestre de cerimônia, o show deve continuar, ou seja, a vida continua (“Bem no meio desse picadeiro vão acontecer/morte, glória e surpresas no final da história”), mesmo que com isso esse “grande circo humano” tenha que continuar carregando essa sociedade “no seu lombo, no seu ombro magro”, pois sempre há a esperança (“sonha, espera”) de um final feliz.

Essa atmosfera de decadência mantém-se no lado B do mesmo LP com a composição “Ponta de Areia” (Milton Nascimento/Fernando Brant):

Ponta de Areia/ ponto final/ da Bahia-minas/ estrada narutal
Que ligava Minas/ ao porto, ao mar/ caminho de ferro/ mandaram arrancar
Velho maquinista/ com seu boné/ lembra o povo alegre/ que vinha cortejar
Maria fumaça/ não canta mais/ para moças flores/ janelas e quintais
Na praça vazia/ um grito um “ai”/ casas esquecidas/ viúvas nos portais

A canção narra a desativação de uma ferrovia, cujo trajeto unia os estados de Minas Gerais com o sul da Bahia (“Ponta de Areia”⁹⁵), possibilitando uma ligação do primeiro com o mar. A narração é marcada por um tom nostálgico, assim como já ocorreu em “Saudades dos aviões da Panair”: a associação do termo “povo alegre” com o verbo “lembrar”, por sua conotação de passado, sugere que aquele “povo” não se alegra mais, ao menos não com o “cortejo”, visto que esse não acontece mais, como indica a conjugação de “vir” no pretérito imperfeito do indicativo. O fato da “maria fumaça” deixar de cantar, da “praça” não ser mais ocupada, e das moradias que rondavam a possível estação estarem esquecidas (talvez abandonadas), bem como a figura da “viúva” (alguém que vive o luto pela perda do amado), conferem ao momento presente – o que conta a história – uma coloração triste e, ao mesmo tempo, dão indícios de que no passado – época em que o trem funcionava – a vida era mais feliz.

“Trastevere” (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos), “Idolatrada” (Milton Nascimento/Fernando Brant) e “Paula e Bebeto” (Milton Nascimento/Caetano Veloso), as três faixas subsequentes, apresentam uma característica comum: tratam, cada qual ao seu modo, da incomunicabilidade interpessoal. As três têm a relação entre duas pessoas como tema central, sendo que tanto a primeira quanto a última apresentam um narrador em terceira pessoa, ao passo que “Idolatrada” é a que mais se assemelha a uma projeção lírica⁹⁶, ou seja, a que teoricamente exprimiria de maneira mais acen-

95 Ponta de Areia é um distrito do município de Caravelas, localizado no sul do estado da Bahia. Ver, no site oficial do município, <http://www.caravelas.ba.gov.br/pontadeareia.html>.

96 Estamos operando com as definições de gênero, especificamente com a noção de *traço estilístico*, tal como apresentada por Anatol Rosenfeld. No caso, “a Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu

tuada o traço da individualidade que estamos defendendo como uma marca distintiva do disco *Minas*.

Na “cidade moderna” de “Trastevere” temos uma descrição de um diálogo entre pai e filho, cujas falas não nos são apresentadas enquanto diálogo, logo, não poderíamos enquadrar essa canção no gênero *dramático*⁹⁷ em *sentido substantivo*⁹⁸, mas, sem dúvida, ela expressa uma tendência ao drama, afinal é uma canção dialogada, mesmo que este esteja em *discuso indireto*⁹⁹. Contudo é uma conversa surrealista, pois o pai descreve uma cena (“o bonde fora dos trilhos”) que tudo indica que ele está vendo, mesmo não enxergando (“dizia o cego a seu filho”). O filho, por sua vez, ouve o que lhe foi dito mesmo que isso contrarie as leis da natureza, afinal ele “era surdo e era mudo/mas que falava e ouvia”. Por outras palavras, a canção descreve um mundo no qual o diálogo existe sem existir ou, por outra, acontece não acontecendo.

Como o próprio título já sugere, “Idolatrada” é uma declaração de um homem “cigano e sonhador” para sua amada que é “mulher, cuida(s) da cada e da família”. Todavia, essa ode à companheira (“Grande é grande a tua coragem, o teu amor/ tu és o fogo, o vento, chuva da manhã”) logo ganha atributos de desilusão, pois, segundo o próprio eu lírico, ele é atacado por não ser compreendido:

Amaldiçoas a minha vida, tu não vês/ que meu destino é de cigano e sonhador/

no encontro com o mundo, sem que interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática). (...) Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. Ao contrário, o mundo, a natureza, os deuses, são apenas evocados e nomeados para, com maior força, exprimir a tristeza, a solidão ou a alegria da alma que canta.” In. ROSENFELD, A. “A teoria dos gêneros”. pp. 22-23 In: *O teatro épico*. 4a ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. pp. 13-36.

97 A definição do gênero dramático, segundo Rosenfeld, é: “Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados pelo narrador.” In. IDEM. *Ibidem*. p. 17.

98 Rosenfeld faz uma separação metodológica entre dois sentidos atribuídos aos gêneros, um é substantivo o outro adjetivo. No adjetivo há a presença de outros estilos no interior de um gênero, ou seja, a grande maioria dos casos, como, por exemplo, normalmente ocorre em uma peça, que apesar de ser a representante máxima do dramático, contém traços da épica ou da lírica. Cf. IDEM. *Ibidem*. pp. 18-19.

99 Basicamente, no discurso indireto o narrador toma as palavras dos personagens mas as apresenta como sendo deles – ao contrário do discurso indireto livre, no qual o narrador ao assumir as palavras das personagens, toma-lhes também as sensações. Evanildo Bechara assim o define: “No discurso indireto os verbos *dicendi* se inserem na oração principal de uma oração complexa tendo por subordinada as porções do enunciado que reproduzem as palavras próprias ou do nosso interlocutor. Introduzem-se pelo transpositor *que*, pela dubitativa *se* e pelos pronomes e advérbios de natureza pronominal *quem, qual, onde, como, por que, quando*, etc.” In. BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37 edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 584.

A minha bota cheia de medo silêncio e pó/ Por aí segue caminho, segue sozinha

Suja e verdadeira

Ele se considera um “cigano”, que a canção define como alguém que perambula pelo mundo (“eu sou em casa, eu sou no mundo, o que eu sou”), que não estabelece vínculos com o lugar, mesmo que nele se encontre uma “amiga” com a qual ele teve um “filho”.

A canção que está se consolidando como hino da liberdade amorosa em relações homoafetivas, “Paula e Bebeto”, em especial pelos versos “qualquer maneira de amor vale a pena/qualquer maneira de amor vale amar” tem, na verdade, o término da relação por tema principal – o que nada muda o fato de que ela foi apropriada por uma causa justa e necessária. Caso prestemos atenção a algumas marcações, fica evidente que se trata de uma relação que já não existe mais: “eles amaram de qualquer maneira”, “qual a palavra que nunca foi dita”, “eles partiram por outros assuntos”. Há somente um momento no qual o verbo amar aparece no presente do indicativo, a saber, “eles se amam de qualquer maneira, à Vera/ eles se amam é para a vida inteira, à Vera”, que parece se ligar com a estrofe exatamente anterior, que diz “eles partiram por outros assuntos, muitos/ mas no meu canto estarão sempre juntos, muito”; ou seja, a manutenção do amor pleno, de acordo com a canção, só existe no canto, nas recordações. Essa concepção encarnada na canção ganha sentido enquanto lembrança que pode impulsionar, não enquanto realidade. Uma vez mais é por meio da memória, da nostalgia, que se caminha, por isso os versos finais: “qualquer maneira me vale cantar/ qualquer maneira de amor vale aquela/ qualquer maneira de amor valerá”.

O LP *Minas* se encerra com “Simples” (Nelson Angelo), que retoma a decadência da sociedade após o bloco da desilusão pessoal que o antecede, fechando assim o eixo pelo qual – segundo a análise aqui proposta – o disco se estrutura: o que prepondera é um olhar sobre o indivíduo que não consegue estabelecer contato duradouro com os demais e, ao mesmo tempo, uma leitura da realidade que indica uma falência ao que se chama de sociedade. Falência essa que em “Simples” ganha lugar histórico, pois uma referência quase direta à exploração das minas de ouro é feita na segunda estrofe (“olha/ o ouro da mina, virou veneno”), o que expande as possibilidades de significação da primeira, pois a maior parte do ouro da Minas Gerais foi extraído por via fluvial, o chamado “metal de aluvião”, sendo que a sua diminuição foi considerada por muitos como um dos fatores para a decadência da economia mineradora das Minas Gerais¹⁰⁰ (“Olha/ a volta do rio, virou a vida”). O “veneno” que “virou a vida”, o “ouro”, passa de “água da fonte” para a “nossa tristeza”, pois como vimos, não há referências positivas ao presente – no caso, meados da década de 1970 –

100 MELLO E SOUZA, Laura. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004. PP. 59-63. Agradeço a Lucas Tadeu Marchezin por ter me chamado a atenção a esse fato.

em nenhuma faixa do LP. Mas a canção não para por aí, a desgraça contemporânea ainda teve o mérito de nos fazer esquecer as incontáveis mortes, principalmente de escravo, que foram os pilares dessa “cidade moderna”. (“O sangue da terra/ virou brinquedo”).

Importante salientar que estamos buscando o eixo paradigmático do que está dito nas letras, mas que a parte musical é de suma importância. Já vimos alguns aspectos e outros serão apresentados, em especial no próximo capítulo. Vale lembrar, também, que o intuito não é fazer uma análise detida de cada uma das faixas, mas explicitar os princípios que regem esse “álbum duplo”.

A dissolução nos *Geraes*

Como apontado no início do subcapítulo passado, o ponto de vista narrativo em *Geraes* é diametralmente oposto ao de *Minas*. Enquanto neste o cerne é o indivíduo, como acabamos de ver, naquele é o coletivo. Apesar de nove das doze faixas apresentarem marcações textuais de uma narração em primeira pessoa – as exceções são “Menino”, “Minas Geraes” e “Caldera”, que é uma faixa instrumental –, logo tendo o indivíduo como detentor da palavra, é o coletivo quem se manifesta: o sujeito fala enquanto encarnação da coletividade ou, em outros termos, o coletivo se faz presente através dele.

“Fazenda” (Nelson Angelo) talvez seja a canção formalmente mais bem resolvida nesse sentido. A parte A ou o refrão é uma descrição de um local, que pelo título sabemos se tratar de uma fazenda. Dela provém (pela “bica no quintal”) o essencial à vida, a “água de beber”. Dela também provém os desejos do espírito: “sede” opera como uma espécie de elemento pivô que permite a passagem entre o plano objetivo da necessidade biológica de nos mantemos hidratados ao plano da vontade subjetiva, a “sede de viver tudo”. A canção indica, desse modo, que há uma relação das pessoas com o espaço bastante grande, que chega até a alterar a temporalidade¹⁰¹, nesse lugar, o “tempo parava”. A segunda parte da canção evidencia o narrador em primeira pessoa em “eu era

101 É bastante evidente que não se trata do passar do tempo quantificável do relógio, ou o tempo de Kronos, o titã que devora a tudo, inclusive seus filhos. Por oposição, poderíamos pensar esse tempo como Kairós, o filho de Zeus, que tinha a capacidade de transitar através do tempo. É a representação de um tempo qualitativo, não-linear. De um tempo, portanto, que permite que o passado se faça presente como um tempo-de-agora [Jetztzeit]. É uma concepção de tempo que permite “o salto do tigre em direção ao passado”, é pensar que “a história é objeto de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por quele saturado pelo 'agoras' [Jetztzeit]”. O grande problema é que essa possibilidade do “salto dialético, que Marx compreendeu como sendo a revolução” existe “numa arena em que a classe dominante comanda”. Citações da tese XIV “Sobre o conceito da História” In. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v.1) pp. 229-230.

criança, hoje é você e no amanhã, nós”, mas nesse mesmo verso, já o associa ao coletivo, à mesma concepção não linear da história, na qual passado (“era criança”), presente (“hoje é você”) e futuro (“no amanhã, nós”) tornam-se um só, como indicado pelo pronome “nós”.

Por ser uma espécie de oração da salvação, “Calix Bento” traz consigo um coletivo, mesmo que implícito. Por mais que possa ser uma pessoa que está a clamar aos céus (“Oiá, meu Deus”), pelo pronome possessivo “meu”, o sentido da letra é salvação de todos. Os primeiros versos dizem respeito ao lugar sagrado, à igreja, logo a um espaço que congrega um grupo de pessoas. O terceiro faz uma referência direta ao capítulo onze do livro de Isaías, passagem bíblica do antigo testamento, na qual se profetiza a vinda do salvador, que segundo seus versículos iniciais será um descendente de Jessé, que trará a paz e a igualdade social.

Sairá uma vara do tronco de Jessé, e uma flor brotará da sua raiz. Repousará sobre ele o Espírito do Senhor, espírito de sabedoria e de entendimento, espírito de conselho e de fortaleza, espírito de ciência e de piedade; e será cheio do espírito do temor do Senhor. Não julgará pelo que se manifesta exteriormente à vista, nem condenará somente pelo que ouve dizer; mas julgará os pobres com justiça, tomará com equidade a defesa dos humildes da terra, ferirá a terra com a vara da tua boca e matará o ímpio com o sopro dos seus lábios. A justiça será o cinto dos seus lombos e a fé o talabarte dos seus rins.¹⁰²

A possibilidade desse mundo que teria paz e igualdade social foi destruída pela razão que suplantou o amor, pelo menos essa é a defesa de “Volver a los 17” (Violeta Parra): o sentimento (“lo que puede el sentimiento”) consegue realizar muito mais do que a ciência, do que o pensamento (“Ni ella más claro proceder/ ni el más ancho pensamiento (...) Solo el amor con si ciencia/ nos vuelve tan inocente”), isso porque “a canção nos leva a perceber o poder regenerador do amor, que modifica a arquitetura do tempo, fazendo transitar o passado e o presente por uma mesma porta”¹⁰³. Sendo que nesse tempo passado (“volver a los 17”) era possível se sentir verdadeiramente (“volver a sentir profundo”) como parte de um todo maior, seja pela via sagrada (“como un niño frente a Dios”) seja pelo profano (“El amor es torbellino/ de pureza original/ hasta el feroz animal/ susurra su dulce trino/ Detiene a los peregrino/libera a los prisioneros”).

Desse modo, “Volver a los 17” expressa bem as duas marcas que parecem preponderar ao longo dos *Geraes*. Por um lado, o foco é no coletivo, que aqui aparece negado no passado, mas é reivindicado. Por outro, há uma força que penetra a essas situações (“Se va enredado, enredando”, “Y va brotando, brotando”) no sentido de dissolvê-las ou destruí-las.

102 *A Bíblia Sagrada*. Tradução de Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1989. p. 806.

103 FARIAS, Maria de Lourdes Souza. *Violeta Parra: identidade cultural latino-americana moderna*. Dissertação de mestrado. Criciúma: UNESC, 2007. p. 107.

Em termos de foco narrativo, “Menino” (Milton Nascimento/ Ronaldo Bastos)¹⁰⁴ é a canção poeticamente mais bem trabalhada do disco. De início parece uma narração comum sobre um assassinato, se é que isso pode existir (“morte/ talhada a ferro e fogo/ nas profundezas do corte/ que a bala riscou no peito”), com o detalhe de que o diálogo se estabelece entre o narrador e o próprio defunto (“consente na tua morte”). Há, ainda, outros dois interlocutores, pois o “quem”, de “quem cala sobre teu corpo”, subdivide-se em dois grupos, os que se calam e os que gritam, como fica claro ao final da letra. Uma vez estabelecida a cena e a quem ela se dirige, a fórmula inicial é retomada (“quem cala”), mas agora invertendo o sinal da morte: os calados, antes vivos e com poder de escolha, agora são um grupo “mais morto do que estás [o defunto] agora”. O falecido, por sua vez, volta a vida. Situação plenamente confirmada no último verso (“Quem grita, vive contigo”), com o detalhe, bastante significativo, que o que antes eram quatro interlocutores – o narrador, o defunto, os que se calam e os que gritam – foram reduzidos a dois, os que se revoltam e os mortos. Ora, a conotação coletiva é evidente, bem como o signo da destruição.

Até mesmo “O que será (à flor da pele)” (Chico Buarque), cuja estrutura mais se aproxima de uma *projeção lírica*, é motivada pelo coletivo. Parte-se da incessante insatisfação do sujeito, mas o escopo é constantemente alargado, atingindo o social, como que bradando pela mudança. A primeira estrofe é inteiramente marcada pelo ponto de visto do indivíduo (“O que será que me dá/ que me bole por dentro/ será que me dá”) que se indaga sobre algo que lhe excita, que lhe põe em movimento, que num crescendo contínuo, contraditoriamente, atinge a fronteira da preservação individual, torna público os seus sentimentos íntimos: inicialmente no plano do corpo (“pele”, “fases”, “olhos”), cuja barreira se rompe, fazendo-o expressar o seu desejo incontrolável, a ponto de ficar no contorno da demarcação social: “mendigo” e “doente”.

Essa marca do individual é rompida na segunda estrofe, como atesta o substantivo feminino “gente” (“O que será que será/ Que dá dentro da gente”), cujo escopo pode tanto remeter a duas pessoas quanto a um coletivo mais amplo. A primeira acepção direciona o dito para a conotação sexual, enquanto a segunda, ao expandir o contingente de pessoas, amplia o horizonte de sentido da adivinhação, da busca, sem com isso perder de vista o desejo dos envolvidos. Conjuntamente a esse alargamento dos abrangidos pela busca de satisfação, as imagens tornam-se mais sociais: beber “aguardente” é uma prática corriqueira de convivência de um grupo de pessoas; “folia” é uma designação comum para festas, geralmente de rua, tanto de cunho religioso quanto profano; “mandamentos”, por sua vez, necessita de um coletivo para se efetivar, afinal só há ação de mando

104 O fato da canção ter sido composta em homenagem ao secundarista Edson Luis, assassinado pela ditadura militar, será comentada no capítulo 4.

entre pessoas, sendo que em países de tradição cristã, como o Brasil, a conexão como o decálogo é quase imediata.

Dilata-se, também, o signo da incompletude. Não se trata mais da busca por um medicamento individual: “todos os unguentos”, “toda alquimia” são inúteis frente a desgraça grupal, nem mesmo uma cura divina (milagre? reza? oração?) resolve. O que não implica desistência, pois nessa busca não há “descanso”, “cansaço” ou “limite”.

Aparentemente há um retorno ao individual na terceira estrofe (“O que será que me dá/ que me queima por dentro/ será que me dá”). Contudo, esse retorno ao *eu* traz embutido o *outro*. Os verbos mudam ligeiramente de campo semântico: antes “atraíçoar”, “confessar”, “dissimular”, “recusar”, “suplicar”; agora, “agitar”, “atiçar”, “encharcar”, “rogar”, “implorar”. Apesar de todos articularem uma falta, os primeiros aproximam-se de ações individuais, que colocam uma passividade frente ao todo; os últimos abordam atos mais combativos, com apelo grupal.

Ações da primeira estrofe		Ações da terceira estrofe	
Atraíçoar	1. <u>trair a confiança</u> de; cometer traição	Agitar	3. discutir com vigor e veemência (uma questão, um problema etc.); 6. <u>incitar à revolta</u> ; sublevar
Confessar	1. entre os católicos, contar (seus pecados) a (um padre), ou declará-los a (Deus) em oração, para obter a absolvição; 7. <u>abrir o jogo, entregar o jogo</u> , pôr as cartas na mesa	Atiçar	3. agir de forma a influenciar (alguém) a (agir de certa forma); <u>estimular, incitar, impelir</u> ; 4. acender-se em ira; exasperar-se, irritar-se
Dissimular	1. esconder os próprios sentimentos, intenções, desejos etc.; 5. <u>agir com dissimulação, com reserva, com discrição</u>	Encharcar	1. transformar(-se) em charco ou pântano; <u>alagar(-se), inundar(-se)</u>
Recusar	1. não aceitar (o que é oferecido); declinar de, repelir; 7. <u>furtar-se a</u> (contato, encontro, convivência etc.) ou a (briga, discussão etc.); evitar	Rogar	1. pedir com insistência e humildade; 2. solicitar com empenho; 3. <u>proferir</u> (um mau desejo); <u>vociferar</u>
Suplicar	1. pedir de maneira humilde e intensa; implorar, rogar; 2. solicitar com empenho e insistência	Implorar	1. suplicar, pedir instantemente; rogar; 3. <u>chamar em auxílio; pedir ajuda a; invocar</u>

Figura 38: “O que será? (à flor da pele)”: Tabela comparativa entre as ações das estrofes um e três (dicionário Houaiss)

Como pode ser percebido pela tabela acima, as ações da primeira estrofe demarcam, na maioria dos casos, um campo de atuação ao reservado, que mesmo no instante coletivo, reveste-se do manto do “entreguismo”. A única exceção seria “suplicar”, caso não fosse associado à mendicância – como a canção sugere – e, portanto, a uma reivindicação individual e desorganizada. Do outro lado da tabela, o foco é deslocado para o plano da revolta, cujas práticas intentam aglutinar, tornar público, incitando um contingente maior de pessoas para eventos que, provavelmente, tenham por finalidade inundar a sociedade com gritos contrários à situação dada.

A canção perfaz-se, então, na afirmação de um sujeito coletivo, ou melhor, em meio a busca pelo saciamento, o indivíduo se vê como integrante de um todo maior que partilha, com ele, o sentimento da incompletude. Sendo assim, uma afirmação se coloca em meio às interrogações passionais: a condição adversa sentida pelo sujeito se apresenta como uma situação socialmente partilhada.

A alusão ao erotismo associado à política, conforme a análise proposta por Adélia Bezerra de Meneses, não deve ser descartada, visto que essa busca por satisfação pode ser entendida como a realização do ato sexual. Em acordo com essa leitura, achamos, ainda, que essa erotização da vida que cria no plano do desejo um horizonte de salvação, pode abranger um grupo maior de pessoas. Nas palavras da autora, a canção é uma “projeção para um futuro absoluto, para aquilo que só pode existir por enquanto na fantasia, mas de que os homens se nutrem para o seu enfrentamento com a realidade”¹⁰⁵.

Essa busca em torno do que falta é o tema principal da canção que encerra o lado A do LP *Geraes*, “Carro de boi” (Maurício Tapajós/Cacaso), como explícito no primeiro verso: “Que vontade eu tenho de sair”. De certo modo esse é o conteúdo de todo esse bloco, pois desde o início, em “Fazenda”, há uma vontade de contentamento (“sede de viver tudo”), ou seja, uma indicação de que a vida como ela está não consegue atender totalmente as aspirações dos indivíduos.

Em ambos os casos a busca em torno da satisfação desse desejo se faz pela viagem: cria-se, assim, uma tendência no sentido de que o rompimento com o lugar – com uma determinada maneira de viver – é necessário para a plena realização dos sujeitos, por isso a insistência na imagem da viagem, da estrada, do caminho.

Contudo, ao passo que em “Fazenda” o motor que impulsiona a saída é um objeto estranho àquele mundo, afinal o “jipe na estrada” é sinal de modernização, do progresso, ou seja, algo cuja função é dominar a natureza; em “Carro de boi” ocorre justamente o inverso, é a natureza quem

105 MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 118.

aponta a direção, o caminho. A “estrada de terra” ganha função de agente da oração, é ela quem delinea a rota e o sentido, tudo opera como se a “vontade”, dos dois versos iniciais, passasse do sujeito para a estrada: “Estrada de terra que/ só me leva, só me leva/ Nunca mais me traz”.

Algo semelhante ocorre na repetição da parte musical, que ganha agora nova letra. O primeiro momento – os versos iniciais, a parte A – são determinados pela vontade do sujeito. É ele que não quer “mais voltar”, pois acredita que ainda há muito a descobrir (“Quanta coisa que vou conhecer”). Na parte seguinte, cabe a esse sujeito apenas “procurar” com os “olhos”, visto que segundo sua ótica ele está perdido (“Procurar, onde foi/ Que eu me perdi”), mas mesmo assim imóvel: a vista vai, o corpo fica (Pés no chão/ e os olhos vão). Mesmo que em grau menor do que na inversão passada, aqui também o sujeito perde sua autonomia frente a natureza, afinal é ela quem dita o trajeto, que segundo o ponto de vista do narrador–personagem, causou a sua desorientação.

Mas ele insiste em “ir (n)uma viagem” “num carro de boi”. Todavia, desta vez, o resultado se afirma: ir contra a natureza em um carro de boi não adianta, a viagem só traz “barro, pedra pó e nunca mais”. Ainda assim, se subjugar aos ditames dela é igualmente ruim, visto que esse foi o motivo da viagem desde o início. Como veremos no próximo capítulo, esse jogo entre a vontade do ser humano *versus* a “vontade” da natureza, que estamos defendendo como o núcleo estruturante da canção, se faz em concordância com as alterações musicais.

Analisando esse bloco como um todo, temos de maneira bem evidente a marca do coletivo, que se manifesta pelo indivíduo. Outros pontos importantes merecem destaque. O primeiro é a associação entre a maneira de viver coletiva e o lugar no qual ela existe, em especial pelas canções que balizam o lado A do LP. Em segundo, evidencia-se uma insatisfação desse sujeito coletivo quanto ao presente, cujos casos exemplares são “Menino” e “O que será? (à flor da pele)”. Em contrapartida, esse é o terceiro ponto, faz-se uma defesa das relações comunitárias em todas as canções, com exceção de “Carro de boi”, na qual não há indicação de qualquer espécie de coletividade, mas que conecta a insatisfação com uma determinada maneira de viver que não consiga se impor aos ditames à natureza. Todavia, esse mundo comunitário, eis o quarto e último aspecto, está sujeito a uma força, uma espécie de racionalidade técnica, que tende a dissolvê-lo. Isso é mais claramente pautado em “Volver a los 17”, mas está presente, por exemplo, no jipe de “Fazenda”.

Essa força destrutiva é o mote de “Promessas do sol” (Milton Nascimento/ Fernando Brant), a primeira canção do lado B de *Geraes* – “Caldera” (Nelson Araya), que abre esse lado do LP é uma faixa instrumental. Mesmo narrada em primeira pessoa, a ligação desse indivíduo a um grupo maior é explícita, o sujeito que canta, enquanto porta-voz dessa “raça”, explicita uma situação de

massacre (“sou o fim da raça, o velho, o que já foi”). Tanto em entrevista, como já dissemos, quanto na forma, como já apontamos, o fonograma se propõe a recriar uma prática indígena na forma do fonograma:

Você me quer belo
E eu não sou belo mais
Me levaram tudo o que um homem precisa ter
Me contaram o corpo a faca sem terminar
Me deixando vivo, sem sangue, apodrecer

Como se vê, trata-se um genocídio bastante perverso, no qual o último representante dessa linhagem foi poupado, apesar de ser um morto-vivo, pois vive “sem sangue”, está apodrecendo. O grupo responsável por essa hecatombe não é nem mencionado, apesar de implicitamente presente em “me levaram”, “me cortaram”, “me deixando”. Há, portanto, segundo as amarrações da letra, uma força inominável que destruiu uma maneira de se viver, na qual as pessoas eram justas (“eu não sou justo mais”) e tinham uma relação íntima com o sagrado (“Chamo pela lua de prata pra me salvar/ rezo pelos deuses da mata pra me matar”), algo completamente diferente da transcendência de Deus tal como pensado pelas religiões monoteístas. A relação dos homens com os Deuses não é de fórum íntimo – tal como vimos ser o que prepondera no disco de 1975, *Minas* –, ocorre em céu aberto, é algo que circunda a todos. Nesse sentido, por conseguinte, o que afeta a um membro tem consequência sobre os demais. Essa é a perspectiva que permite associar o “você” do início das estrofes – alguém alheio a comunidade – à tragédia geral: “Que tragédia é essa que cai sobre todos nós?”.

“Viver de amor” (Toninho Horta/Ronaldo Bastos) é a estranha no ninho desse lado B. Ao contrário das demais – algumas ressalvas serão feitas à última canção, “Minas Geraes” –, esta não é pautada por relações musicais e poéticas ligadas ao universo comunitário presente em todo o disco, ao contrário, ela apresenta uma sonoridade mais próxima do outro LP, pois se trata de um *samba-jazz*: faz referência ao que poderíamos relacionar com grupos ou lugares pautados pelo que chamamos de *tempo da cidade*; em suma, parece um fonograma que, para manter a coerência lógica, deveria habitar não os *Geraes*, mas as *Minas*.

Contudo, nos termos que estamos defendendo, ela parece trazer a marca do coletivo. Se a compararmos com a sua simétrica, a terceira faixa do lado A do LP *Minas*, ou seja, a canção “Beijo Partido”, do mesmo Toninho Horta que também se assenta fundamentalmente como uma *bossa-jazz*, além de ser sobre uma desilusão amorosa, tal como é “Viver de amor” (“não fica bem/ você mentir depois de jurar (...) e provar do amor e não largar/ para tentar conhecer”); então, percebemos uma ligeira mudança.

“Beijo partido” (Toninho Horta)	“Viver de amor” (Toninho Horta/Ronaldo Bastos)
<p>Sabe, eu não faço fê Nessa minha loucura E digo Eu não gosto de quem me arruína em pedaços E Deus é quem sabe de ti E eu não mereço um beijo partido Hoje não passa de um dia perdido no tempo E fico Longe de tudo o que sei Não se fala mais nisso, eu sei Eu serei pra você O que não me importa saber Hoje não passo de um vaso quebrado no peito E grito Olha o beijo partido Onde estará a rainha Que a lucidez escondeu Escondeu</p>	<p>Quem quis me ferir Ficou assim Não aprendeu perdoar Morrer de amor até o fim Não brinque de esconder</p> <p>Não fica bem Você mentir depois de jurar Desperdiçar O tempo de tentar morder E provar de amor e não largar Pra tentar conhecer</p> <p>Quem olha pra mim Me vê feliz Não sabe o que é duvidar Viver de amor até o fim Não quero mais chorar</p> <p>Sem perceber Jogar a vida inteira no ar Saber de cor Viver do jeito que se quer E morrer de amor e não ligar Pra tentar esquecer</p>

Figura 39: Letras de “Beijo Partido” e “Viver de amor”

A mais interessante, para nossos propósitos, é o triângulo que se estabelece em “Viver de amor” entre o eu (o narrador), o você (a quem se dirige o que está sendo dito) e o quem, que a princípio está associado à pessoa com a qual a relação amorosa existia, mas que se descola desta, passando a congregar um contingente maior de pessoas. Na primeira estrofe, canta-se “quem quis me ferir”, logo o quem é o outro da relação, que não merece nem ao menos ser nomeado. Na segunda, surge o “você”, delimitando o âmbito do “quem” do início. A reclamação ao vento transmuta-se em um recado: “Não fica bem/ você mentir depois de jurar/ desperdiçar/ o tempo de tentar morder”.

A partir da terceira estrofe surge esse terceiro, pois o “quem” deixa de se referir à pessoa que causou o sofrimento, convertendo-se em qualquer pessoa que entre em contato – mesmo que meramente visual – com o sujeito da canção (“Quem olha para mim/ me vê feliz/ não sabe o que é duvidar”). Evidente que ainda podemos considerar a conexão do “quem” com o “você”, mas também é plenamente viável agregar, a essa nova significação do “quem”, outras pessoas, isso porque, a ação que lhe cabe não é mais circunscrita ao finado contato amoroso, potencialmente qualquer pessoa pode olhar para esse sujeito e considerá-lo aparentemente feliz, mesmo que isso não seja verdade (“viver de amor até o fim/ não quero mais chorar”).

Em “Beijo partido”, essa expansão narrativa não ocorre em momento nenhum. Ao contrário, com o desenrolar da canção, o foco se fecha cada vez mais: ao “quem” (“Eu não gosto de quem me arruína em pedaços”), desta vez, não é acoplado um contingente cada vez mais amplo de personagens, pois o único momento em que seria possível estabelecer uma triangulação (“E Deus é quem sabe de ti”), é prontamente negado pela insistência nas ações de cunho individual – psíquicas (“hoje não passa de um dia perdido”) e práticas (“e fico, longe de tudo sei”). Isso sem contar que o hipotético terceiro agente ou personagem, é nada menos do que “Deus”, caracterizado como uma divindade transcendente, cuja existência é vinculada com a crença do sujeito, apesar de Sua onisciência, visto que só Ele teria condições de entender a ex-amada.

Sendo assim, apesar de trabalharem a mesma matéria, a desilusão amorosa ganha contornos mais amplos em “Viver de Amor” do que a resposta individual da loucura apresentada pelo eu lírico de “Beijo Partido”.

Apesar de ser uma canção amorosa, “Lua Girou” (Milton Nascimento) apresenta elementos até então não presentes em torno do tema. A começar pela voz feminina que assume o canto (“Sustenta a palavra de homem/ que eu mantenho a de mulher”). Outra novidade é o palco no qual essa relação pode acontecer. Ao contrário de todas as canções de amor presentes nos dois discos, essa é a única que a coloca em um mundo regido pela temporalidade dos astros; estes são a condição para o amor, afinal é a “lua” que demarca, desde o início, os acontecimentos (“A lua girou, girou/ Traçou no céu um compasso”). É durante a noite que o casal pode ficar junto, esse é o momento que eles podem ser um o travesseiro do outro (“Eu bem queria fazer um travesseiro dos seus braços”, “Travesseiro dos meus braços/ Só não faz se não quiser”) ou, o que dá no mesmo, somente após o pôr do sol que eles podem dividir uma cama – com todos os sentidos que essa expressão pode ter.

Diversamente de “Beijo Partido”, “Idolatrada”, “Paula e Bebeto”, “O que será” e “Viver de amor” – as faixas desse “álbum duplo” que tratam expressamente de relações amorosas –, nas quais o referencial para a possibilidade do amor era o indivíduo, em “Lua girou”, por mais que a individualidade se mantenha presente (“eu bem queria”, “só não faz se não quiser”), ela é condicionada por um elemento externo, o passar do dia, cuja existência parece condicionar a vida de todos: algo como, de dia se trabalha, a noite se ama. Essa relação na qual a temporalidade natural pauta a sociabilidade, havia sido apresentada, mesmo que não em um contexto de relacionamento, em “Fazenda”:

E a meninada
Respirava o vento
Até vir a noite, e os velhos falavam

Coisas dessa vida
Eu era criança, hoje é você
E no amanhã, nós

Tanto em uma quanto em outra, a convivência é determinada pelo passar do dia. Enquanto em “Fazenda” a relação intergeracional acontece durante a “noite”, em “Lua girou” a consumação das relações amorosas também têm que esperar o nascer da lua. Em ambos os casos, fica subentendido que durante o dia, o momento do sol, a comunidade trabalha.

As batucadas de “Circo Marimbondo” já trazem a marca do coletivo. Da mesma maneira, o termo “circo” traz consigo um público, um aspecto comunitário. Ainda que a associação ao picadeiro seja inevitável, tal como ocorreu explicitamente em “Gran Circo”, ela não é única. De acordo com o *dicionário Houaiss*, temos doze significados diferentes para o verbete circo.¹⁰⁶ Bem verdade que majoritariamente as referências são aos picadeiros circenses, mas há alusão ao circo romano (uma grande anfiteatro) ou ao curral no Rio Grande do Sul no qual os campeiros tocam cavalos. Mas o sentido oitavo é o que mais nos interessa: “8. fig. conjunto de atividades culturais, promocionais e outras relacionadas com eventos de grande impacto popular”¹⁰⁷. Em termos simples, um espaço no qual se realizam espetáculos de caráter popular. Em suma, o coletivo se faz presente.

Por mais que o canto seja calcado no indivíduo (“Eu cheguei de longe/ Não me atrapalha”), o referencial é o embate frente ao outro (“Se eu te der um tombo/ não me atrapalha”). Claro que poderíamos considerar um jogo entre duas pessoas, mas a já mencionada percussão traz consigo um contingente maior, uma história associada à escravidão, posto pelo samba¹⁰⁸. Além disso, existem outras duas alusões subentendidas. A primeira é perceptível pelas significações possíveis de “marimbondo”. Conforme, novamente, o *dicionário Houaiss*, o verbete pode significar os insetos himenópteros, uma espécie da família dos vespídeos e pompilídeos; a designação dada pelos portugueses aos brasileiros à época da independência e uma dança de roda goiana. Achamos pouca informação sobre a última referência, mas segundo Maria Cristina de Freitas Bonetti:

O marimbondo era uma dança de brincadeira, onde o figurante principal tinha um pote cheio de água na cabeça sob uma rodilha de pano e ficava no centro da roda, respondendo e dançando sem deixar cair a água do pote. Enquanto a roda lhe perguntava: “negro o que que tem”? E ele respondia – “marimbondo sinhá”¹⁰⁹

106 HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Elaborado no Instituto Houaiss de lexicografia e bando de dados da língua portuguesa s/c Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Verbetes “Circo”.

107 IDEM. *Ibidem*.

108 Essa associação entre a forma estética, o *samba*, e a forma social, a *escravidão*, será desenvolvida no próximo capítulo.

Marambaia (“Circo Marimbondo/ circo Marambaia”) é outra palavra polissêmica que permite a incorporação de outra matriz histórica à canção, cujo polo aglutinador é o tupi-guarani. O pesquisador e linguista Ruy Magalhães de Araujo¹¹⁰ afirma que o chamado “tupi” é um tronco linguístico de suma importância para o vocabulário atual do português brasileiro que abarca “dez famílias vivas”¹¹¹, mas que têm em comum o fato de serem uma língua aglutinante. Marambaia é um desses casos, um topônimo referente a uma praia do Rio de Janeiro, que pode ser formado por duas aglutinações diferentes: “*Marambaia* – vila – de *mbará-abai*, o cerco do mar, a restinga, língua arenosa cercando o mar. Pode ser também *marã-mbaia*, a cerca ou paliçada de guerra”¹¹² Dada essa segunda significação, a possibilidade de se analisar a canção como um canto de resistência coletivo ganha mais um elemento.

O fonograma que encerra esse “álbum duplo” e, ao mesmo tempo, retoma o começo, por ter a mesma melodia de “Minas”, que abriu esse percurso; a canção “Minas Geraes” (Novelli/ Ronaldo Bastos), ao contrário das demais, não apresenta nenhum personagem. É uma espécie de epílogo, pois apesar de não retomar a trajetória das personagens apresentadas ao longo das vinte e duas faixas anteriores, parece indicar um desfecho: “Com o coração aberto em vento/ por toda eternidade/ com o coração doendo/ de tanta felicidade”.

O coração, o sentimento do que se cantou até então, ganha o espaço (através do “vento”), cuja pretensão é perdurar para todo o sempre (pela “eternidade”), ou seja, entrar para a história, mesmo que – ou exatamente por isso – as situações retomadas pelos discos sejam majoritariamente pautadas pela destruição, pela dissolução; ou seja, em vistas de desaparecer, tanto pela decadência que marcam as *Minas*, quanto pela força que rompe a comunidade, traço marcante nos *Geraes*. Talvez esse seja o sentido dos versos finais. Ao mesmo tempo que o canto não impede esse movimento (“Todas as canções inutilmente”), contudo, sem o cantar, esse processo da “cidade moderna” que torna os indivíduos cegos, surdos e mudos, essa força que leva muitos ao limite de desvanecer, essa “tragédia que cai sobre todos nós”, faria com que os vencidos desaparecem até mesmo da memória

109 BONETTI, Maria Cristina de Freitas. *Contra-dança: ritual e feste de um povo*. Dissertação de mestrado (Ciências da religião). Goiânia: UCG, 2004. p. 105.

110 ARAUJO, Ruy Magalhães de. “Os tupismos na formação do léxico Português do Brasil” In. *Revista Philologus*, Ano 14, Nº 40 – Supl. Rio de Janeiro: CiFEFiL, jan./abr.2008 pp. 113-120.

111 IDEM. *Ibidem*. p.113.

112 BRAGANÇA JÚNIOR, Álvaro Alfredo. “Análise filológica de sufixos indígenas na toponímia fluminense.” In. *Revista da academia brasileira de filologia*. Nº VI. Rio de Janeiro: Nova Fase, 2009. pp. 9-20. p.16.

(“Todas as canções eternamente”).

Em resumo: “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.”¹¹³

O princípio geral

Depois de tudo o que dissemos até aqui, é possível estabelecer alguns elementos estruturais que organizam a obra. Em termos gerais, temos o seguinte: os dois discos se relacionam por uma tentativa de convivência entre regimes contrários entre si. Os vários pontos de contato que constituem este “álbum duplo” têm sua fundação na diferença, por mais contraditório que isso possa parecer. Todavia, conforme apontado ao longo de todo esse capítulo, é no seio da alteridade que se cria um discurso único que mantém as partes como são – não há negação em sentido forte (*aufhebung*) – sem, no entanto, simplesmente justapô-las.

Sonoridades ligadas ao campo *e* à cidade, improvisos jazzísticos *e* congadeiros, subjetivismo *e* coletivismo, nostalgia *e* modernidade, atonalismo *e* coros homofônicos, avião *e* carro de boi: tudo organizado de uma maneira na qual os elementos contrastantes mantenham suas características originais e participem de um contexto alheio.

Vê-se: não são pelos recursos estéticos em si que a obra deve ser entendida, mas pela relação que entre eles se estabelece. O que não implica que estes sejam desimportantes, afinal eles são a base sobre a qual a estrutura formal se institui.

Uma comparação com a produção do que foi enquadrado pelo termo “Tropicalista” pode auxiliar na compreensão da relação estrutural das gravações dos membros do “Clube da Esquina”, particularmente do caso de Milton Nascimento. Isso porque, as duas produções são praticamente contemporâneas – o surgimento das canções tropicalistas é um pouco anterior – e ambas apresentam uma gama de recursos musicais e poéticos tão vasta quanto. Entretanto, a maneira pela qual essa multiplicidade de matrizes estético-sociais são organizadas é completamente diferente. De acordo com Celso Favaretto,

As canções tropicalistas resultam quase sempre da mescla de ritmos brasileiros tradicionais (urbanos ou folclóricos) com ritmos que foram difundidos pelo rádio, disco, televisão e cinema: samba,

113 BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. Tese III. p. 223.

rumba, baião, ponto de macumba, *rock*, bolero etc.¹¹⁴

Em termos de letra, os tropicalistas também tratavam dos mais variados temas, do sertão baiano à propaganda estadunidense:

Crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidentes, beijos, dentes, pernas bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot. É o mundo das “bancas de revista”, o mundo de “tanta notícia”, isto é, o mundo da comunicação rápida, do “mosaico informativo”, de que fala Marshall McLuhan.¹¹⁵

Sem entrar nos pormenores da composição dos “jovens baianos”¹¹⁶, o interessante é trazer à tona a não exclusividade da exploração de um amplo espectro de referências às gravações encabeçadas por Milton Nascimento. Contudo, ao contrário dos tropicalistas, o grupo de pessoas do chamado “Clube da esquina” não apresentou forte proximidade com as artes plásticas de vanguarda: para os baianos, o *happening* – e outros elementos não-musicais – são de extrema importância¹¹⁷.

Mais do que a utilização, ou não, de recursos extramusicais, a grande diferença entre as duas concepções reside justamente na sua aproximação: a tentativa de unir realidades estético-sociais divergentes em uma mesma obra de arte. Conforme apontado pelo próprio Caetano Veloso, a obra do “grande colega” Milton Nascimento é “um trabalho tão notável e tão diferente do nosso [o Tropicalista] (mesmo oposto ao nosso, sob certos aspectos).”¹¹⁸

De fato, nada mais distante da busca pela imbricação e convívio entre os antagônicos pro-

114 FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 4. Ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2007. Pág. 121.

115 CAMPOS, Augusto. “Explosão de Alegria, Alegria” In. Idem. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. Pág. 153. Nesse trecho, Augusto de Campos trata basicamente de “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso, mas, mesmo assim, essa variedade descrita pode ser aplicada ao conjunto da produção tropicalista. Como pode ser percebido em outros artigos do mesmo livro, um caso seria o texto “É proibido proibir os baianos”.

116 Para tanto, ver a obra já citada de Favaretto. Particularmente o capítulo intitulado “O procedimento Cafona”, no qual ele expõe como a paródia-alegórica das canções tropicalistas, ao trabalharem os “fragmentos ruínas”, escancaram “as indeterminações do Brasil”, revelando a não realização desse todo abstrato chamado Brasil: “seu trabalho é, antes, o de estilhá-lo – as imagens-alegorias, parodiando-o, rompem a totalidade.” Não com o intuito saudosista de retorno a “um paraíso perdido”, mas com a intenção de revelar a inevitável influência do centro do capitalismo e a sua convivência, em nossas terras, com o “arcaico”. “O tropicalismo, ao invés de ser plangente, saudosista, apresenta um tom afirmativo: daí a alegria que explode através de suas canções, a alegria de destruir.” (As citações, assim como o argumento central, encontram-se em FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria...* pp.125-130).

117 Cf. FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria...* capítulo “A mistura tropicalista”.

118 VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. p. 485.

posta por Milton Nascimento do que a “justaposição de antigo e novo” da “imagem tropicalista”¹¹⁹ tal como sintetizado por Roberto Schwarz:

Talvez se possa dizer que o efeito básico do Tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil. A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial. (...) O resultado da combinação é estridente como um segredo familiar trazido à rua, como uma traição de classe. É literalmente um disparate em cujo desacerto porém está configurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista. São muitas as ambiguidades e tensões nesta construção. O veículo é moderno e o conteúdo é arcaico, mas o passado é nobre e o presente comercial; por outro lado, o passado é iníquo e presente autêntico.¹²⁰

Embora a obra *miltoniana* também se utilize da “técnica mais avançada ou na moda mundial”, como é o caso da introdução atonal de “Ponta de areia”, o resultado é diametralmente oposto. Longe do disparate, do choque e do escândalo tropicalista, a crítica ao desenvolvimento do capitalismo em solo nacional será completamente outra – como se tentará demonstrar ao longo do estudo. Isso porque, como já se pode perceber pela relação estabelecida entre os discos que formam o “álbum duplo” *Minas-Geraes* e ficará explícito nas análises pontuais de cada faixa, o plano geral não é a explosão dos contrários; antes, o oposto, a união desses. Ou, em alguns casos, a constatação consternada de impossibilidade desse convívio.

É visível que alguns dos procedimentos empregados nas composições e arranjos dos tropicalistas, como o *kitsch*, o pastiche, o deboche escancarado e a exacerbação ou, no limite, a naturalização das contradições de um Brasil progressista e atrasado não figuravam nas opções estéticas e temáticas dos artistas do Clube da Esquina. Os “mineiros” partilharam de outras concepções, talvez mais melancólicas ou consternadas, com relação aos “males do Brasil”. Observo que, enquanto algumas canções dos tropicalistas tomavam a modernidade como uma realidade inevitável, a maioria das canções do Clube da Esquina – embora fossem elaboradas com base em diversos elementos considerados modernos – lamentava a modernidade capitalista.¹²¹

Sendo assim, a grande peculiaridade da obra de Milton Nascimento estaria nessa relação entre os diferentes, que ao se manterem como distintos encontram ligações, unidades. Sem que isso implique a negação mútua entre ambos, cujo desenvolvimento dessa contradição fundamental levaria à criação de algo novo, como a *suprassução* hegeliana. Ao contrário, o que parece movimentar a obra é a busca por um lugar de convívio, de consenso.

119 SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969.”... p. 90.

120 IDEM. *Ibidem*. pp. 87-88.

121 DINIZ, Sheyla Castro, “*Nuvem cigana*”: a trajetória do Clube de Esquina... p. 176. Para uma análise mais detalhada entre as diferenças entre o “Clube da Esquina” e o “Tropicalismo” ver. IDEM. *Ibidem*. Capítulo IV. “Clube da Esquina versus Tropicalismo”.

Diferentemente da “justaposição Tropicalista”, que também não pressupunha uma mudança radical, a proposta estética das gravações do Milton Nascimento tende a se aproximar da maneira pela qual Guimarães Rosa, segundo a leitura de José Antônio Pasta jr., dispõe os elementos contrastantes, cuja “estruturação formal (...) parece apontar para a mistura das misturas, ou a matriz de todas as misturas: a vigência simultânea de dois regimes da relação sujeito-objeto – um que supõe a distinção entre sujeito e objeto ou, se se quiser, o mesmo e o outro, e um segundo que supõe a indistinção de ambos”¹²².

Reconhecemos que as diferenças entre a obra *rosiana* e a *miltoniana* são tão grandes quanto suas possíveis aproximações. Não há uma “metafísica do mato”¹²³, por exemplo, nas canções, como há nos romances e novelas. Contudo, a estrutura lógico-formal em ambos é semelhante, pois nos dois casos a existência de determinações contrárias e excludentes conseguem achar/criar um lugar de convívio.

Nos termos do José Antônio Pasta Jr., temos que um dos “regimes”, o da “distinção” está na *autonomia* dos discos entre si, nas *diferentes* sonoridades básicas de cada LP, nos focos narrativos *antagônicos*. Contudo, ao se debruçar na relação entre os álbuns por um outro ponto de vista, concomitante ao primeiro, um outro regime, “que supõe a indistinção”, se explicita: as ligações entre os discos estabelecem que eles são *interligados*, contam uma *única* história, apresentam elementos do *outro* no seu seio (como é o caso da presença da viola no LP *Minas* e da guitarra no *Geraes*, por exemplo), *compartilham* de inúmeras figuras e temas.

Sintetizando o que foi dito, o princípio estético geral que organiza a obra de Milton Nascimento, ou, pelo menos, desses dois discos, é a criação de uma situação musical que tem como fundamento identificar as diferenças e, ao mesmo tempo, apontar para um horizonte no qual essas realidades diferentes possam coexistir.

Como já ficou indicado, essa estrutura formal ou esse princípio estético não é algo estático, imóvel. A cada cenário exibido, uma manifestação desse jogo entre regimes distintos é estabelecida. Cada caso é um caso, mas todos, de alguma maneira, se alicerçam sobre a mesma fundação.

122 PASTA JÚNIOR. José Antonio. “O romance de Rosa”. In. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. Tese de livre Livre-Docência (Literatura Brasileira). São Paulo: USP, 2011. p. 150.

123 IDEM. *Ibidem*. p. 153.

Capítulo 2| Cada caso é um caso

A manifestação é particular

O convívio entre organizações estéticas distintas é a coluna vertebral, o núcleo que sustenta o resto. Pelo fato da obra ser cheia de acontecimentos, referências, recursos e matrizes, por vezes a composição do conjunto se torna invisível. Entretanto, é justamente ela que permite que a criação não se torne caótica, por um lado, ou taxativa, por outro. Mesmo que muitas vezes ofuscada ou aparentemente reclusa ao segundo plano, a lógica pela qual esse princípio estético se constitui está sempre presente. Outras vezes, ao contrário, está explícita. Esse é o caso, quase didático, da abertura.

Esse “álbum duplo” se inicia com a utilização de uma técnica de estúdio, que consiste em adicionar novas gravações a um trecho já gravado – o que os técnicos e engenheiros de som norte-americanos batizaram de *Overdub*. No caso, o fonograma se inicia com um trecho da décima faixa do LP *Minas* – o coro das crianças da canção “Paula e Bebeto” – ao qual é logo acrescida a gravação da música em questão, “Minas”.

É perceptível que essa aglutinação não se faz por justaposição, isso porque, apesar dos trechos se manterem diferentes, eles são acoplados a partir de um componente em comum. Procedimento que Sérgio Molina intitulou de *telhagem*: “*A sonoridade 1* (coro de meninos) vai se esvaindo em *fade out* (decrecendo) enquanto a *sonoridade 2* se afirma em outro *beat*, e outra escala, o Ré maior.”¹²⁴ A nota fá# opera como um elemento *pivô*, pois é executada pelo coro dos meninos e no mesmo instante desponta como a primeira nota da melodia principal de “Minas”, criando uma *unidade na diferença* entre as músicas¹²⁵

Figura 40: Processo de Telhagem no fonograma “Minas”

124 MOLINA, Sérgio A. *A composição de música popular cantada...* p. 84.

125 IDEM, *Ibidem*. p. 84. (Inclusive a figura).

Em termos musicológicos temos o seguinte: “Minas” está na tonalidade de Ré Maior, como fica explícito nos compassos subsequentes aos mostrados na figura acima, em especial pela relação D – T (fig. 41). Ao passo que “Paula e Bebeto” se constrói sobre o Ré-Mixolídio (como visto no capítulo anterior), mas que no trecho colado ao fonograma poderia ser considerada como em Sol Maior, visto que não há o encadeamento D (I) – C (bVII), harmonia fundamental para a confirmação, neste caso, do modo mixolídio. Seja como for, a música incidental não está na mesma tonalidade da música principal, sendo que a nota Fá#, por ser membro dos dois universos, atua como um elo entre ambos. Uma comunhão entre estranhos é estabelecida.

Figura 41: “Minas”: análise harmônica da parte A

Esse começo indica claramente que é por meio das armações internas a cada faixa que o princípio estético geral se manifesta, o que certamente implica que as determinações sobre as quais os dois regimes buscam o consenso é sempre diferente, afinal, cada fonograma é único, possui características que o distinguem dos demais, ou seja, organiza a sua matéria de uma certa maneira, o que acarreta, inclusive, que uma mesma composição apresente significados distintos em diferentes gravações.¹²⁶

Sendo assim, vejamos, mesmo que rapidamente, faixa por faixa.

¹²⁶ A esse respeito conferir a análise feita por Walter Garcia sobre duas versões da canção “A preta do acarajé” de Dorival Caymmi, uma gravada pelo próprio, outra pela Gal Costa. In. GARCIA, Walter. *Melancolia e mercadoria: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

Cada faixa, cada caso: *Minas*

O convívio entre diferentes regimes não necessariamente acontece no interior das articulações musicais, como é o caso que acabamos de analisar da música de abertura, “Minas”. Em “Fé cega, faça amolada” o descompasso se estabelece entre letra e música. Trata-se de um *pop-rock*, como se percebe claramente pelo ritmo executado pela pandeirola, pela entrada da guitarra e pelos comentários de saxofone. Em compasso quaternário, a divisão rítmica em semicolcheias acentua os tempos dois e quatro, uma das marcas distintivas do estilo. O *ostinato* do par baixo-violão com o qual o fonograma se inicia e perpassa toda parte A, entretanto, cria uma certa ambiguidade, pois sem ser estranho – ser membro de uma outra matriz histórica, como seria o caso se a mesma célula fosse executada por um viola –, não é, todavia, comum: isso não desconstrói o gênero, mas, ao mesmo tempo, cria uma atmosfera única.

No caso de “Fé cega, faça amolada”, a música começa apenas com a levada de violão e a linha de baixo durante os primeiros quatro compassos. Podemos dizer que essa é a condução da base de “Fé cega, faça amolada” (e não de qualquer outro fonograma do gênero), pois a maneira como o *riff* criado ao violão nas cordas agudas se articula com a linha de baixo é exclusiva dessa canção. Em outros tantos fonogramas comuns, em que as canções se iniciam com qualquer levada padrão de um determinado gênero em questão, só é possível reconhecer a música quando a voz e a letra apresentam a melodia.¹²⁷

The image displays a musical score for the introduction of the song "Fé cega, faça amolada". It consists of two systems of staves. The first system features a Violão (Acoustic Guitar) staff in treble clef and a Contrabaixo (Double Bass) staff in bass clef. The Violão staff shows a series of chords in the upper register, while the Contrabaixo staff plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second system features a Viol. (Violin) staff in treble clef and a B. El. (Electric Bass) staff in bass clef. The Viol. staff continues the chordal pattern from the Violão, and the B. El. staff continues the rhythmic pattern from the Contrabaixo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with a '4' at the beginning of the second system, indicating the fourth measure.

Figura 42: “Fé cega, faça amolada”: introdução

A parte B, sem letra, apenas reforça o clima de rock da gravação. Nesse momento a bateria assume sua aptidão recorrente ao gênero, a guitarra destaca-se na condução da harmonia, intensifi-

127 MOLINA, Sérgio A. *A composição de música popular cantada...* p. 68.

cando o timbre eletrificado, e a linha do baixo toma para a si a responsabilidade de executar a frase musical que demarca esse trecho como sendo a segunda parte da canção “Fé cega, faca amolada”.

Figura 43: “Fé cega, faca amolada”: Linha de baixo da Parte B

Fica patente que se trata de um *pop-rock*, logo uma prática estética cuja matriz social são as aglomerações urbanas pautadas pela industrialização, como visto. Todavia, o referencial da letra parece ser outro. Em acordo com Francisco Vieira e Rodrigo Oliveira¹²⁸, o mote é a contestação com a intenção de ir à luta. Por outro lado, os marcos da canção são a “faca” e a “fé”, signos que reportam a uma experiência ligada ao que Luiz Henrique Garcia chamou de “popular”¹²⁹. A associação ao “pão”, “vinho” e “irmão” denotam, tal como apontado por Sheyla Diniz¹³⁰, uma forte influência cristã, que, no entanto, ganha contornos locais mais precisos: o já referido cangaço. Essa situação histórica é a manifestação social que mais claramente associou, no Brasil, uma intenção de revolta, via facção, com um caráter messiânico, religioso.

Sendo assim, a canção propõe a constituição de um coletivo rebelde baseado em valores que não são mais socialmente determinantes, mesmo que ainda presentes, de uma maneira de viver regida pelo indivíduo isolado da “cidade moderna” e industrializada tal como existiu até os dias de hoje – esse é, não custa lembrar, o foco do disco como um todo. Em outros termos, propõe-se uma revolta armada pela faca em um contexto de ditadura militar fortemente carregada de armas de fogo, tanques de guerra etc.

Há, desse modo, pela letra, uma associação a um universo outro do que aquele que se impôs à chamada civilização ocidental, cujo epicentro é a Europa: a prosódia do canto sugere “uma clave [3 3 2] (em colcheias) decorrente dos acentos nas sílabas (sublinhadas): A-[*go-ra não per-gun-to*] e [*mais a-on-de vai-aes*] e [*tra-da*], sobre uma base de subdivisões mais pares e regulares”.¹³¹ As no-

128 VIEIRA, Francisco Carlos Soares Fernandes. *Pelas esquinas dos anos 70...* p. 100; OLIVEIRA, Rodrigo. F. *Mil tons de Minas...* p. 82.

129 GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer...* p. 78; IDEM. *Nas esquinas do mundo...* p. 208.

130 DINIZ, Sheyla. “Núven cigana”: a trajetória do clube da esquina... p. 113.

131 MOLINA, Sérgio A. *A composição de música popular cantada...* p. 69, nota 141.

ções de “clave” ou “linha-guia” sintetizam uma maneira de fazer musical baseado na adição rítmica, ao contrário da concepção de origem europeia que se estrutura da subdivisão:

Nossa teoria musical clássica prevê dois tipos de compasso, os simples e os compostos. Nos compassos simples, as unidades de tempo são binárias. Por exemplo, nos compassos 2/4, 3/4 e 4/4, as unidades de tempo são as semínimas, que, dividindo-se sempre por dois, serão equivalentes a *duas* colcheias ou *quatro* semicolcheias etc. (Os casos em que semínimas são divididas de modo ternário constituem exceções à regra, são chamados de “quíalteras” e exigem sinalização especial). Por outro lado, nos compassos composto, com o 6/8 ou o 9/8, as unidades de tempo são ternárias e são representadas por semínimas pontuadas (divididas portanto em *três* colcheias). Mas o fato é que não há compassos que misturem de modo sistemático agrupamentos de duas e de três pulsações, como semínimas e semínimas pontuadas. É precisamente esta mistura que vai desempenhar um papel muito importante da África subsaariana.¹³²

É importante notar que esse outro ao qual a sociabilidade da letra se opõe é apresentado não apenas pelo contexto histórico contemporâneo à gravação, mas é interno a ela: o *rock* é uma das formas de condensação estética desse processo social, como indicamos no capítulo passado. Os dois regimes distintos estão presentes, um evocado pela letra e melodia, outro pelo arranjo. Assim como não há atrito entre ambos, em nenhum momento a estrutura da canção os dispõe como excludentes, a guitarra não nega a fé, pois a intensidade, o “volume”, do instrumento não nos impede de reconhecer os vários sinais católicos, bem como o arcabouço religioso não transforma o canto em uma louvação ao Senhor.

O jogo dos distintos por vezes se faz pela própria escolha do *estilo*. Este é o caso de “Beijo partido”. Em geral, o fonograma se estrutura sobre uma condução rítmica comum à *bossa-nova*, como fica bastante evidente pelo violão do Toninho Horta, não só pelas questões harmônicas, mas principalmente pela “levada”. Basta compararmos o violão executado pelo Toninho Horta com as divisões rítmicas do violão de João Gilberto transcritas por Walter Garcia. Desde os primeiros compassos com letra (0'18"70"-0'29"17") a “batida” da *bossa-nova* já se faz presente:

132 SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente...* p. 24.

The musical score for 'Beijo partido' features a voice part (Voz) and a guitar part (Violão) in 4/4 time. The voice part has lyrics: 'sa-be eu não fa-ço fé nes-sa mi-nha lou-cu-rã e di-go'. Above the voice staff, chords are indicated: Em7(11), A7sus4(9), G7M(#11), F#7(#11), B7(13), and B7(b13)/D#. The guitar part consists of chords and single notes, with a box highlighting a specific rhythmic pattern in the final measures.

Figura 44: "Beijo partido": batida da bossa-nova

Para facilitar a comparação, reescrevemos o trecho destacado da figura anterior em compasso binário. Note-se que é exatamente o mesmo ritmo que Walter Garcia identificou como a “base da batida da bossa-nova”¹³³

This figure compares two guitar rhythms. The top staff, labeled 'Ritmo violão: "Beijo Partido"', shows a complex rhythm in 4/4 time with various chords and melodic lines. The bottom staff, labeled 'Ritmo Violão: base da bossa-nova', shows a simplified version of the same rhythm in 2/4 time, focusing on the basic harmonic structure and the alternating bass notes (pedal point) characteristic of bossa nova.

Figura 45: "Beijo partido": comparação com a batida base da bossa-nova

A própria existência da *bossa-nova* já se presta a uma tentativa de conciliação pela sua contradição própria. De acordo com a análise proposta por Walter Garcia, a batida do violão do João Gilberto – um dos pilares principais do estilo – se constrói sobre uma estrutura pendular que nega e afirma o samba a todo instante. Sob influência de um padrão característico do *jazz* as marcas do samba são negadas, os baixos do violão (executado pelo polegar) são regulares, pois marcam com a mesma acentuação os tempos fracos e fortes do compasso, ao contrário do *samba*, no qual o surdo tende a acentuar o segundo tempo do compasso binário. Em compensação, a estrutura básica do *samba*, condensada no alto grau de variação que o tamborim realiza a partir de um padrão baseado

133 GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos...* Anexo IV, tópico 4.

nas síncofes, no *brasileirinho*¹³⁴, reaparece pela porta dos fundos nas variações da mesma batida que negou o samba, ao simplificá-lo:

Na forma da batida de João Gilberto, a regularidade do baixo e a não-regularidade dos ataques de acordes se articulam em complementaridade. Coerente com a articulação desses dois princípios, o caráter da bossa se define por conciliar a negação com a afirmação do samba: há negação quando a bossa cria sua própria base, sob influxos *jazzistas*; e há afirmação quando a bossa remete ao samba, no curso das variações dessa mesma base (pelo aparecimento do *brasileirinho*), ou quando inclui o próprio padrão do samba como *modelo secundário* a ser também alterado. O conflito, inerente a toda contradição, está neutralizado, nesse segundo aspecto, porque o jogo de identidade e de diferença, em relação ao samba, é justamente a marca distintiva da bossa.¹³⁵

Aparecem, ainda, nesse fonograma de “Beijo partido” outras características que colocam o *samba-bossa-nova* em relação aos recursos comuns nas práticas *jazzísticas*, como é o caso do improviso do saxofone tenor no meio do fonograma (1'56"20"), logo ao final da primeira exposição da letra. Já chamamos a atenção para a importância da improvisação no *jazz*. Neste caso, como pode ser notado com alguma facilidade, o solo é bastante baseado na melodia principal.

Em outros termos, a canção ao assumir o *samba-jazz* como sua estrutura fundamental, admite a tentativa de conciliação de inconciliáveis, mesmo que apresentem uma matriz estético-histórica comum: o “suingue” africano trazido à força para o então novo continente.

A tradição africana trazida à América, por força da escravidão colonial, marca com a *síncope* as suas diversas produções musicais: este é o elo de ligação rítmica entre a cadência do samba brasileiro (sucessor, entre nós, do maxixe) e o *swing* do jazz norte-americano. Já se apontou, porém, que o samba conjuga, na batucada, regularidade (surdo) e não-regularidade (tamborim), enquanto o acompanhamento do jazz alia regularidade (baixo) com irregularidade (ataques de acordes). A síncope, portanto, existe apesar de se distinguir a variação não-regular do primeiro da variação irregular do segundo (há outras diferenças que se poderiam destacar).¹³⁶

Acordo que apesar de funcionar bastante bem em termos musicais, expressa o fim da união amorosa, como insiste a letra ao repetir os versos (bem como do vocalize) finais: “hoje não passa de um vaso quebrado no peito/ e grito/ olha o beijo partido/onde estará a rainha que a lucidez escondeu”.

Já em “Saudades dos aviões da Panair (Conversando no bar)”, os diferentes se apresentam

134 A estruturação do *brasileirinho* é a mesma do padrão 3+3+2, ou seja, o que Carlos Sandroni chamou de paradigma do *tresillo* e que está presente na divisão métrica da melodia de “Fé cega, faça amolada”. Sobre a noção do *brasileirinho* cf. IDEM. *Ibidem*. Em especial o capítulo III e o Anexo I.

135 IDEM. *Ibidem*. p. 115.

136 IDEM. *Ibidem*. p. 100.

no desenrolar da canção. Ao longo do fonograma, além da passagem da vida infantil para a adulta, como comentamos no capítulo passado, aparecem duas sequências de eventos que coexistem. Em alguns momentos esse convívio se faz entre acontecimentos passados e presentes, ambos habitando a “memória” do narrador. Em outros, os opostos são duas maneiras de viver, uma “sem nenhum pecado, sem pavor”, outra, pautada pelo temor (“O medo em minha vida, nasceu muito depois”). Em suma, as retomadas do passado sempre apresentam um presente mais deteriorado (“E aquela mancha e a fala oculta, que no fundo do quintal morreu morri a cada dia, dos dias que vivi”).

Existem, também, diálogos não mediados por diferentes épocas, mesmo que a memória esteja presente:

Nada de triste existe que não se esqueça
Alguém insiste e fala ao coração
Tudo de triste existe e não se esquece
Alguém insiste e fere o coração
Nada de novo existe nesse planeta
Que não se fale aqui na mesa de bar

Esse sujeito que guarda consigo acontecimentos passados – que como veremos no capítulo quatro são referências à história nacional – e que vê a realização do presente com certa tristeza, mas no qual acha sua força, senta-se em um lugar, o bar (“nada de novo existe nesse planeta, que não se fale aqui, na mesa de bar”): um espaço coletivo, apesar de circunscrito, para tentar desvendar os acontecimentos do presente.

Num jogo em que tudo de triste existe e não-existe, ele nos alerta para que não esqueçamos (“não se esqueça”) que “alguém” realiza uma ação, no nosso mais íntimo (“o coração”), para que nos mantenhamos sem lembrar, para que fiquemos felizes sendo conformados. Em contrapartida, nos chama atenção, mesmo que isso machuque num primeiro momento (“fere o coração”), que o coletivo “não se esquece”, como que clamando por uma luta, afinal essa é a sua “arma”.

Essa oscilação entre determinações opostas é constantemente marcada por alterações musicais, cuja função é explicitar ao ouvinte que algo mudou. Em outros termos, as alterações das partes que compõe o todo, ao variarem, dispõe os elementos de outra maneira, possibilitando ou indicando uma mudança. Cada regime se constitui sobre uma base. Esse mecanismo é explicitado no início do fonograma.

De início, o que se apresenta ao ouvinte é uma espécie de conversa, na qual os instrumentos de percussão realizam pequenos núcleos rítmicos que se alternam entre os lados direito (R) e es-

querdo (L) das caixas do aparelho de som¹³⁷

Figura 46: "Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)": percussão da introdução

Dada a constante repetição, esse jogo percussivo constitui um ciclo. Para facilitar a compreensão desse primeiro acontecimento musical com significação própria (AMSP), podemos agrupá-lo em uma única linha rítmica, em uma clave. Importante salientar que se trata de uma redução, pois se perde a diferença entre os timbres dos instrumentos, além das alterações entre os canais:

Figura 47: "Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)": redução da percussão

A essa base rítmica soma-se o trinado da flauta, no terceiro compasso ou ciclo, sobrepondo outra unidade autônoma. No quinto compasso ou ciclo, entra em cena a linha do contrabaixo elétrico, agregando mais uma camada ao todo da composição. Desse modo, outros elementos despontam como o violão, a guitarra, o teclado; a flauta também retorna.

137 MOLINA, Sérgio A. *A composição de música popular cantada...* p. 72.

Figura 48: "Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)": grade da introdução

Esse procedimento foi batizado por Sérgio Molina de “acontecimentos musicais simultâneos”¹³⁸. Importante notar que a simples presença de um instrumento não constitui um novo acontecimento, pois não necessariamente cria uma nova camada sonora com interesse próprio. A entrada simultânea de, por exemplo, baixo, bateria e guitarra não necessariamente cria três acontecimentos musicais, pois podem compor uma única sonoridade. Nem mesmo a:

entrada escalonada de instrumentos em um fonograma inaugura novos acontecimentos musicais, pelo contrário, há sempre a necessidade de que cada elemento tenha “natureza própria, uma maneira própria de exprimir-se e de se desenvolver no tempo”.¹³⁹

A esse todo que acabamos de ver, que é mais do que a somatória das partes, cantam-se os dois primeiros versos da letra, que se apresenta no tempo atual da narração

Lá vinha o bonde no sobe desce ladeira

E o motoneiro parava a orquestra um minuto.

Em seguida, as relações musicais se alteram, bem como a época do que se canta. A canção faz menção às memórias do “motoneiro”, ao passado.

Para me contar casos da campanha da Itália

E do tiro que ele não levou

Levei um susto imenso nas asas da Panair

Descobri que as coisas mudam e que tudo é pequeno

Nas asas da Panair

O desenho melódico é semelhante ao anterior, pelas relações de saltos intervalares e pelas figuras rítmicas, mas transposto para uma sexta menor acima. A harmonia e o acompanhamento rítmico, em compensação, são bastante distintos: O primeiro trecho, o presente, se encontra no modo Ré – Dórico (pela presença do si natural), ao passo que a segunda se encontra em Dó – mixolídio (pela finalização da frase que marca o dó como eixo tonal, pela presença no Sib e pelo acorde de Bb/F).

138 IDEM. *Ibidem*. pp. 64-67.

139 IDEM. *Ibidem*. p. 70.

Submomento 1

Dm7 Dm6/F Dm7 Dm6/F Dm7 Dm6/F

Lá vi-nha o bon - de no so-be des-ce la dei-ra e o mo-tor-nei - ro pa-ra va'a'or-

Submomento 2

4 Dm7 Dm6/F Bb/F C/E

questra'um minu-to pa-ra me con-tar ca-sos da cam - pa-nha da I tá-lia e do ti-ro

7 F G/F C G/F C

que'e-le não le - vou le-vei um sus-to'i men-so nas a - sas da Pa - nair des-co-bri que'as

10 F G/F C G/F C

coi - sas muddam e que tu - do é pe que - no nas a - sas da Pa - nair

Figura 49: "Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)": melodia cifrada da parte A

Em termos rítmicos, mesmo que se mantendo a fórmula de compasso, a figura se altera, compondo uma frase que perdura dois compassos, em vez de um, como era o caso do primeiro momento. A redução a uma clave desse ciclo rítmico é basicamente essa:

Figura 50: "Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)": clave do submomento 2, Parte A

Em seguida, retorna-se ao trecho inicial, mas com outra letra. Novamente a passagem temporal é retomada ao presente, com as mesmas relações musicais do início. Perceba-se que seria difícil assumir que há um jogo entre as diferentes épocas se não houvesse esse retorno, pois é somente nesse vai e vem que os acontecimentos do passado e do presente são apresentados como importantes um para o outro. Se a disposição estética fosse outra, poderíamos ter, por exemplo, um passado descolado do presente: as determinações dos dois regimes não buscariam um lugar de convívio,

seriam completos estranhos.

Evidente que outras relações, tanto musicais quanto poéticas, existem, logo, possuem outras determinações. Mas o ponto a se marcar é que em “Saudades dos aviões da Panair (Conversando no bar)”, a existência de regimes contrários se faz concomitantemente pelo par letra e música, diferentemente, por exemplo, do caso de “Fé cega, faça amolada”.

A relação de cenários contrários presente em “Gran circo” é semelhante à manifestada em “Saudades dos aviões da Panair (Conversando no bar)”, mas, ao mesmo tempo, bastante díspare. As afinidades estão nas constantes alterações entre os momentos do fonograma. As diferenças estão justamente no significado pela qual as alterações são propostas.

O fonograma se organiza fundamentalmente em torno dos contrastes, tanto internamente a cada seção quanto entre elas. Sérgio Molina identificou oito “unidades sonoras” (US) ou momentos com sonoridades distintas ao longo do 4'11"24" da gravação, sendo que, em geral, elas apresentam sub-momentos internos.¹⁴⁰ Em perspectiva global, a canção apresenta cinco seções organizadas da seguinte maneira, sendo que nenhuma repetição é exatamente igual, sempre há alguma variação e/ou contém novos elementos:

A|B|C|B|D|B|C|A|E

Figura 51: "Gran circo": forma da canção

A seção A pode tranquilamente ser dividida em dois segmentos. O primeiro corresponde de 0'00 até os 11", o segundo se estende dos 11" até os 26"29" – Molina considera essa seção como US1 e as subdivisões como US2 e US3, respectivamente. As principais marcas dessa parte são o ciclo do baixo, que sustenta a divisão ternária do compasso, o rufo (ou rulo) da caixa (ou do tarol) e a presença de instrumentos de sopro. A diferença entre os dois sub-momentos é que no segundo há a entrada dos metais, a flauta passa a fazer a subdivisão das notas do baixo e a percussão ganha outros contornos além dos rufos, que se mantém, mas dividem espaço com ataques de prato e alguns comentários improvisados dos tambores.

¹⁴⁰ IDEM. *Ibidem*. pp. 99 – 111.

The musical score for "Gran circo" (Parte A) is presented in three systems. The first system features Flauta (Flute), Contrabaixo (Double Bass), and Bateria (Drums). The Flauta part has a melody with notes G4, A4, B4, and C5, with a fermata over the last two notes. The Contrabaixo part has a bass line with notes G2, F2, E2, and D2. The Bateria part has a drum line with a fermata over the last two notes. The second system features Fl. (Flute), Contb. (Double Bass), and Bat. (Drums). The Fl. part has a melody with notes G4, A4, B4, and C5, with a fermata over the last two notes. The Contb. part has a bass line with notes G2, F2, E2, and D2. The Bat. part is marked "Bateria improvisada com ataques no prato" and has a drum line with a fermata over the last two notes. The third system features Fl. (Flute), Contb. (Double Bass), and Bat. (Drums). The Fl. part has a melody with notes G4, A4, B4, and C5, with a fermata over the last two notes. The Contb. part has a bass line with notes G2, F2, E2, and D2. The Bat. part is marked "Bateria improvisada com ataques no prato" and has a drum line with a fermata over the last two notes. The score is in 3/4 time and includes chords F, Dm, and Gm.

Figura 52: "Gran circo": Parte A

Antes de seguirmos com a análise das seções contrastantes, vale a pena comparar este primeiro momento de “Gran circo” com a música que se tornou a representante musical dos picadeiros, a composição “Entrada dos gladiadores” [*Vjezd gladiátorů*], do checo Julius Fučík, cuja adaptação feita pelo canadense Louis-Philippe Laurendeau sob o título de “Thunder and Blazes”, fez muito sucesso entre os americanos do norte, em particular como trilha sonora para cenas de palhaços.¹⁴¹

Sem contar as diferenças, que não são poucas, como as passagens cromáticas, que não existem na composição de Milton Nascimento, o interessante é notar que certos elementos do que usualmente se associa às músicas circenses estão presentes. A começar pela introdução da caixa, o famoso “que rufem os tambores” do mestre de cerimônia. A divisão rítmica bastante marcada dos sopros acompanhada de uma percussão cheia de ataques nos pratos, ponto importante para a performance corporal dos artistas. Evidente que o título da canção nos sugere essa aproximação, mas mesmo assim ela parece ter algum sentido.

Seria um absurdo, por outro lado, tomar a marcha de Fučík como a única expressão de uma prática musical circense.¹⁴² O que nos interessa é apontar algumas aproximações entre o fonograma

141 STUDWILL, William E.; CONRAD, Charles P.; SCHUENEMAN, Bruce R. *Circus Songs: an annotated anthology*.

New York: The Haworth press, 1999. p. 31.

142 O pequeno artigo presente no site <http://circusmusic.us> intitulado “o que define a música circense?” é bastante

presente no LP *Minas* e a sonoridade típica do picadeiro. Nesse mesmo sentido, talvez fôssemos levados a considerar a próxima seção de “Gran circo” como a trilha da bailarina¹⁴³, pela leveza da harpa e pelo vocalize feminino, do qual falaremos a seguir.

A segunda seção de “Gran circo”, a parte B ou o US4 (26"09" – 39"04"), apresenta um clima completamente diverso da anterior. A percussão praticamente abandona a cena, a harpa assume o papel de condutora da harmonia e há a entrada da voz em registro agudo¹⁴⁴. A fórmula de compasso bem como o andamento se alteram, o primeiro passa de ternário a quaternário, enquanto o segundo sai de 68 para 75 BPM.

Figura 53: "Gran circo": Parte B

A chegada da seção C (US5) acarreta novas alterações. O compasso volta a ser ternário, mas o andamento dispara (124 BPM). A marcação rítmica, tanto da bateria quanto do contrabaixo, torna-se bastante regular, mas estruturada em compasso binário, criando, assim, a polirritmia a que chamamos atenção no início do capítulo passado (fig. 2), além de produzir o efeito de intensificar a intensidade sonora, em especial a partir de 1'02"27", momento no qual a bateria desponta no canal direito (R), visto que desde o início de C ela estava restrita ao canal esquerdo (L). A voz principal finalmente assume seu lugar introduzindo a letra ao fonograma.

Após a retomada de B, desponta um novo momento sonoro, a seção D, uma espécie de interlúdio em boca *chiusa*. Para novamente voltar a B e, na sequência, C e A. Na reapresentação da

crítico dessa visão unitária sobre as práticas musicais no circo. Cf. <http://circusmusic.us/wp/?p=26> (janiero de 2017).

143 Vale chamar atenção que Chico Buarque e Edu Lobo deram tratamento parecido para as personagens do circo no disco *O grande circo místico* (Som Livre, 1983). A primeira faixa “Abertura do circo” apresenta as mesmas características apontadas (percussão viva com constantes ataques nos pratos – o rufo não acontece – e um naipe de sopros que faz a melodia principal de uma maneira bem marcada). Já na canção “Ciranda da bailarina” o clima é etéreo, seja pela flauta em registro agudo, pelo coro das crianças ou pelo teclado que faz referência à sonoridade das “caixinhas de música”.

144 O encarte do disco atribui essa parte à Fafá de Belém, porém o timbre da voz lembra bastante os vocalizes do Beto Guedes.

primeira seção, mais um sub-momento é acrescentado: antes da entrada dos sopros – que marcou a diferença entre os sub-momentos na primeira exposição – ocorre um momento intermediário no qual o piano elétrico executa acordes timbrados com *reverb*, o que aumenta significativamente a duração desse período, por esse motivo Sérgio Molina considerou esse retorno a A como a sétima unidade sonora (US7). Um piano em intensidade muito mais baixa do que o restante da gravação encerra o fonograma e o lado A do LP (US8).

A tabela a seguir, retirada da tese de Sérgio Molina¹⁴⁵, consegue sistematizar essa série de contrastes a que chamamos atenção:

UNIDADES SONORAS	US1	US4	US5	US4'	US6	US4''	US5'	US7	US8
DURAÇÃO	26,9''	12,5''	44,6''	12''	20,5''	11,5''	33''	51,3'	38'
ANDAMENTO (BPM)	68	75	124	83	128	85	130	70	50
CICLO (Nº DE BEATS)	3	4	3	4	Não definido	4	3	3	2(6)
TIMBRES	Piano Bat. Flauta (UN2) Metais (UN3)	Harpa Vocalise (feminino)	Voz principal Piano Baixo Bateria Piano elétrico	Harpa Vocalise (feminino)	Orquestra de cordas Piano Voz principal baixo	Harpa Vocalise (feminino)	Voz principal Piano Baixo Bateria Piano elétrico	Bateria Baixo Piano Flauta (A) Metais (B) Piano elétrico	Piano
INTENSIDADE (0 a 10)	7	6	8	6	5	6	8	cresc. para 10	1

Figura 54: “Gran circo”: variação de componentes nas unidades sonoras

O mais importante, porém, não reside no fato de uma sucessão de seções contrastantes existirem, mas nas suas sucessivas retomadas. Assim como o jogo entre as temporalidades presente em “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)”, é o retorno que permite considerar os diferentes como importantes para a constituição do todo. É esse movimento de oscilação que sustenta a interpretação de que o papel de todos é fundamental, mesmo que a existência de um dificulte a existência do outro. Isso porque, cada qual atua somente no seu momento, mas o show só existe pela performance de todos.

Desse modo, a estruturação da letra, como vimos no capítulo anterior, que tomava o pica-deiro como alegoria da sociedade ganha, pelas relações musicais, uma nova determinação: apesar

145 MOLINA, Sérgio A. *A composição de música popular cantada...* p. 111.

dos indivíduos serem destroçados – a bailarina é louca, o palhaço passa fome, o trapezista quebra a costela – ao cumprirem sua função social, eles são necessários para o funcionamento do todo, mesmo que isso implique em contrastes, pois não são apresentadas situações nas quais os diferentes papéis atuem concomitante.

Contudo, essa oposição entre a necessidade (de todos) e a destruição (dos mesmos), tal como apresentada pela canção, tenta ser resolvida pela própria, ainda que de maneira discreta. Isso porque, a polirritmia (fig. 2) traz consigo a ideia de juntar estruturas rítmicas diferentes. Se a análise proposta estiver correta, a coexistência entre a execução do par baixo-bateria, em compasso binário, em um contexto ternário, indica, neste fonograma, que mesmo na desgraça do “circo humano” pode haver um jeito de se viver bem sem que ocorra uma transformação radical: a demarcação das funções pode-se manter, contanto que os que ocupam esses cargos não sejam mais destroçados, descubram uma maneira de viver harmoniosa.

O mote de “Ponta de areia” gira em torno dessa noção de uma vida feliz. Como apontado no subcapítulo “A decadência de Minas”, a canção mostra as consequências negativas da desativação da “estrada de ferro”, ao passo que defende a existência de um “povo alegre”. É claro, portanto, que há dois sistemas distintos apresentados: de um lado, um modo de vida no qual a sociabilidade é vista com bons olhos; de outro, uma maneira de organização social que só traz consequências negativas (“praça vazia”, “casas esquecidas”, “viúvas nos portais”). A passagem é articulada pelo trem. No primeiro regime, o feliz, a “maria fumaça” ainda cantava, no segundo, ela “não canta mais”. Contudo, o presente catastrófico não consegue apagar completamente as forças de outra época, resta “um grito, um ‘ai’”.

Esse processo recebe características muito mais amplas ao ser entendido conjuntamente das articulações musicais. A estruturação melódica da composição pode ser reduzida aos seguintes dois compassos:

Figura 55: "Ponta de areia": melodia cifrada

Como podemos notar, a linha melódica se constrói sobre uma escala pentatônica de Si bemol, tanto pela maior insistência nessa nota (seis ocorrências), quanto pela armação melódica (o fim da linha melódica é balizado pelo Sib). Agrupando as notas em sequência, temos a seguinte escala de cinco notas:

Figura 56: Escala pentatônica de Sib

No âmbito da harmonia, a canção é predominante tonal, em especial pela progressão *dominante-tônica* que encerra a composição. Dessa maneira, o tema pentatônico se efetiva nessa gravação em meio ao tonalismo. Para termos uma noção do significado disso para a análise que propomos, faz-se necessário um rápido parêntese em torno do processo histórico condensado pelo chamado sistema tonal.

Se nos utilizarmos das “cifras de algarismos romanos”¹⁴⁶, percebemos que todos os acordes

146 Façamos nossas as palavras de Sérgio de Freitas: “Pela comodidade descritiva e procurando estabelecer o máximo de conexões com as práticas teóricas atuais, as figuras que se apresentam ao longo do presente texto fazem uso das poderosas cifras de algarismos romanos para discriminar a localização e a tipologia dos acordes sobre os graus da escala. Contudo, vale a ressalva de que (...) tais cifras com algarismos romanos, que só se firmaram a partir das práticas teóricas austro-germânicas nos finais do século XVIII e inícios do XIX, distorcem uma apreciação histórica mais precisa.” In. FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?*. Tese de doutorado (Música). Campinas: UNICAMP, 2010. p. 460.

da canção estão presentes ao chamado “campo harmônico maior” ou às “tríades próprias da escala”¹⁴⁷, característica que assentam a canção em solo tonal:

Começamos por erigir, sobre cada grau da escala, tríades [conjunto de três notas sobrepostas verticalmente] do mesmo tipo da tríade fundamental, ou seja, imitamos ou transferimos para outros casos o que verificamos no modelo. Entretanto, estas tríades não devem ser, como o modelo, tríades fundamentais, mas sim, por **exigência da tonalidade**, imitações livres do esquema: *fundamental*, *terça* e *quinta*, ou das distâncias 1-3-5. Como terça e quinta de cada acorde não colocaremos (se é que se pode falar assim) os *intervalos próprios* do som de base, mas os próprios sons da escala, de maneira a assegurarmos (...) a eficácia da tonalidade.¹⁴⁸

Figura 57: Campo Harmônico de Sib-Maior

A figura acima manifesta por meio da escrita musical e de cifras, a condensação histórica de um processo que culminou no advento do sistema tonal, cuja principal característica é a vivência de “um movimento progressivo de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão (continuamente reposta) se constrói buscando o horizonte de sua resolução.”¹⁴⁹ Em outras palavras, é pelo jogo harmônico, pela alteração sintática das inúmeras possibilidades gramaticais dos acordes que a música tonal se constrói. Para que isso se tornasse possível, um rearranjo no tratamento que os músicos empregam ao som foi necessária, o que implica, inclusive, uma alteração do próprio material sonoro: as notas que compunham o universo musical até então são reduzidas a um denominador comum, que, ao mesmo tempo, lhes confere um mesmo estatuto e as tornam globalmente diferenciadas.

Como nos mostra Sérgio Freitas, em *Que acorde ponho aqui?*, o surgimento do sistema tonal está intimamente ligado ao pensamento iluminista dos séculos XVII e XVIII, particularmente

147 A noção de “campo harmônico”, “acordes diatônicos”, “tríades próprias da escala” e correlatos, está presente em quase todo manual, método ou reflexão teórica sobre a tonalidade e, como se mostrará mais a diante, é peça chave na compreensão da sintaxe musical do *sistema tonal*. Para uma apresentação prática dessa noção, associada a um abundante número de exemplos no âmbito da música popular brasileira ver. GUEST, Ian. *Harmonia, método prático*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.; CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

148 SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia...* p. 75 [grifo nosso]

149 WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido...* pp. 113-114.

na busca por um princípio único, fundante e passível de conhecimento racional que estaria na base dos fenômenos ligados à natureza. Contudo, a sua realização se deu às custas de certa *adaptação* do dito natural aos princípios da razão. No caso da música, esse princípio natural seria a *série harmônica*, cujo fundamento é a suposta relação física entre as ondas sonoras, que criariam relações intervalares (entre notas) mais *harmoniosas* ou consonantes. Ora, nos dias atuais, sabe-se “cientificamente” que as notas que compõem o chamado *sistema temperado* (as doze notas no piano) não são um espelho da natureza, mas uma escolha de uma época, cuja dominação cultural foi tamanha que até hoje paira no ar a naturalidade – melhor seria dizer *naturalização* – do tonalismo:

Nesta para-didática *pauta da natureza* o harmônico de número 13 evidencia um dos sensíveis *calcanhares-de-aquiles* da “série harmônica” dos músicos. Na natureza (na “série harmônica” dos cientistas), o 13º harmônico seria uma espécie de lá “baixo” (um som de frequência mais aguda do que a nota sol# do temperamento igual, e mais grave do que a nota lá natural). Este *fato natural* gera um mal estar para a teoria tonal que deseja enaltecer a nota *lá natural* (devidamente temperada) como uma consonância próxima ao *som fundamental* (no caso, a nota dó temperada). (...)A recente hegemonia do “nosso” *temperamento igual* - “a condição prévia da livre progressão de acordes” como assinala Max Weber (1995, p. 132) - invisibiliza estas (e outras) inconsistências do *sistema* encobrindo o fato de que, em outros tempos e em outros *sistemas ocidentais*, tais imperfeições foram evidenciadas. (...) De modo geral, na teoria musical contemporânea, evitando maiores problematizações, optamos por uma espécie de fotografia retocada de um fenômeno natural, a representação em pauta de uma “série harmônica” francamente temperada e tonal (grafando, nos enquadramentos mais *simplificadores* ou *para-didáticos*, o famoso harmônico 13 como uma nota “lá” devidamente *naturalizada*). (...) Importa notar [que] estas necessárias *censuras* (...) revelam aquilo que preferimos ouvir. São correções transgênicas impostas por um ideal da cultura que encara a natureza como *belle nature*, i.e., uma natureza “excluída de seus defeitos” (...) E atualmente na *esfera* harmônica e tonal, continuamos, *grosso modo*, fundamentados na *noção moderna* de “série harmônica” (i.e., na noção dos séculos XVII e XVIII). Preferimos a versão *limitada* e, mais do que isso, enviesadamente *escolhida*.¹⁵⁰

Essa redução operada pelo *sistema temperado* teve como principal realização tornar todas as notas trocáveis entre si, o que implica, portanto, que para uma nota sobressair-se frente as demais, um determinado contexto (melódico-harmônico) tem de ser criado, tem de se afirmar. Enquanto na música não-tonal a existência de uma nota balizava a distribuição das demais, no tonalismo, ao contrário, é a referência que todas as notas fazem a uma em específico que lhe confere a primazia, caracterizando, desse modo, uma determinada tonalidade.

A primeira consequência dessa construção histórica reside nessa autonomização conferida a cada nota, cuja funcionalidade varia conforme a conjuntura de cada composição. Sendo assim, para que uma música possa ser caracterizada como estando em Dó-maior, ela precisa obedecer alguns critérios, como conter certas notas distribuídas de uma determinada maneira. Claro que há muitas combinações possíveis (assim como muitas exceções à regra), mas normalmente uma música em

150 FREITAS, Sérgio P. R. *Que acorde ponho aqui...* pp. 501-502.

Dó-maior apresenta a própria tríade de Dó, a presença da chamada “nota sensível”¹⁵¹ e, finalmente, uma determinada progressão harmônica: a relação Dominante (V7) - Tônica (I7M). No nosso caso hipotético, muito provavelmente o acorde de sol-com-sétima, G7 (o chamado acorde de dominante), precederia o acorde de dó-maior, C7M (o acorde da tônica), confirmando, assim, a tonalidade. Isso porque haveria uma suposta tensão “natural” interna ao acorde de dominante que atuaria como uma força motriz rumo a sua resolução no acorde da tônica:

Na trama das quintas diatônicas, a chamada “escala de quintas” (CHECCHI, 2008, p. 29), o vínculo V7-I é, praticamente, o único ponto do ciclo que reúne todos os pré-requisitos característicos da função *dominante-tonique*, ou seja: a fundamental do V grau se encontra uma quinta justa acima do I; a sétima de V é *naturalmente (diatonicamente) menor*; a terça de V é, também *diatonicamente, maior (natural no modo maior e naturalizada no modo menor)* e, além de maior, essa terça do V se posiciona como *nota sensível* – o núcleo do *acento dominante* – que prepara a fundamental de I. O intervalo que se forma entre a terça maior e a sétima menor de um V é o instável tritono, reconhecido como o intervalo estereótipo dessa força de preparação que o V7 grau exerce sobre o I grau.¹⁵²

Sem entrar no mérito das relações intervalares e o caráter que as sociedades lhes atribuem¹⁵³, o interessante é notar que com a instauração do sistema tonal, o temperamento, que é uma invenção histórica, foi naturalizado, isto é, ganha contornos de regra universal, porque supostamente eterno. Dessa maneira, as relações musicais passaram a se mover a partir de uma noção de progresso, mesmo que não linear, isso porque, a realização da tonalidade pede um contexto que a prepare: uma sucessão de acordes. Desse modo, nenhuma tonalidade, ao menos no plano teórico-formal, tem primazia sobre as demais. Eis a segunda grande consequência do sistema tonal, a incessante capacidade da troca (entre as tonalidades), a modulação. Nos termos de José Miguel Wisnik:

A tônica é negada dialeticamente por uma dominante que poderá, por *modulação*, constituir-se por sua vez numa nova tônica. Os lugares são intercambiáveis e o discurso tonal vive dessa economia de trocas em que cada nota pode ocupar diferentes posições e mudar de função ao longo da sequência. Transitar pelas funções através de um encadeamento que tem seu núcleo no movimento oscilante de tensões, que se transformam em repouso, é o fundamento dinâmico, progressivo, teleológico, perspectivístico, da tonalidade.¹⁵⁴

151 “Uma regra, a qual exige que o si vá ao dó. O si, sétimo som da escala, leva o nome de sensível, ou mais exatamente, sensível ascendente; conduzi-lo para cima, ao oitavo som, corresponde ao modelo da escala maior ascendente. Não obstante, este instinto melódico, o impulso de sensível, somente terá que ser cumprido quando realmente participar do assunto melódico em questão; e também apenas quando houver sido terça do V grau e a este siga o I”. SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia...* p. 139.

152 FREITAS, Sérgio P. R. *Que acorde ponho aqui...* p. 50.

153 Muitos intervalos que foram considerados dissonâncias em determinadas épocas passaram a ser vistos como consonantes em outras. O *tritono*, por exemplo, passou de “intervalo do diabo” para “motor do tonalismo”. Ver, entre outros, WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido...*; SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia...*; FREITAS, Sérgio P. R. *Que acorde ponho aqui...*

154 WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido...* p. 114.

Sendo assim, as relações, as regras, a maneira de se fazer música se dissocia da vida cotidiana, ganha estatuto de teoria e passa se mover a partir de sua “racionalidade própria”, como se já não dependesse, refletisse, negasse ou corroborasse a realidade que a circunda, ao menos é essa a aparência que lhe é atribuída. Nas palavras de Max Weber: “Toda a moderna música acórdico-harmônica não é concebível sem o temperamento e suas consequências. Só o temperamento proporcionou-lhe a liberdade plena.”¹⁵⁵

Contudo, por mais que as músicas tonais – e o posterior atonalismo – pareçam movimentar-se por suas próprias pernas, a vinculação à sociedade que lhe serviu de medida se manifesta a todo instante, como é o caso, por exemplo, da semelhança formal de funcionamento entre elas: a incessante necessidade da troca. Agora, nos termos de Adorno (importante salientar que tanto o Adorno quanto o Weber têm em mente a história da música europeia, da música de câmara ou de orquestra):

A música tradicional [tonal], ao tornar independentes suas tarefas e suas técnicas, se havia separado do movimento social e se tornado “autônoma”. (...) A música enquanto tal não somente carece de conteúdo univocamente concreto, mas além disso, quanto mais a música purifica suas leis formais e confia nelas, mais se fecha a representação manifesta da sociedade dentro da qual tem seu território reservado. (...) É uma ideologia na medida em que se afirma como um ser em si ontológico mais além das tensões sociais. Até a música de Beethoven, música burguesa levada ao seu ponto culminante, tornava-se eco da exaltação dos ideais dos anos heróicos da classe burguesa, somente como o sonho matutino se tona eco dos rumores do dia.¹⁵⁶

Como veremos a seguir, essa longa digressão será fundamental para a análise da canção. Voltemos a ela.

Como visto, a melodia de “Ponta de Areia” se constrói sobre uma escala pentatônica de Sib em um contexto tonal. Mas mesmo nesse âmbito a afirmação da tonalidade não se faz em sua plenitude, pois apesar da relação de dominante-tônica que encerra a composição estar presente, o acorde do quinto grau apresenta-se sob a forma do **V7sus4**, pela presença do Sib:

155 WEBER, Max. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. Tradução de Leopoldo Waizbort. São Paulo: EDUSP, 1995. p. 133.

156 ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 104.

Figura 58: "Ponta de areia": dominante no formato V7sus4

Nessas circunstâncias, a relação dominante-tônica ganha novos contornos, pintando um quadro menos tonal dentro do tonal. Sem perder as determinações que sustentam a relação do $V \rightarrow I$, o **V7sus4** não as apresenta de maneira plena. Como visto, a relação dominante-tônica se estabelece em sua forma “pura”, na medida em que o quinto grau se situa uma quinta justa acima do primeiro, apresenta o “instável” intervalo de três tons (o trítone), pela sétima menor e a terça maior. Esta última, por sua vez, se posiciona como a nota sensível do centro tonal.

Dado que na forma **V7sus4** a terça maior cede lugar à quarta justa, parte importante da suposta “tensão natural” que se cria pelo contexto harmônico não está presente, em especial pela ausência do trítone, mas em compensação, outras características se mantêm, como a progressão da quinta. Sem abandonar o posto de principal articulador da tonalidade, o quinto grau ao se apresentar nessa configuração se comporta de maneira mais sutil, menos intensa: “na marcha das *dominantes*, uma dominante é mais dominante que as outras.”¹⁵⁷

Um primeiro sinal de que esse processo rumo ao progresso não é tão onipresente quanto à primeira vista poderia parecer. Claro que já faz parte do tonalismo resoluções que enfraqueçam a afirmação da tonalidade, mas isso não muda o fato de que há um enfraquecimento. Como veremos, esse é o primeiro de muitos aspectos que sem negar o sistema tonal, trazem consigo elementos de outras formas de organização musical.

Em termos de execução, o tema é apresentado por um coro infantil que o expõe pela primeira vez, na tonalidade de Fá maior. Em seguida entra a voz de Milton Nascimento realizando o mesmo vocalize, só que desta vez na tonalidade que se afirmará ao longo da canção. Com a entrada da letra, cantada agora uma oitava a baixo do vocalize, um coro adulto desponta ao fundo da gravação, reforçando o caráter grupal-comunitário invocado pelas palavras.

Por ser uma melodia curta (dois compassos) e relativamente simples (com uma pequena extensão, notas repetidas, saltos intervalares pequenos), as 15 repetições do tema (sendo a última em

157 FREITAS, Sérgio P. R. *Que acorde ponho aqui...* p. 51.

fade out) criam uma sensação de circularidade. Desse modo, não se destaca um motivo “que chama a atenção sobre si”¹⁵⁸ e que se desenvolveria ao longo da peça. Marca-se, ao contrário, um tema único, que apresenta pequenas variações – como pode ser notado na transcrição do canto desde a entrada da letra até o final da primeira repetição das últimas estrofes¹⁵⁹ –, cuja função é ornamental, com traços quase melismáticos, o que retomaria uma sonoridade dos cantos litúrgicos, portanto pré-capitalista.

B $\flat$ 7M Eb7M B $\flat$ 7M Cm7 Gm7 F7sus4 B $\flat$ 7M

Pon-ta de a-rei - a pon - to fi-nal da Ba-hi - a Mi - nas es - tra - da na - tu - ral

que li - ga - va Mi - nas ao por - to aomar ca - mi - nho de fer - ro man - da - ram ar - ram - car

ve - lho ma - qui - nis - ta com seu bo - né é é lem - bra o po - vo ale - gre que vi - nha cor - te - jar

è

ma - ri - a fu - ma - ça não can - ta ma - aís pa - ra mo - ças flo - res ja - ne - las e quin - tais

na pra - ça va - zi - a um grito um a - ai ca - sas es - que - ci - das vi - ú - vas nos por - tais

Figura 59: "Ponta de areia": variações melódicas

158 WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido...* p.79.

159 Agradeço a Roberta Zerbini pela ajuda nas transcrições das variações melódicas.

Situação que pode ser notada também no domínio da instrumentação e do arranjo. O coro dos meninos, com o qual se inicia o canto, lembra a sonoridade de um coro infantil católico, em especial pela sustentação do órgão e por uma percussão que lembra os sinos da igreja: prática normalmente associada, no Brasil, às cidades interioranas, cuja vida se assenta, geralmente, em uma produção não vinculada ao *tempo da cidade*. Nessa direção, a percussão, muitas vezes, nos remete a ambientes pré-industriais, como é o caso do caxixi no vocalize inicial de Milton Nascimento

Ao longo dos 4'30" da canção, a melodia, como vimos, se repete 14 vezes – com pequenas variações – e termina em *fade out* na décima quinta repetição, indicando a continuidade do narrado, ao invés do término. Característica que remete o ouvinte a um ambiente musical vinculado à tradição oral, no qual a sociabilidade e as práticas simbólicas não se apresentam autonomizadas. Para visualizarmos um caso no qual essa prática se preserva até os dias atuais que, apesar das inúmeras diferenças entre o material histórico condensado em “Ponta de areia”, também apresenta essa vinculação entre prática musical e sociabilidade, temos o caso da música para os kaluli da Papua Nova Guiné, cuja existência é intimamente conectada com a realidade cosmológica que constitui o mundo. O canto do pássaro, por exemplo, além de trazer mensagens do mundo dos antepassados, institui, a partir da constante reatualização do mito do “Muni Bird”, uma relação social baseada no compartilhamento da produção. Tudo isso a partir de canções que se utilizam de uma escala de quatro, as vezes cinco, notas.¹⁶⁰

Do outro lado, a bateria, guitarra e o saxofone enviam o ouvinte a um ambiente moderno, urbano, que tem na sonoridade do *jazz* ou do *rock* casos exemplares. O improviso do saxofone, executado pelo Nivaldo Ornelas no meio da canção, se faz em claro diálogo com o *jazz*, como vimos no capítulo passado, tal como executado por John Coltrane, Miles Daves e/ou Wayne Shorter, então parceiro do Milton Nascimento¹⁶¹

Dessa maneira, a gravação de “Ponta de areia”, tal como apresentada no LP *Minas*, em vez de sobrepor matrizes estético-históricas distintas, as articula, indicando, tanto poética quanto musicalmente, que as mudanças históricas não se fazem a partir de uma destruição completa do passado. Este deixa restos que são reorganizados pela nova conjuntura. Certos atributos estéticos associados ao mundo não-tonal, bem como vivências que não são propriamente capitalistas¹⁶², despontam a

160 FELD, Steven. “The boy who became a Muni Bird” In: *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. pp. 20-43.

161 Em 1974 Milton Nascimento lança um álbum em parceria com Wayne Shorter, LP *Native Dancer* (Columbia/EIM-Odeon), um ano antes, portanto, do lançamento do disco *Minas* (EMI-Odeon).

162 Partilhamos da compreensão de que existe uma diferença real entre o processo histórico de *gênese* da formação so-

todo momento, mesmo que subjugados à força dos sistemas tonal e capitalista. Temos, desse modo, que no plano musical a canção guarda em si resquícios do tempo circular do ritual, ainda que regulado pelo tempo teleológico da modernidade, do progresso. Em termos de letra, há uma defesa do trem, ou seja, de uma modernidade não tão moderna, como veremos com mais calma no próximo capítulo. Por consequência, a canção defende uma situação na qual esses dois sistemas possam coexistir, não há, portanto, nem uma condenação taxativa do moderno, do capital, do tonal. Tampouco existe uma louvação de um passado paradisíaco ou imemorial.

Em “Trastevere” o diálogo quase não tem força para se manifestar. Conforme já apontado por diversas análises¹⁶³, a gravação apresentada no LP *Minas*, é marcada pela aparente falta de marcação: por vezes não há pulsação definida, o instrumental não cumpre sua função usual, seja de marcação rítmica seja melódica-harmônica, não é possível afirmar um estilo (se rock, jazz, música contemporânea etc.); em suma, o fonograma apresenta uma impressão de desarranjo forte o suficiente para Ivan Vilela afirmar que:

O conceito de melodia, harmonia e ritmo teve seu rompimento total na canção “Trastevere” de Milton e Ronaldo Bastos. Ali percebemos que longe de um ritmo acompanhante somado à harmonia, a canção é regida por ruídos percussivos soltos ou encadeados, vocais, pequenas frases executadas por cordas friccionadas, guitarras distorcidas e piano. A nuvem sonora criada se aproxima

cial capitalista (tal como apresentado em “A assim chamada acumulação primitiva” In. MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro Primeiro. Tomo II. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1985. pp.261-294) e seu ulterior *desenvolvimento*, sendo que somente ao término desse processo – cuja análise corresponde, grosso modo, à Seção IV de *Capital* de Karl Marx – as relações entre os seres humanos, bem como com seu lugar de vida, relações de trabalho, produção, forma do Estado etc. se tornam propriamente capitalistas: “No Processo histórico pelo qual uma formação social *veio-a-ser* e se constituiu capitalista, os indivíduos vivendo em sociedade estabeleceram um conjunto de relações que *engendrou* um movimento autônomo, que os comanda e domina. Entretanto, para que esse movimento se torne efetivamente autônomo ou, com uma expressão de Marx, para que o capital se ‘sustente sobre seus próprios pés’, e a formação social que lhe corresponde se consume como *especificamente* capitalista, é preciso que a relação fundamental que sistematiza a formação social se *desenvolva*. Somente quando desenvolvida, o capital é *posto efetivamente* como capital e formação social como *especificamente* capitalista; somente então o capital é sujeito”. VERSOLATO, Rafael. *O mistério do Real: capital e trabalho assalariado*. Dissertação de mestrado (Filosofia). São Paulo: USP, 2016. p.101.

163 MOLINA, Sérgio A. *A composição de música popular cantada...* p. 137; DINIZ, Sheyla Castro, “Nuvem cigana”: a trajetória do Clube de Esquina... p. 131; NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A voz de Milton Nascimento em presença...* p 38 e 45; OLIVEIRA, Rodrigo F. *Mil tons de Minas...* p.81; MARTINS, Bruno Viveiros. *Som Imagi-nário: Amizade, viagens e cidades nas canções do clube da esquina*. Dissertação de mestrado (História), Minas Gerais: UFMG, 2007. p. 110.

mais do impressionismo na medida em que cria uma ambiência que agasalha a canção. O psicodelismo presente no rock ocupa seu lugar na música do Clube da Esquina.¹⁶⁴

Contudo, nem tudo é tão caótico quanto pode parecer a uma primeira audição. Assim como ocorreu em “Gran circo”, o fonograma de “Trastevere” se constitui por uma ampla gama de unidades sonoras ou sub-momentos distintos, mas que podem ser enquadrados em três seções musicais:

Seções	A	B	C	A'	B'	C	A''	C'	B''
Duração	47"	23"	36"	32"	19"	36"	52"	05"	16"
Pulsação	Indefinida	Marcada	Pouco Definida	Indefinida	Marcada	Pouco Definida	Indefinida	Pouco Definida	Indefinida
Sonoridade	-Carrilhão -Piano -Baixo	-Orquestra -Coro	-Voz -Intensidade crescente	-Guitarra -Piano -Baixo -Bateria	-Orquestra	-Voz -Intensidade crescente	-Carrilhão -Guitarra 1 -Guitarra 2 -Piano -Baixo -Bateria	-Voz -Guitarra -Piano -Carrilhão	-Orquestra -Guitarra
Marca	Diálogo	Frase orquestral ao final	Letra	Diálogo	Frase orquestral ao final	Letra	Diálogo	Uma parte da letra: “A cidade é moderna/ dizia o cego a seu filho”	Guitarra sozinha ao final

Figura 60: “Trastevere”: seções presentes no fonograma

Pode-se perceber pela tabela acima que as principais marcas da seção B são: a marcação do pulso – que não chega a afirmar uma variação entre tempos fortes e fracos, logo, um compasso – e a presença da orquestra, que sustenta um *fa#* e encerra esse momento com uma frase. O coro não pode ser considerado como um elemento constitutivo desta seção, pois não reaparece em B'.

A característica essencial da seção C é a entrada da letra. A partir da repetição do termo “cidade moderna” o arranjo ganha em intensidade e massa sonora, em especial pelo som distorcido da guitarra e pelos improvisos da bateria (que agora se utiliza dos tambores mais graves e dos pratos; anteriormente a condução da bateria era feita basicamente pelo chimbal.)

Por fim, a primeira seção. A grande peculiaridade desse primeiro momento é o diálogo: algo que ocorre em todas as repetições, mas que é mais explícito na segunda (1'51"06"-2'15"47"), na qual o piano (mais deslocado para o canal direito) e a guitarra (predominante no canal esquerdo) criam um jogo de pergunta e resposta que muito se assemelha a uma conversa entre duas pessoas. A

164 VILELA, Ivan. “Nada ficou como...” p. 24.

guitarra “espera” o piano terminar sua frase, para, somente então, responder. A transcrição abaixo é apenas uma aproximação do que realmente acontece no fonograma. O intuito é apenas ilustrativo.

The musical score illustrates a dialogue between the Piano and Guitarra. The Piano part features three distinct phrases (Frase 1, Frase 2, Frase 3) separated by periods of silence and waiting (Silêncio/Espera). The Guitarra part responds to these phrases with three corresponding responses (Resposta 1, Resposta 2, Resposta 3). A bracket labeled 'Comentários' highlights the first two responses. The score is written on two staves: Piano (treble clef) and Guitarra (bass clef). The Guitarra staff begins with a measure of 'Silêncio/Espera' marked with an '8' and a bar line. The responses are marked with 'Resposta 1', 'Resposta 2', and 'Resposta 3'.

Figura 61: "Trastevere": diálogo

Esse diálogo quase escondido, pois não se destaca tão claramente em meio a enorme quantidade de informações que perpassam o fonograma, confere objetividade à “conversa surrealista” proposta pela letra; ou, o que dá no mesmo, a letra propõe uma cena para o diálogo instrumental. Contudo, esse convívio não é o que prevalece, mesmo sem deixar de existir. O pai é cego, mas enxerga; o filho é surdo, mas ouve.

Vê-se: o convívio é um dos pilares da gravação, mas pela condição geral, ele fica relegado a segundo plano. É isso que a “cidade moderna” reserva aos seus habitantes. Além disso, há uma indicação, ao final, que de fato a existência do outro está em vias de extinção: a guitarra, que dialogou com o piano por boa parte do fonograma, acaba sozinha e em *fade out*.

A questão da ligação entre o local e o geral é o tema de “Idolatrada”, na qual os diferentes regimes são a dupla vida do personagem principal. Ele é, ao mesmo tempo, do mundo e de um lugar específico. Como já apontado no capítulo passado, o foco da canção é a expressão sentimental de um sujeito “cigano e sonhador” que, mesmo sendo “do mundo” criou vínculos afetivos com o local, por causa da amada, “Idolatrada”, da “mulher [que] cuida(s) da casa”. No quesito adequação entre os conteúdos presentes na letra e os trazidos pelas escolhas musicais empregadas, essa canção é bastante coerente

Vale ressaltar que haver, ou não, um acordo entre *o que* se diz e *o como* se diz não é critério de julgamento. Uma canção não é “melhor” ou “pior” por causa disso. Contudo, não chamar a atenção para isso seria uma negligência. Sendo que, parafraseando Theodor Adorno, em muitos casos é

exatamente nesse desnível que a obra revela todo seu potencial crítico: “Mas as grandes obras de arte são aquelas que, em seus momentos mais problemáticos, acabam sendo felizes”.¹⁶⁵ Basta lembrarmos, para ficarmos em um exemplo que se consagrou a partir da análise de Roberto Schwarz, a maneira pela qual Machado de Assis trabalha a matéria histórica da escravidão no Brasil, em especial nos seus “romances de maturidade”: a ambivalência dissimulada do narrador machadiano explicita a desfaçatez das classes dominantes frente as instituições, as pessoas etc.¹⁶⁶

No que diz respeito à “Idolatrada” é na identidade entre letra e música que o descompasso social se releva. Retomando, a letra é uma declaração de um homem, que não consegue criar raízes, para uma mulher que, segundo sua ótica, não compreende a necessidade dele estar sempre em um lugar diferente, ser um sujeito internacional, habitar todos os lugares. Isso tudo é cantado justamente no estilo mais internacional de todos, o *rock*. Nenhuma outra prática musical atingiu – e continua a atingir, mesmo que sobre a roupagem do *pop rock* – tantas pessoas em tantos lugares. Uma prova disso, dentre outras possíveis, e para nos restringirmos ao Brasil no momento contemporâneo ao disco, é a lista dos dez discos mais vendidos durante toda a década de 1970, tanto segundo o IBOPE quanto o NOPEM¹⁶⁷: indiscutivelmente quem mais vendeu foi o músico e compositor Roberto Carlos – o representante máximo, nesse época, da versão nacional do *rock*, o então chamado *iê-iê-iê*. Outro membro constante foi a banda inglesa *The Beatles*, que segundo o “Guinness World Records” foi o grupo que mais vendeu fonogramas – independente do suporte – na história da indústria do entretenimento.¹⁶⁸

As marcas do rock são muitas. Os timbres, a instrumentação, a fórmula de compasso e principalmente a presença de um *riff* característico, tal como já vimos no capítulo passado. Tomemos a parte A como exemplo. Nela se percebe que o *riff* é executado tanto pela guitarra como pelo contrabaixo:

165 ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade” In. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. De Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p.88.

166 Estamos nos referindo à análise que Roberto Schwarz sobre a obra de Machado de Assis. Cf. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3ª Ed. São Paulo: Duas cidades, 1988. e IDEM. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 2ª Ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012.

167 INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE, *Pesquisa mensal sobre venda de discos*, Rio de Janeiro, jan. 1970 – dez. 1979; INVENTÁRIO NOPEM Pesquisa de mercado. Rio de Janeiro, anos 1970 – 1979.

168 Cf. <http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/best-selling-group> (janiero de 2017).

The musical score is for the song "Idolatrada" (part A). It is written in 4/4 time and features a vocal line and a multi-instrumental accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system includes staves for Voice (Voz), Guitar (Guitarra), Double Bass (Contrabaixo), Snare Drum (Tambor), Claps (Palmas), and Drums (Bateria). The second system includes staves for Voice (Vo.), Guitar (Guit.), Double Bass (Contb.), Conga (C. Tam.), Claps (Pal.), and Drums (Bat.). The lyrics are: "Gran-de é gran - de a tu - a co - ra - gem'o" and "teu a - mor". The instrumental parts include a guitar melody, a double bass line, and a complex drum pattern involving snare, claps, and drums.

Figura 62: "Idolatrada": parte A

Todavia, como pode ser percebido pela transcrição a cima o acompanhamento percussivo não segue o padrão das músicas de rock. Em primeiro lugar, porque não executa uma “levada”, algo que apesar de não ser obrigatório é bastante comum. Em segundo, e principalmente, a marcação rítmica característica da grande maioria – da regra, portanto – das músicas associadas ao estilo acentua os tempos dois e quatro do compasso quaternário, geralmente com ataques na caixa da bateria. Na gravação de “Idolatrada” presente no LP *Minas*, o ciclo rítmico acentua os tempos um e três. Um terceiro aspecto que merece destaque é o instrumental que realiza o acompanhamento rítmico, pois não é composto somente pela bateria. Em outros termos, sem a palma, por exemplo, o padrão rítmico não fica completo, a figura se altera (fig. 63). Novamente, é evidente que há casos,

no interior da história do *rock*, nos quais a composição da célula rítmica não se restringiu a bateria, mas por serem poucos dentro do universo do gênero, operam como exceções que comprovam a regra.

Redução do ritmo a uma única linha:

Ritmo sem as palmas e o tambor:

Figura 63: "Idolatrada": acompanhamento rítmico da Parte A

Fica indicado, portanto, uma outra concepção de se fazer música, pautada na adição. Já nos referimos a ela ao tratar das claves (ou linhas-guia). Falaremos mais sobre esse tópico ao comentarmos a canção "Calix Bento". Por enquanto, basta pontuar que essa maneira de conceber a música é intimamente ligada, mesmo que não exclusivamente, com práticas comunitárias geralmente sustentadas na tradição oral. Mesmo assim, independentemente dessa peculiaridade rítmica, o fonograma continua podendo ser tranquilamente enquadrado sob a noção geral de *rock*. Em outros termos, a gravação apresenta um *rock* de matriz internacional com um sotaque local.

A letra propõe algo bastante semelhante. De acordo com a narração, o eu lírico, ou seja, quem detém a palavra, é um ser que por mais vínculos que possua com o local, continua a ser um sujeito global ("eu sou em casa, eu sou no mundo, o que eu sou"). Até mesmo o seu filho é internacional, por mais que tenha a "cor brasileira", isso porque, precisamente em seguida a essa afirmação, surge o comentário musical sobre o filho: a orquestra toma a frente da gravação, sendo logo substituída pela instrumentação típica do *rock*, ou seja, bateria, baixo, guitarra; para, em seguida, ocorrer um retorno da orquestra, com nova retomada da instrumentação básica do *rock*, só que des-

ta vez, a orquestra mantém-se, mesmo que em segundo plano. Um jogo entre orquestra e a banda se forma. Algo bastante semelhante, em termos de busca de sonoridade, foi realizado anos antes pela mesma gravadora, só que desta vez no Reino Unido, com a banda Pink Floyd, no álbum *Atom Heart Mother* (EIM, 1970)¹⁶⁹: o lado A do primeiro disco é composto em uma espécie de suíte-rock, com banda e orquestra, portanto apresenta diversas músicas unidas em uma. O resultado, nesse caso específico, foram seções contrastantes bastante evidentes, com longos improvisos constituídos por sobreposição de instrumentos (quase todos, com exceção da orquestra, elétricos) e constantes retomadas de temas passados, ou seja, citações internas. Mesmo que em proporções muito menores, afinal trata-se de uma única faixa, “Idolatrada” retoma, na relação que estabelece entre suas seções finais, parte desse jogo do *rock* com os arranjos orquestrais (fig. 25.).

Ora, é exatamente esse descompasso social que a canção manifesta. As identidades locais (“o nosso filho da cor brasileira”) são suplantadas pelas determinações do todo, porque internacionais (o jogo entre orquestra e banda), mas, mesmo assim, algo das especificidades se mantém: “Idolatrada” é um *rock* com um sotaque rítmico único.

Mesmo que de maneira completamente diferente de “Trastevere”, “Leila”¹⁷⁰ também beira o limite da forma canção: apesar de ser uma faixa instrumental – inclusive segundo o encarte – apresenta uma letra, logo, não é uma faixa instrumental. A despeito de ser uma letra pouquíssimo trabalhada, de ser composta por uma única frase, quase uma palavra de ordem (“Venha, venha ser feliz, Ah! Venha ser feliz”), que se repete apenas duas vezes, cuja entrada no fonograma só acontece aos 02'08"06" e dure apenas 0'13". Independente de tudo isso, o fonograma apresenta um trecho que articula fala e canto.

De acordo com Luiz Tatit o essencial para o cancionista popular é criar uma obra que possua dois alicerces contrários, duas forças opostas. De um lado, há a voz da fala cotidiana com sua entoação própria e variação local, que por ser som movimenta o ar produzindo ondas, cuja essência é serem instáveis, posto que o mais importante é o enunciado, *o que* está se dizendo. De outro, existe a voz que canta que tem nas prescrições melódicas os parâmetros de seu entoar, tendo pouca importância se regidos pelas leis da música tradicional ou por qualquer outra. O cantar, por definição, tende à estabilidade, ao *como*, a intenção se desloca do assunto a ser expresso para a maneira de exprimi-lo – vale a pena insistir, isso não significa adequar-se ao conjunto de notas que foi historicamente estabelecido, no mundo ocidental (leia-se de origem europeia), como musicais, o chamado

169 Agradeço a Paulo de Sousa Moraes pela comparação com o disco *Atom heart mother*.

170 O fato da música ter sido composta para a atriz Leila Diniz será tratado no capítulo 4.

sistema temperado ao qual já nos referimos.

São essas as razões, *grosso modo*, que levam à metáfora do malabarista que “tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia”¹⁷¹, ou seja, são artistas que conseguem realizar uma linha melódica e, ao mesmo tempo, passar um conteúdo linguístico, articular, no mesmo instante, a instabilidade melódica necessária à compreensão da mensagem e a estabilidade fundante de qualquer manifestação vocal que podemos considerar como canto:

Por viver a voz da voz em seu duplo sentido, o cancionista não pode deixar de ser também um malabarista. Como se ele sentisse a necessidade de preservar um gesto de origem sem o qual a canção perderia a própria identidade. É assim que, em meio às tensões melódicas, o cancionista propõe *figuras* visando ao pronto reconhecimento do ouvinte. Tais figuras são só desenhos de entoação linguística projetados como melodia musical e, muitas vezes, ocultados por ela.¹⁷²

Por mais que possa haver controvérsias em torno dessa noção de canção, motivados, inclusive, por um depoimento do próprio Milton Nascimento que, ao ter metade de suas letras censuradas no álbum *Milagre do Peixes* (EMI-Odeon, 1973), defendeu que conseguiria comunicar somente com o canto tudo o que se pretendia dizer com o auxílio das palavras¹⁷³.

Seja como for, o importante é que em “Leila” há um trecho no qual letra e música estão associados. E seria difícil considerar esse momento como desimportante frente ao todo, pois, antes de mais nada, o despontar das palavras cantadas em meio a um ambiente até então puramente instrumental desperta a atenção do ouvinte. Além disso, não foi pouco o esforço em torno desse trecho: segundo o encarte do disco, oito pessoas foram mobilizadas para compor o coro e cantar míseros oito compassos. Há ainda um terceiro fator que dá destaque a essa passagem, este é o único momento no qual ocorre uma modulação para Mi-maior. No restante do fonograma a composição alterna entre as tonalidades de Lá-Maior e Dó-Maior. Sendo que a melodia na qual a letra se equilibra, que consideramos como Parte B, já havia sido apresentada duas vezes

171 TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2012. p. 9.

172 IDEM. *Ibidem*. p.16.

173 BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem...* p. 315.

Parte A

A7M(9) G6/A F#7/A

A: I Vm7 [Em7(11)] F#: bII Np/F# I C: Sub V/IV

5 F7M/A G7sus4(13) Db7(b9)(#11)

IV V7 SubV/I

9 C7M(6) B7(b5) Bb7(#11) P/ Coda

A: IIIm7(b5) V7 I7M VIIIm7(b5)

Parte B

13 A7M Ab7M A7M Em7(9)

I7M VII7M (AEM/IV da submediante da submediante) I7M Vm7 ("dominante menor")

17 A7M(9) G6/A F#7/A F7M/A G7sus4(13) Db7(b9)(#11)

solo do teclado D.C. al Coda

25 C7M(6) B7sus4(b5) E/Bb A7M Ab7M A7M Em7(9)

33 E7M Eb7M E7M Bm7(11)

Ve - nha ve - nha ser fe - liz ah! Ve - nha ve - nha ser fe - liz ah!

E: I7M VII7M (AEM/IV da submediante da submediante) I7M Vm7 ("dominante menor")

37 A7M Ab7M A7M Em7(9)

Ve - nha ve - nha ser fe - liz ah! Ve - nha ve - nha ser fe - liz

A: I7M VII7M (AEM/IV da submediante da submediante) I7M Vm7 ("dominante menor")

Figura 64: "Leila": análise harmônica

Em resumo, “Leila” estrutura-se, então, como uma faixa instrumental, sem dúvida. Mas, em contrapartida, devido à atenção dada a esse trecho que se alça como canção, “Leila” é uma canção. Ou, por outra, a composição possui uma dupla cidadania, mesmo que excludentes entre si. Se levarmos em conta a mensagem, o “venha ser feliz!”, então, tudo indica que há uma aposta de que se as pessoas cantassem juntas a palavra de ordem da felicidade se cumpriria, os divergentes não se excluirião mais mutuamente.

Como já ocorreu outras vezes, como, por exemplo, em “Fé cega, faca amolada”, na canção “Paula e Bebeto” também se instauram dois regimes musicais distintos. Assim como antes, não há um conflito explícito entre eles. A aparentemente despretensiosa gravação, cuja melodia vocalizada pelo coro das crianças – que aqui desponta ao fundo entre 0'54"36" até 1'29"28" – já apareceu em três outras faixas do LP (“Minas”, “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)” e “Idolatrada”), novamente introduz uma fusão entre os modos de se fazer música ligado ao “estilo clássico” ou de tradição europeia, arraigado da subdivisão métrica, e o preponderante da África subsaariana, mas que também acontece em outros lugares do globo, a saber, uma concepção musical baseada em claves ou linhas-guia, tendo a adição como motor da constituição da cena musical.

A entrada escalonada dos instrumentos expressa bem essa ideia de uma música que se constrói sobre a noção da adição. De início temos apenas o violão no canal esquerdo (L), ao qual são acrescentados dois breves comentários de um instrumento que parece ser um piano no canal direito (R). Em seguida entra o canto no centro (C). O violão se mantém (L) e nenhum outro instrumento, desconsiderando a voz, no outro canal (R). Com a chegada da segunda estrofe, um segundo violão é acrescentado (R). Somente ao término da estrofe os instrumentos de percussão (L) e a viola (C) aparecem no fonograma. Com o retorno do canto, agrega-se mais uma camada, o coro das crianças (C). Na última estrofe há uma diminuição da intensidade, pois o coro sai, enquanto o restante permanece. Ao final do canto, acontece mais um aumento na densidade sonora, mesmo sem contar com a presença da voz, pois há uma última exposição do tema efetuada pela orquestra (C). Todos os outros instrumentos, com exceção das vozes que já haviam saído, continuam tocando, além disso, a bateria (predominante em R) se soma ao todo.

Mais do que a inclusão consecutiva e paulatina dos instrumentos, é a construção melódica que melhor condensa essa noção de matriz diversa da europeia de se fazer música. Conforme análise proposta por Sérgio Molina, a melodia de “Paula e Bebeto” se organiza fundamentalmente sobre uma clave 3+3+2+3+3+2, logo, sobre uma organização rítmica irregular. Sendo que, segundo o

mesmo estudo, duas variações são possíveis ao se levar “em consideração os acentos das sílabas mais fortes da letra, podemos observar que os dois ciclos de [3 3 2] da primeira frase da melodia, ou seja [3 3 2 3 3 2], são agrupados como [3 4 4 3 2]”, e uma segunda “proposta de entendimento e detalhamento, com a variação [3 3 1 4 3 2]”¹⁷⁴

3	3	2	3	3	2
3	4	4	3	2	
3	3	1	4	3	2

Figura 65: Processo de formação da clave de "Paula e Bebeto"

Mas no final, quem sobra é a orquestra, que de algum modo ressignifica esse tema dentro de outro universo, pois mesmo que o material tenha suas raízes em práticas alheias a chamada “música erudita”, é a estrutura dela que encerra o fonograma, predominando nos 25 segundos finais. Importante ressaltar que a orquestra é parte constituinte dos arranjos de canções populares desde a “era do rádio”, mas a função desta era essencialmente de acompanhamento, seu papel era compor a sonoridade do fonograma, ou seja, raramente tomava a frente, ganhava destaque.

Além da veiculação de discos gravados, os programas de rádio contavam com grandes orquestras, dirigidas por maestros arranjadores respeitados. A Rádio Nacional tinha entre seus quadros Radamés Gnatalli, Lírrio Panicalli, Leo Peracchi e outros arranjadores que marcaram época na música popular brasileira.¹⁷⁵

174 MOLINA, Sérgio A. *A composição de música popular cantada...* pp. 129-130. (inclusive a figura)

175 NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias...* p. 52.

Como era de se esperar, a postura da orquestra foi consideravelmente diferente nos diversos períodos da canção popular brasileira de mercado. Das primeiras gravações do início do século XX até o cancionário atual, a presença de elementos orquestrais foi mais ou menos intensa, teve papel decisivo ou meramente secundário, contou com um grande número de instrumentistas ou com uma formação bastante reduzida. Ivan Vilela sintetiza da seguinte maneira a atuação do “som orquestral” em alguns períodos fundamentais – o que implica não serem os únicos importantes – da história da canção nacional:

Cada movimento usou o som da orquestral de maneira distinta. A bossa nova utilizou a orquestra como uma moldura sonora em torno da canção. A tropicália tratou-a de forma mais discursiva, em que a orquestra narrava os acontecimentos da canção. No Clube da Esquina vimos uma orquestra de caráter mais impressionista, criadora de ambiências sonoras e timbres que resultam da junção de instrumentos distintos, que, por vezes, corrobora o texto.¹⁷⁶

A incorporação de melodias assimétricas e modais, como é o caso da composição “Paulo e Bebeto”, não é novidade no reino da chamada música erudita, contudo, apenas tornou-se prática recorrente, isto é, amplamente difundida socialmente, após as composições dos chamados “nacionalistas periféricos”¹⁷⁷, cuja matéria provinha, em maior ou menor grau, de melodias “tradicionais”, leia-se, calcadas em práticas de tradição oral: desde românticos do final do século XIX como Antonín Dvořák, até compositores do século XX, como Béla Bartók, Heitor Villa-Lobos, Silvestre Revueltas, Sergei Prokofiev, Dmitri Shostakovich, entre outros.

As práticas musicais nacionalistas do século XX diferem em vários aspectos das do século XIX. Procedeu-se a um estudo muito mais sistemático do material popular e com métodos científicos rigorosos. A música popular deixou de ser recolhida pelo processo rudimentar, que consistia em tentar transcrevê-la em notação convencional, para passar a sê-lo com a fidelidade que a utilização do fonógrafo e do gravador tornou possível; os espécimes recolhidos da nova disciplina da etnomusicologia, permitindo descobrir a verdadeira natureza da música em vez de ignorar as suas “irregularidades” ou tentar enquadrá-las nas regras da música erudita, como tantas vezes haviam feito os românticos. Este conhecimento mais rigoroso levou a um maior respeito pelas características próprias da música de tradição oral.¹⁷⁸

Contudo, esse “maior respeito pelas características próprias” não alterou os formatos da or-

176 VILELA, Ivan. “Nada ficou como...” p. 26.

177 A noção de “periférico” nesse contexto diz respeito a regiões do globo alheias aos lugares nos quais as principais características da música orquestral e de câmara se afirmaram enquanto prática: “poder-se-ia imaginar um mapa geográfico de uma ‘corrente principal’ da música ocidental do Barroco ao final do Romantismo: um eixo Germânico-Franco-Italiano” In. TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira...* p. 10.

178 GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994. p. 698.

questra ou do quarteto de cordas, por exemplo. O que aconteceu no século XX com a incorporação desse material popular, foi uma alteração composicional, então já em voga em quase toda a Europa: o rompimento com as regras de composição herdadas do sistema tonal. É o que entrou para a história como “nova música”¹⁷⁹.

O que ocorre, então, é uma nova adequação entre dois regimes cujas matrizes históricas são distintas. De um lado, há a tradição do que Adorno gostava de chamar de “música séria”, cujo vínculo com a aristocracia europeia é de nascimento. De outro, uma constelação de diferentes práticas musicais, cujas raízes e procedências estão espalhadas por todos os continentes, que têm como polo agregador o fato de não serem “eruditas”, ou o que dá no mesmo, não se vincularem ao ambiente das elites do que hoje chamamos de Europa, batizadas pelo crítico alemão de “música ligeira”¹⁸⁰.

De acordo com o fonograma “Paula e Bebeto”, o que ocorre é a incorporação de um regime pelo outro, ou seja, os sustentáculos da assimetria constituinte não deixam de existir, mas são subjugados aos ditames do reino orquestral.

A faixa que encerra a primeira parte desse “álbum duplo”, a canção “Simples” indica um dos polos no próprio nome. A composição, em certa medida, é bastante simples, cuja estrutura básica pode ser reduzida aos seguintes compassos.

Figura 66: “Simples”: melodia cifrada, primeira estrofe

Como se vê, a melodia é composta por um conjunto de apenas seis notas, cujos principais momentos são baseados na repetição e no caminhar por graus conjuntos. Os saltos melódicos são

179 IDEM. *Ibidem*. p. 696.

180 ADORNO, Theodor W. “Sobre música popular”. In COHN, Gabriel (org). Coleção *Grandes Cientistas Sociais*. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo. Ática, 1986, p.115-146.

poucos e de extensão curta, no máximo uma quarta justa. Em compensação, em dois momentos, destacados na figura acima, ocorrem processos que não são exatamente “simples”: a utilização do **bII** e do **bIII**. O último corresponde a um acorde de empréstimo modal advindo do homônimo menor, enquanto uma possível análise para o primeiro é a “remota e indireta região napolitana”¹⁸¹.

O **bII** pode ser entendido como uma inversão do **IVm** com a sexta menor acrescida. No nosso caso o **IVm** seria o Fá menor (**Fm**), cuja sexta menor seria justamente o réb (fá-láb-réb). Caso coloquemos essa nota no baixo, o acorde poderia ser entendido como o segundo grau rebaixado, o **Db** (réb-fá-láb). Convencionou-se chamar essa sexta menor sobre o acorde menor como sendo “napolitana” pelo seu uso recorrente na ópera produzida na região de Nápoles, em especial por Alessandro Scarlatti. Contudo, conforme mostra Sérgio Freitas no artigo “Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil”, outros referenciais seriam possíveis. Em termos de música popular brasileira, teríamos a seguinte generalização histórica:

Tais entendimentos, deterministas em certa medida, também ressoam em discursos sobre o **bII** em meio popular. Também aqui, no geral, os casos percebidos como mais tradicionais ou antigos empregam, preponderantemente, o **IVm** com o ornato da sexta napolitana, o aspecto de primeira inversão, e em tonalidade menor. Já os casos percebidos como **bII7M** ou como região napolitana, inclusive em tonalidade maior, denotam estilos, obras ou harmonistas que sofrem ou estão envolvidos em processos de modernização.¹⁸²

Como se pode perceber, a composição não é tão “simples” assim. Bem verdade que esses procedimentos harmônicos, assim como o processo de modulação que chamamos a atenção no capítulo passado, não são, exatamente, novidade. Mas, por outro lado, não equivalem a algo dito como simples, no sentido de corriqueiro. Além disso, o fato da composição propriamente dita ocupar menos de 0'50" dos 2'13" é algo realmente pouco comum no âmbito da música popular brasileira de mercado. Outros aspectos poderiam ser destacados, como as intervenções “dissonantes” da orquestra ou a maleabilidade do pulso. Contudo, o ponto é que esses aspectos indicam que há mais complexidade do que o título nos faz crer.

Temos, então, que os regimes contrários são, de um lado, a simplicidade (já presente no título) e nas poucas notas da melodia e, de outro, em algumas passagens harmônicas e da orquestração/arranjo que não são exatamente simples. Todavia, essa oposição não se faz em mo-

181. FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. “Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil” In. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N°59. São Paulo: USP, 2014. p. 17.

182 IDEM. *Ibidem*. p. 25.

mentos separados, ela está presente o tempo todo. Não se estabelece, ao longo do fonograma, dois momentos visivelmente distintos, tanto em termos de sonoridade, quanto de “simplicidade”. A gravação estabelece uma situação na qual os polos excludentes, contraditoriamente, só existem um pelo outro.

Ao recordarmos da passagem, proposta pela letra, da exploração do ouro de sinal de progresso e felicidade em desgraça e tristeza, é possível recolocar a oposição entre a simplicidade e seu contrário indicada pelas amarrações musicais.

A ideia de uma sociedade que facilmente se tronaria “próspera” pela abundância de recursos que possui – essa é a grande ilusão do ouro, do “falso fausto”¹⁸³ – revela-se como extremamente difícil de se concretizar como um lugar de felicidade – ao menos para as pessoas que efetivamente morriam na sua extração.

Como os opostos estão unidos, ao menos esteticamente pela canção, acho que não seria abusar da boa vontade se derivarmos que se para uns era quase impossível a prosperidade “fácil” do ouro, para outros, de fato, esse metal milagroso deve ter sido um arcabouço de riquezas. A própria letra aponta nessa direção, pois delineia implicitamente dois grupos: “nossa tristeza, o sol no horizonte, uma ferida” estabelece claramente um conjunto pelo pronome “nossa”, cuja marca é a tristeza, a ferida, o sangue. Por consequência, temos os “outros” que não fazem parte desse “nós”.

Ora, como a canção se estrutura pelos opostos, os “outros”, cujas características não são sequer mencionadas, devem ser os que não tem tristeza, não se ferem. Provavelmente são aqueles que se beneficiaram com a “descoberta” do “ouro da mina”.¹⁸⁴ Conjunto de pessoas para as quais o “sangue da terra” não é veneno, mas o seu contrário, o elixir da vida.

Cada faixa, cada caso: *Geraes*

Assim como não há um único modo de se agrupar as relações entre os diversos regimes no LP *Minas*, também no *Geraes* há inúmeras maneiras pelas quais esse convívio acontece. Em contrapartida, algumas unidades seguem lógicas semelhantes, mesmo que com peculiaridades. A questão das diversas temporalidades é o primeiro tema em comum que retorna logo na primeira faixa de *Geraes*, em “Fazenda”. Contudo, em vez de ser uma diferença de tempos cronológicos, como ocor-

183 MELLO E SOUZA, Laura. *Desclassificados do ouro...* capítulo I “O falso fausto”. pp. 33-75.

184 Acredito que a diferenciação entre as aspas de citação e a de distanciamento é bastante evidente. Essa ideia da “descoberta” dos meais preciosos no interior do Brasil, e suas consequências para a crítica posposta pela obra de Milton Nascimento que nos propusemos a analisar, será retomada nos próximos capítulos.

reu em “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)” e “Ponta de areia”, aqui a mudança se faz entre duas maneiras de organizar a vida, tal como já foi indicado no subcapítulo “A dissolução nos *Geraes*”.

Essa relação temporal não-linear, que articula presente, passado e futuro através da comunidade e pelo vínculo com o lugar que garante o sustento da vida tanto subjetivamente quanto objetivamente, pois mata a sede do corpo e do espírito; em suma, esse convívio pleno entre as pessoas, mas condicionado aos ditames da natureza – somente ao entardecer os membros podem se reunir – é duplamente ameaçada, no sentido de perda da comunidade e na subjugação da natureza, pela presença do “jipe” que leva o sujeito para longe, para um outro lugar. De maneira semelhante ao conjunto de novelas e contos que perfazem a obra *Corpo de baile* de João Guimarães Rosa¹⁸⁵, em especial pelas duas que balizam a obra (“Campo geral” e “Buriti”), estabelece-se uma relação de oposição, condensada no “jipe”, entre um modo de produção da vida que usualmente se enquadra nas noções de “tradicional” ou “arcaico” e outro, ligado com uma maneira de viver “moderna” ou pautada no “progresso”¹⁸⁶.

Essa é a oposição fundamental da canção: há uma força que vem de fora e desorganiza a vida, mas, ao mesmo tempo, essa mesma força é parte estruturante dessa vida: o “jipe na estrada” não aniquila os “tios na varanda”, contudo, leva o sujeito que canta para longe, lhe retira desse espaço. Esse jogo entre o dominado e o dominador se objetiva nas relações harmônicas da composição. De um lado, o da comunidade, o modo de vida no qual até o “tempo parava”, se faz pela cadência **bII-I**, uma solução que obscurece a resolução – sem contudo negá-la – principalmente se contraposta ao outro, aos “tios na varanda, jipe na estrada e o coração lá” que se faz sob um caminhar de dominantes – algo que explicita o funcionamento da tonalidade, pois tensiona para a modulação.

185 ROSA, João Guimarães. (1956) *Corpo de baile*. Ed. Comemorativa. 2 Vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

186 Para uma análise da obra rosiana supracitada ver. BERGAMIN, Cecília de Aguiar. *Dansadamente: a unidade do Corpo de Baile de João Guimarães Rosa*. Dissertação de mestrado (Literatura brasileira). São Paulo: USP, 2008.

Parte A

Ilm bII Ilm bII Ilm bII I

Bm7(9) Gm7(11) Bm7(9) Gm7(11) Bm7(9) Gm7(11) F#m7(11)

Á - gua de be - ber Bi - ca no qin - tal Se - de de vi - ver tu - do
E o es - que - ce - r E - ra tão nor - mal que o tem - po pa - ra - va

A: Ilm bVIIIm Ilm bVIIIm Ilm bVIIIm VIIIm
(AEM/II da região da submediante)

Coda

Bm7(9) Em7(9) A7(13) D7(9) G7(13) C#m7(9) F#7(13) Bm7(9) Gm7(11) F#m7(11)

ti - os na va - ran - da ii - pe na es - tra - da e o co - ra - ção lá

D: Ilm V I
G: V I
Bm: Ilm V I
A: Ilm bII I

Figura 67: "Fazenda": análise da parte A e Coda

Ao considerarmos a parte A da canção como estando na região da tonalidade preponderante, a saber, Lá maior (A)¹⁸⁷, analisamos a progressão da seguinte forma: **Bm7** é o segundo grau diatônico da tonalidade, logo apresenta a função de subdominante, por se o relativo menor da subdominante propriamente dita (**D**); o **F#m7** opera como um substituto do primeiro grau (**A**), algo comum, por se tratar do relativo menor, a tônica, portanto; o **Gm7** (sol-sib-ré-fá) pode ser pensado como o relativo menor do acorde da “região napolitana”, ao qual já nos referimos, ou seja, um substituto do **Bb** (sib-ré-fá) que nada mais é, nesse caso, que uma outra forma do **IVm** de Lá, o **Dm** com a sexta acrescida (ré-fá-sib). Em resumo, a cadência que acreditamos ser a estrutura fundamental da parte A de “Fazenda” é: **Ilm** (subdominante) - **bII** (subdominante menor) – **I** (tônica)

Ao final do fonograma há uma intensificação, em termos de resolução harmônica, que ocorre na “coda”: o regime de progressão tonal – semelhante a que vimos em “Ponta de areia” – se torna mais evidente ao final. Não que ele estivesse ausente na parte A, pois a cadência **Ilm** – **bII** – **I** afirma, como vimos, a tonalidade. É nesse sentido, pois, que as imagens de perda presentes na segunda letra da parte B (“tinha sabiá, tinha laranjeira, tinha manga-rosa...”) ganham sentido: a força que altera já é parte dessa vida, não há uma negação entre um mundo e outro. Por mais que o final aponte para a dissolução dessa vida comunitária, o convívio entre essas duas determinações ocorre, de acordo com o fonograma, desde a muito tempo.

¹⁸⁷ Carlos Roberto Menezes Jr. considera a parte A de “Fazenda” como situada na região de Si-menor. Contudo, acreditamos que devido ao contexto geral da gravação, a parte A se faz na região do relativo menor da tonalidade preponderante (Lá-maior), ou seja, em Fá sustenido-menor. Cf. MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto F.. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina...* p. 213.

Comunidade essa visivelmente presente em “Calix Bento”, como corroborado pelas vozes que perpassam o fonograma. Contudo, essas mesmas vozes indicam um afastamento da própria experiência que se propôs retratar.

Como já dissemos, trata-se de uma adaptação de um dos momentos da festa/cortejo para Nossa Senhora do Rosário. De acordo com Leda Martins, no momento da *Missa Conga* da festa de Nossa Senhora do Rosário de Jatobá¹⁸⁸, ha uma cantoria, dentre outras possíveis para essa parte do cortejo, cuja letra se assemelha significativamente com o início da letra adaptada por Tavinho Moura:

Ó Deus salve a casa santa
Aonde Deus fez a morada
Ó Deus salve a casa santa
Aonde Deus fez a morada
Aonde mora o Calix Bento
E a hóstia consagrada
Aonde mora o Calix Bento
E a hóstia consagrada¹⁸⁹

Convém, antes de prosseguirmos, apontar algumas peculiaridades do canto para os conga-deiros. Segundo Glaura Lucas, “os cantos constituem eventos musicais textuais curtos em que a alternância solo/coro é intensamente repetida. Esse desenvolvimento espiralar também prevê graus diferenciados de variação”.¹⁹⁰

Sendo que esse cantar coletivo não se restringe a uma brincadeira ou manifestação estética, pois traz consigo a força ancestral que institui cosmologicamente a existência das pessoas envolvidas. Por mais que exista uma concepção de autoria, essa não segue as mesmas determinações das culturas baseadas na mercadoria, pois a produção cultural não é propriedade de ninguém:

Criar, inventar, pode ser o resultado de uma elaboração maior para transformar um canto já existente, propor novos versos a melodia já conhecidas, ou apresentar um novo conjunto verso/melodia

188 Distrito do estado das Minas Gerais, pertencente à região metropolitana de Belo Horizonte. Situação geográfica que usualmente não se caracteriza como o “Norte Mineiro”, mas apesar da discrepância entre a localização geográfica tal como apresentada no encarte e o lugar no qual se realiza a festa de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, a aproximação que se fará com um canto do reinado se mantém, como se tentará demonstrar. Para uma análise do “Norte Mineiro” ver GIFFONI, José Marcello Salles. *Trilhos arrancados: História da estrada de ferro Bahia e Minas (1978-1966)*. Tese de doutorado, Campinas, UFMG, 2006, capítulo 1. Para uma descrição da região hoje chamada de Jatobá ver MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997, Capítulo 3.

189 MARTINS, L. *Afrografias da memória...* p.160 Cf. Tb. LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário...* p.67.

190 LUCAS, G. *Os sons do rosário...* p. 81.

dentro dos padrões tradicionais. É um processo em que o particular se confunde com o coletivo, e no qual o ato criativo é também reconhecido como um poder divino.¹⁹¹

Em suma, o cantar se investe de força divina, faz-se coletivamente e pressupõe certo grau de variação.¹⁹² Dessa maneira, poderíamos supor que as diferenças que a primeira estrofe da canção “Calix Bento” apresenta em relação ao canto da *congada*, se pauta nesse princípio interno de variação. Bem como, possivelmente, o restante da letra se assemelhe a outros cânticos comuns ao mesmo momento da festa para Nossa Senhora do Rosário.

Seja como for, um aspecto importante, em termos de sonoridade, reside na organização das notas segundo o *temperamento*, processo histórico que impôs ao “som natural” uma determinada afinação, as doze notas do sistema ocidental, como vimos brevemente ao analisarmos a canção “Ponta de Areia”. As pesquisas em torno do cantar da *congada* revelam que não há tonalismo, em sentido estrito, no canto dos *congadeiros*, em especial na resposta do coro, cuja tendência é entoar as notas “desafinadamente”, ou seja, para além das notas do sistema temperado.

Nas configurações melódicas dos cantos, verificamos relações melódico-harmônicas tonais, sobretudo nas cantigas da guarda de Congo. Quase todos os cantos são construções que envolvem as funções harmônicas básicas de tônica, subdominante (quando há) e dominante, funções essas reforçadas quando da presença da sanfona no Congo. Mas seu desenvolvimento no tempo transcorre de acordo com uma dinâmica própria da mobilidade das culturas orais. Nas respostas corais, essas relações fundamentais se vêem por vezes enriquecidas, transformadas e transgredidas a partir do grau de flexibilidade a que os contornos melódicos estão sujeitos. (...) As resultantes harmônicas apresentam soluções harmônicas variadas, nem sempre seguindo a lógica tonal da música ocidental.¹⁹³

Já no fonograma de “Calix Bento”, é justamente o *sistema temperado* que está na base dos coros, como visto no capítulo passado ao ressaltarmos a presença dos coros homofônicos na obra (fig. 5). Há, desse modo, uma defasagem pressuposta ao fonograma, pois internamente não são apresentadas duas estruturas. O que existe é uma tentativa de junção de uma experiência alheia ao disco para dentro do mesmo. Tenta-se recriar a prática social calcada no mito fundador do *congado*, logo sustentada pelo vínculo comunitário, no interior do mundo das mercadorias, cujo motor social é a venda de mão de obra duplamente livre: tanto das relações com o espaço, o lugar, a comunida-

191 IDEM. *Ibidem.* p. 79.

192 Como veremos adiante, as diferentes guardas do *Congado* apresentam graus de variação diferentes, pois cumprem funções distintas no interior do ritual.

193 LUCAS, Glauro. *Os sons do rosário...* p. 85.

de, a tribo, etc.; quanto das amarras sócio-políticas, como a escravidão, vassalagem, etc.¹⁹⁴

Vale destacar, nesse sentido, que a transmutação de um regime no outro acarreta uma alteração bastante dignificativa dos sustentáculos musicais. O ritmo utilizado na gravação não é o mesmo utilizado pelos congadeiros na execução desse canto. Isso porque, o canto “Oh Deus salve a casa santa” só existe durante a *missa conga*, logo, em um momento específico do ritual. Na Congada não se pode, por exemplo, agradecer a comida ao som do ritmo *Congo – Dobrado*, sendo utilizado o ritmo *Congo – Marcha Lenta*, o mesmo presente na *missa conga*: “A Marcha Lenta é para ser executada com a guarda parada, em situações solenes, como, por exemplo, dentro da igreja na Missa Conga, nos agradecimentos à mesa e também em funerais”¹⁹⁵. Isso porque, a função, o tipo do toque, o momento de dançar, quem canta etc., são instituídos pela cosmologia fundadora daquela comunidade, pelo pilar que sustenta aquela sociabilidade. Não é, portanto, uma convenção estética ou uma busca pelo belo, tal como ocorre nas manifestações que entraram para a história como sendo *arte*, como a obra que busca dar forma à transcendência da natureza.¹⁹⁶

A crença em Nossa Senhora do Rosário, de acordo com a pesquisa de Glaura Lucas, remonta à época das cruzadas católicas, sendo “introduzida na África pelos dominicanos no final do sécu-

194“Para transformar dinheiro em capital, o possuidor de dinheiro precisa encontrar, portanto, o trabalhador livre no mercado de mercadorias, livre no duplo sentido de que ele dispõe, como pessoa livre, de sua força de trabalho como sua mercadoria, e de que ele, por outro lado, não tem outras mercadorias para vender, solto e solteiro, livre de todas as coisas necessárias à realização de sua força de trabalho” In. MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro Primeiro. Tomo I. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 136.

195 LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário...* p pp. 147-148.

196 Tampouco é esse o sentido de *obra de arte* com os quais estamos trabalhando. De acordo com essa visada moderna e romântica sobre a arte, tal como pode ser percebida nos escritos de Goethe, Winckelmann e Kant, por exemplo, segundo os quais – generalizando – a “arte bela” é fruto do trabalho do “Gênio”, que lhe “dá a regra”, por conseguir apresentar um “produto” da “razão” sem, no entanto, estar subjugado às determinações da “sensação sensorial nem mediante um conceito”. Nas palavras do próprio Kant no § 45 da *Crítica da faculdade de Julgar*: “Portanto, embora a conformidade a fins no produto da arte bela na verdade seja intencional, ela contudo não tem que parecer intencional; isto é, a arte bela tem que passar por natureza, conquanto a gente na verdade tenha consciência dela como arte. Um produto da arte, porém, aparece como natureza pelo fato de que na verdade foi encontrada toda a exatidão no acordo com regras segundo as quais, unicamente, o produto pode tornar-se aquilo que ele deve ser, mas sem esforço, sem que transpareça a forma acadêmica, isto é, sem mostrar um vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos do artista e tenha algemado as faculdades de seu ânimo.” In. KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Julgar*. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 152 (o restante das citações encontram-se entre as páginas 149-154). Ao contrário, partimos do pressuposto que a *obra de arte* condensa processos sociais historicamente produzidos, jamais como uma representação do *belo* e/ou da *natureza*.

lo XV”,¹⁹⁷ em especial nas regiões de tradição Banto. No Brasil, há registros de festas negras ligadas à Nossa Senhora do Rosário desde o séc. XVII.¹⁹⁸ Em Minas Gerais, essa história está intimamente conectada à figura de Chico Rei:

Antigo rei africano que teria vindo como escravo para Vila Rica no século XVIII, e após ter conquistado sua liberdade e ajudado na alforria de vários escravos, construiu no Bairro do Alto da Cruz uma igreja para o culto de Santa Efigênia, sendo depois coroado rei da festa de Nossa Senhora do Rosário pelo Bispo de Diamantina.¹⁹⁹

Sendo assim, a louvação católica com matizes africanas é uma prática que já ocorria antes de se fincar em terras brasileiras. Esse é uma das razões pelas quais certas práticas se mantiveram sob o novo clima, pois para os Bantos a conexão com os ancestrais é elemento constitutivo das relações sociais:

A importância dos ancestrais para o banto, cuja vida é concebida como uma extensão da vida dos antepassados, e deve ser preparada para que ela se perpetue em seus descendentes. Para o banto, a força vital se recria no movimento que mantém ligados o presente e o passado, o descendente e seus antepassados.²⁰⁰

Todavia, como normalmente acontece em processos de reelaboração cultural, novas conexões se estabelecem entre os elementos simbólicos ao se incorporar as peculiaridades da nova situação. Tal como ocorre com o mito que fundamenta a vida do congadeiro. Apesar de pequenas alterações, conforme a pessoa que narra a estória²⁰¹ – marca indiscutível de oralidade –, os pontos em comum podem ser narrados da seguinte maneira.

Uma santa coroada é avistada em um rio pelos negros. Estes contam ao seu “sinhô” sobre o ocorrido, que imediatamente o julga como uma mentira (ou deboche), ou seja, leva-os ao tronco para chibatadas. O fato torna a se repetir, com as mesmas consequências, só que desta vez os senhores brancos se dirigem ao rio e enxergam a santa. Preparam, então, uma igreja e em um ritual católico resgatam-na. Contudo, no dia seguinte, a santa desaparece da igreja. Como consequência, o acontecimento é caracterizado como um furto, logo, chibata nos negros! Novamente a santa é trazida à igreja, com sucessivo retorno ao rio e novas chibatadas.

197 LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário...* p. p. 44.

198 “A coroação de reis congos já era realizada na Igreja de Nossa Senhora do Rosário no Refice, em 1674.” In. IDEM. *Ibidem.* p. 45.

199 IDEM. *ibidem.* p. 46.

200 IDEM. *ibidem.* p. 49.

201 Leda Martins transcreve seis narrativas diferentes para o mito, sendo que a autora pontua que outras variantes existem. Ver, MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória...* pp. 49-55.

Após essa reiteração de recusa por parte da santa, os negros conseguem permissão para tentar resgatá-la, com a condição de não utilizar nenhum material da fazenda, o que implica não poder derrubar nenhuma árvore, ao que eles respondem fazendo tambores de troncos caídos.

Ao contrário da igreja construída pelos brancos, a capela negra é simples, porém bonita. Em uma cerimônia de louvor à santa, mas preenchida por uma batucada de ascendência africana, partem ao seu encontro. Os primeiros que tentam são os mais jovens e afoitos: batucam rápido, abrem caminho. Ao que a santa responde se movimentando, mas não chega à margem. Em seguida os *nego véio* assumem o controle do ritual, batucam mais devagar, tocam as batidas dos tempos antigos, dos antepassados. Dessa vez a santa veio até eles e se sentou em cima de um tambor. Todos, então, rumam em cortejo até a capelinha construída. Essa se torna a morada de Nossa Senhora do Rosário.

O ritual que se realiza anualmente nas comunidades congadeiras se constrói sob esse mito, inclusive na distribuição das guardas. Na frente sai a guarda do Congo, abrindo caminho, tocando rápido, com mais improvisos e mudanças. Atrás dela, mais calma, mais perto dos ancestrais, com a santa – representada pela rainha e pelo rei congo –, com menos variações, despona a guarda de Moçambique.²⁰²

Há ainda um terceiro grupo, o Candombe. Ritual fechado, que ao contrário das outras guardas, não sai em cortejo pela cidade. É nele que os tambores que resgataram nossa senhora se fazem presentes²⁰³:

O Candombe é o “pai de todos os reinados aqui da terra”. Através do ritual do Candombe, os filhos de Nossa Senhora do Rosário, descendentes de escravos, homenageiam seus antepassados. Os tambores são elementos simbólicos de muita força, respeitados e reverenciados por todos. Estabelecem o elo entre o mundo dos vivos e a dimensão dos que partiram, tendo ainda servido como andor para Nossa Senhora no plano mítico.²⁰⁴

202 Além do trabalho da Leda Martins (MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória...*), a pesquisa da Glaura Lucas também descreve o mito. LUCAS, G. *Os sons do rosário...* pp. 54-62.

203 No Congo e no Moçambique as batucadas se fazem por instrumentos chamados caixas, que se assemelham ao tambor, mas que são percutidos com baquetas e sustentados por uma alça, para facilitar a movimentação. Para uma descrição das caixas ver LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário...* pp. 91-92 e pp.94-95. “A caixa foi criada depois que formou o Congado, pra ser mais leve, porque os tambô é ruim pra levar, pra carregar, pra bater. Comé que ocê vai sair pra rua, então foi que eles inventou as caixa. As caixa é discípulo dos tambor. O mesmo segredo que tem os tambor, tem a caixa também. Num é qualquer um que pega numa caixa e vai batendo não. Porque se ele num tiver fé, num tiver crença, ela num zoa ele” In. Rei Congo Geraldo Arthur Camilo apud LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário...* p. 91.

204 IDEM. *Ibidem.* p. 210.

Como fica evidente pela conexão das guardas com o mito fundador, não se pode realizar qualquer ritmo a qualquer hora. Isso contrariaria a própria essência da *congada*. Como vimos no momento da *missa conga* o toque deve ser o *congo* – *marcha lenta*²⁰⁵, que apresenta a seguinte célula rítmica fundamental:

Figura 68: Guarda de Congo: Marcha-lenta

Contudo, o padrão rítmico que se ouve na gravação de “Calix bento” não corresponde à figura acima, como facilmente se nota pela transcrição do caxixi:

Figura 69: "Calix bento": caxixi

Contudo, há uma batucada da congada que se assemelha muito à presente na gravação de Milton Nascimento: o toque do fonograma se referencia no *ritual do Candombe*, cuja célula rítmica, que é o resultado sonoro da existência simultânea dos três tambores sagrados (Santana, Santaninha e Chama), tem como característica fundamental a relação polifônica do três contra dois. Reduzindo a multiplicidade e a riqueza rítmica do toque de *candombe*²⁰⁶,

205 Transcrição de Glaucia Lucas In. IDEM. *Ibidem*. p. 160.

206 Para uma análise pormenorizada do toque Cf. IDEM. *Ibidem.* pp. 210-223.

Figura 70: "Calix Bento": caxixi e a célula do candombe

É justamente essa célula rítmica que entrou para a história da música popular comercial como a representante da *congada*. Como uma espécie de metonímia musical, essa parte do ritual passou a significar o todo, evidente que fora do contexto de louvação à Nossa Senhora do Rosário.

Como se vê, então, não há contrários explícitos imanentes ao fonograma, como já ocorreu anteriormente. Essa é, precisamente, a questão: o que se afirma como um outro ao condensado no fonograma é exatamente o mesmo que ele pressupõe condensar, pois ao afirmar o consensual sobre a *congada*, nega a sua peculiaridade local. Ao tentar trazer a experiência negra dos congadeiros para o interior do álbum, perde-se o sustentáculo que dispõe a festa como algo mais do que um mero espetáculo.

Algo bastante semelhante ocorre em “Volver a los 17”. Não há exatamente contrários na gravação. O preponderante é o diálogo entre iguais. Seja pelo jogo das vozes do Milton Nascimento e da Mercedes Sosa (Argentina), como apontamos no início (fig. 8), seja pelas cordas que realizam o que parece ser uma *sirilla* ou algo que associamos com os ritmos andinos, como pode ser notado na transcrição dos violões de Luis González Cárpena, o Lucho Gonzalez (Peru) e Oscar Ratón Pérez (Chile). O ritmo só ganha sua forma final na junção das partes executadas por cada um. Vale destacar que a técnica de gravação utilizada favorece esse destaque dado ao diálogo, pois cada violão aparece inteiramente deslocado para um canal, o principal, por perpassar todo o fonograma, se situa exclusivamente em (L), ao passo que o segundo, que desponta somente em 1'22"95", está totalmente presente em (R).

Para termos uma visualização desse procedimento, basta compararmos o padrão rítmico executado pelo par de violões (1'43"20"-1'52"07") no momento em que eles, pela primeira vez, dividem o refrão (“Se va enredando, enredando...”).

The musical score is for the song "Volver a los 17". It features four staves: Voice (Voz), Violão (Viol.), Violão (Viol.), and Contrabaixo (Contrabass). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The first system shows the vocal line with lyrics "Se va enre - dando en - re - dan -" and chords Am, C, Dm, G7. The second system shows the vocal line with lyrics "do como en el mu - ro en la hire - dra Y va bro" and chords C, Dm, G7, C. The two violões play a rhythmic dialogue in the second system.

Figura 71: "Volver a los 17": diálogo dos violões

Por mais contraditório que possa parecer, é por conta desse diálogo esteticamente quase pleno, que um outro regime aparece. Caso eles de fato recriem o ritmo do que seria a *sirilla* – que como vimos no capítulo passado não apresenta características estéticas consolidadas entre os pesquisadores, ouvintes e músicos – a referência seria uma prática social que não existe mais: o outro regime estaria pressuposto.

Independente de não podemos afirmar com segurança a retomada dessa matriz estético-histórica, o canto indica, como apontamos no capítulo passado, esse outro pressuposto. Afinal, a canção reivindica um outro tempo histórico, no qual o sentimento preponderaria frente a razão. Um mundo que não existe mais. Essa proposta romântica de resgate de um passado idealizado, quase idílico, só é possível por meio desse diálogo musical, ao menos segundo as amarrações da grava-

ção, pois é desse modo e não de outro que a composição existe nesse disco.²⁰⁷

Em outros termos, a versão de “Volver a los 17” tal como gravada no LP *Geraes*, afirma que o diálogo pleno não existe mais e, ao mesmo tempo, ao reconhecer que as tentativas de consenso se tornaram experiências antigas, tenta achar uma maneira de recuperá-las, mesmo que somente no plano estético.

Quase a outra face da canção anterior, “Menino” também apresenta um outro não presente, mas ao invés de apontar para o passado, olha em direção ao futuro. Assim como em “Volver a los 17”, admite-se que a resolução pelo diálogo não tem funcionado, mas, de maneira diferente dessa, não há um apelo a um passado, propõe-se a criação de um grupo que se revoltaria contra o assassinato. Um coletivo que não existe, portanto. Um outro ainda por vir está pressuposto.

Como vimos no subcapítulo “A dissolução nos *Geraes*”, a canção se concretiza em torno de dois interlocutores, os que manifestam sua indignação com a morte do menino (“Quem grita vive contigo”) e os que nada fazem, se calam (“Quem cala morre contigo/ mais morto que estás agora”). O outro regime é a morte dos que vivem, sendo que a única maneira de realmente estar vivo é agir, é fazer parte desse conjunto de pessoas que contestam o presente, presumivelmente em torno de uma mudança, de uma situação outra que a atual, sem, com isso, admitir qualquer signo relacionado ao passado. Vislumbra-se o futuro.

Ao menos são esses os indicativos assumidos pela canção. Os aspectos musicais colocam o ponto de vista da obra do lado dos que se manifestam. Principalmente pelo grito-vocalize que segue ao final do canto, no qual há um aumento da intensidade sonora (do “volume”): o violão no canal direito (R) torna-se muito mais percussivo, as guitarras e o órgão (L) realizam frases mais incisivas, a bateria, restrita a poucos comentários durante o fonograma, começa a realizar solos mais frequentes.

Figura 72: “Menino”: vocalize final

207 Tanto na gravação original da Violeta Parra (*Las ultimas composiciones de Violeta Parra*. Warner Music Chile, 1966) quanto na versão anterior da Mercedes Sosa (*Homenaje a Violeta Parra*. Universal Music Argentina, 1971.) o diálogo, tal como apresento, não aparece enquanto elemento constituinte da gravação. Desse modo, acreditamos que a defesa desse passado edênico ganha contornos muito mais individualizantes nessas duas gravações.

A única repetição da letra são os versos finais (“Quem grita, vive contigo”). Sendo que na segunda vez que são cantados – após o vocalize – o fonograma se encerra, em *fade out*, apenas com órgão e baixo, como que indicando o outro grupo, os que não gritam.

Além disso, há uma questão harmônica que corrobora com a proposta da canção, ou seja, com a assertiva de que a morte efetiva não foi o assassinato, mas a condescendência. Logo nos primeiros versos, no qual se anuncia o ocorrido, a resolução da tonalidade se faz justamente sobre o consentimento de quem se cala. É o acorde que Ian Guest e Almir Chediak chamam de “dominante disfarçada”²⁰⁸, ou seja, o **bVIIm6** opera como um substituto do **V7**, a dominante “natural” – melhor seria dizer tonalizada diatonicamente por um processo histórico que consolidou o *sistema tonal*. Isso porque ambos os acordes apresentam o mesmo trítano característico que “naturalmente” pedem a resolução no primeiro grau.

No nosso caso, o intervalo do trítano existente entre a terça e a sétima da dominante diatônica (si-**re#**-fa#-**la**) é o mesmo que se estabelece entre a terça, enarmonicamente mib = re#, e a sexta (do-**mib**-sol-**la**) da “dominante disfarçada”, ou seja, em termos de estrutura harmônica, ambos desempenham a mesma função.

Figura 73: "Menino": Dominante disfarçada

Como pode ser constatado na partitura, a afirmação da tonalidade (mi-menor) se faz pela “dominante disfarçada” que ocorre no momento em que a letra, pela primeira vez, associa o calar com o consentir. Desse modo, subjaz, mesmo que de maneira “disfarçada”, uma afirmação de que houve um assassinato, mas que nem por isso temos que aceitar plenamente o fato, pois ao se cantar a “morte”, no compasso seguinte, a construção musical caminha para a subdominante, como que indicando um desdobramento, não um repouso: o fim é se calar.

Em suma, uma união é proposta frente a um inimigo estabelecido, os assassinos. Reco-

208 GUEST, Ian. *Harmonia, método prático*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006. p. 112 CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Vol. 1 Rio de Janeiro: Lumiar, 1986. p. 100.

nhece-se, desse modo, que uma coexistência generalizada não é possível e, ao mesmo tempo, propõe-se uma união para os indignados.

No mesmo sentido da relação letra e música estarem em pleno acordo, como acabamos de ver, e mesmo assim os dois regimes estarem presentes, é o caso de “O que será (à flor da pele)”, cuja peculiaridade é que o outro surge como um resultado do próprio movimento da canção, da busca do sujeito por satisfação, conforme a análise apresentada no subcapítulo “A dissolução nos *Geraes*”.

Seguindo um pressuposto analítico que não separa letra e música, é passível afirmar que os recursos musicais se desenvolvem no mesmo sentido da letra: há um alargamento paulatino do núcleo fundamental. Conforme apontado por Luiz Tatit em sua análise da canção “O que será (à flor da terra)”²⁰⁹, cuja estrutura musical se assenta basicamente nas mesmas relações, a base da canção são “pequenas unidades entoativas [que] alinhavam todo o percurso da canção”²¹⁰. Há um único desenho disposto “em estratos que, evidentemente, atuam de modo simultâneo e regular”²¹¹, tal como apresentado logo no início da letra:

Figura 74: “O que será? (à flor da pele)”: motivo

209 Originalmente composta para o filme *Dona flor e seus dois maridos* (Embrafilme, 1976) de Bruno Barreto, a música ganhou três letras diferentes, desdobrou-se, portanto, em três canções, todas presentes no filme e intituladas “O que será?”, mas cada qual com um complemento diferente: “abertura”, “à flor da pele” e “à flor da terra”. Em seguida, Chico Buarque e Milton Nascimento gravaram-nas em seus respectivos LPs do mesmo ano, contando sempre com a presença do parceiro. No álbum *Meus caros amigos* (Philips-Phonogram, 1976), Chico gravou a versão “O que será? (à flor da terra)”. Milton, como sabemos, gravou a versão “O que será? (à flor da pele)” em *Geraes*. Apesar de essencialmente estruturadas sobre as mesmas relações musicais, os arranjos e a letra de cada fonograma são bastante diferentes. Para uma análise da versão “à flor da terra”, ver. TATIT, Luiz. *O cancionista...* pp. 250-263 (neste livro ocorreu um erro, provavelmente de impressão, pois apesar de estar escrito “à flor da pele”, Luiz Tatit analisa a versão “à flor da terra”) e MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico...* pp. 118-139.

210 TATIT, Luiz. *O cancionista...* p. 255.

211 IDEM. *Ibidem*. p. 254.

Contudo, essas unidades melódico-textuais regulares não se repetem exatamente iguais; ao contrário, são constantemente transpostas, procedimento que altera as alturas (ou frequências) das notas. Em outros termos, ouvimos o texto em uma divisão métrica bastante semelhante ao longo de todo fonograma, mas ora canta-se mais grave, ora mais agudo. Esse motivo é transposto dez vezes ao longo da gravação.

Esse tipo de procedimento composicional é bastante comum em obras ligadas à *bossa-nova*. "Águas de Março" (Antônio Carlos Jobim), por exemplo, também se articula em torno de um pequeno motivo que se repete inúmeras vezes ao longo da canção, com algumas alterações, que diferente de "O que será", são fundamentalmente rítmicas:

Pode-se dizer que há um motivo inicial e uma variação principal que servem de base a todas as frases melódicas. A diferença entre uma frase e outra será sempre mais ou menos sutil, dado que todos os motivos são mais ou menos parecidos. Mas o número de variações derivadas da variação principal é reativamente alto, doze.²¹²

Perceba-se que somente esse recurso à transposição já indica a maneira pela qual a busca do sujeito apresentada pela letra ganha forma musical. Essa incessante alteração do mesmo implica que mudanças ocorrem, mas que o referencial é sempre o mesmo. O processo de modulação harmônica é outro fator que atua nessa mesma direção, afinal, modular em música significa a execução de passagens musicais dentro de uma mesma composição em tonalidades diferentes. No caso de "O que será (à flor da pele)", as modulações, em um total de quatro, apresentam essencialmente a mesma passagem musical: cada estrofe se realiza em uma tonalidade (Gm para a primeira estrofe, Dm para segunda e Em para a última) e o interlúdio do trompete em outra (Bm).

Além dos processos de transposição, que acontecem no decorrer de cada estrofe, e de modulação, que ocorrem na passagem entre as estrofes, há no interior de cada quadratura – os 24 compassos de cada estrofe – uma passagem de *tonicização*, ou seja, um alargamento do campo tonal através de uma quase-modulação, que pela curta duração não chega a definir-se como uma nova tonalidade, mas que, em compensação, apresenta características alheias à tonalidade predominante, expandido as possibilidades do campo harmônico.²¹³

Esse processo ocorre nos compassos 19 e 20 de cada quadratura, nas três estrofes. Na primeira, esse movimento harmônico coincide com os versos "[o que não tem me-]dida, nem nunca

212 GARCIA, Walter. "A construção de 'Águas de março'" In *Revista di studi portoghesi e brasiliani*. Roma: Fabrizio Serra Editore, 2009. p. 51.

213 Cf. FREITAS, Sérgio. *Que acorde ponho aqui....* pp. 403-405.

terá/ o que não tem re[-médio]”. Na segunda, esse processo se faz nos versos “[o que não tem des-]canso, nem nunca terá/ o que não tem can[-saço]”. Na última, os versos são “[o que não tem ver-]gonha, nem nunca terá/ o que não tem go[-verno]”. Em todos os casos, a tonicização se faz pela permuta do acorde de sexto grau com seu menor homônimo.

Gm Gm7M/F# Gm7/F Gm6/E Dm Dm7M
 O que se - rá que me dá que me bo - le por den - tro se - rá que me dá

4 Dm7 G#° Cm Cm7M Cm7 Cm6 Ebm Ebm7M
 que bro-ta'à flor da pe - le se-rá que me dá e que me so-be'às fa - ces e me faz co-rar

8 Am7(b5) D7(b9) Gm Gm7M/F# Gm7/F Gm6/E
 e que me sal-ta'os o - lhos a me'a-trai-ço - ar ee que me aper-ta'o

11 Dm Dm7M Dm7 G7/B Cm Cm7M
 pei - to'e me faz con-fes-sar o que n[ap] tem mais je - ito de dis - si - mu-lar

14 Cm7 Cm6 Ebm Ebm7 Am7(b5) D7(b9)
 e que nem é di - rei - to nin-guém re - cu - sar e que me faz men -

17 Gm Gm7M/F# Gm7/F Gm6/E Ebm Ebm7M
 di - go me faz su - pli-car o que não tem me - di - da nem nun-ca te - rá

20 Ebm7 Ebm6 Bb/D Gb7/Db Cm7 D7(b9) Gm7 A7(b9)(#11)
 o que não tem re - mé - diu em nun-ca te - rá o que não tem re - cei - ta

Figura 75: "O que será? (à flor da pele)": tonicização

Novamente temos a mesma antinomia entre o que se mantém dentro da alteração, pois esses compassos que expandem o campo tonal da canção apresentam uma estrutura quase idêntica às anteriores, mas com um conjunto de acordes estranhos ao *campo harmônico*. Há uma única passagem no fonograma em que uma quebra na recorrência do mesmo acontece. Logo após o fim da segunda estrofe – momento em que o eu-lírico percebe-se como associado a um coletivo, como vimos no capítulo passado – um interlúdio de trompete desponta na gravação, rompendo com a regularidade das estruturas. Em compasso composto (12/8), algo da estrutura melódica pode ser percebida, mas ressignificada em outro contexto:

Figura 76: "O que será? (à flor da pele)": trecho inicial do interlúdio do trompete

Fica então explicitado que em "O que será (à flor da pele)" estabelece-se uma variação dentro da fixez, o sujeito individual e o sujeito coletivo são esses dois polos, os dois regimes que não se tornam um, mas que não existem sem o outro.

Apesar de preponderar o coletivo em todo o disco *Geraes*, "Carro de boi", assim como sua antecedente, "O que será (à flor da pele)", baseiam-se no indivíduo. Entretanto, ao passo que essa busca nos outros a sua existência, aquela tem na relação com a terra a sua matriz, tal como apontado anteriormente. A dinâmica da canção está na passagem da vontade do sujeito para as determinações da natureza, para a "vontade" da "estrada de terra".

De maneira semelhante a "Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)", as alterações musicais atuam como o eixo que indicam a passagem, que em "Carro de Boi" não se faz entre temporalidades históricas distintas, mas entre as "vontades", como já o sabemos (Subcapítulo "A dissolução nos *Geraes*"). Nos versos iniciais de cada estrofe prepondera a decisão do sujeito, é dele a vontade de "sair" e "não mais voltar". A esse trecho corresponde a primeira parte da canção. O segundo momento, no qual é a própria natureza quem impõe ao sujeito o que fazer, é ela quem decide o caminho, coincide com a segunda parte em termos musicais. Se reduzirmos a gravação ao seu núcleo fundamental, teríamos a seguinte melodia cifrada:

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of three parts:

- Parte A:** Starts with a D6(9) chord. The melody begins with a quarter note G4, followed by a half note A4-B4, a quarter note C5, and a half note D5. The lyrics are: "Que Num von - ta d'eu te - nho de sa - ir car - ro de boi ir por a - í". The part ends with a D7sus4 chord.
- Parte B:** Starts with a Bm7 chord. The melody begins with a quarter note E4, followed by a half note F#4-G4, a quarter note A4, and a half note B4. The lyrics are: "Es - tra - da de ter - ra que só me le -". The part continues with a Bm7/A chord and a G#m7(b5) chord.
- Continuation:** Starts with a Gm6 chord. The melody begins with a quarter note G4, followed by a half note A4-B4, a quarter note C5, and a half note D5. The lyrics are: "va só me le - va nun - ca mais me traz". The part ends with a D6 chord.

Figura 77: "Carro de boi": melodia cifrada

Uma vez mais, é na concordância entre os elementos constitutivos da canção que o diverso se manifesta, sendo que a entrada das cordas e a saída do caxixi atuam como elementos de diferenciação na ambientação sonora. Para além das relações melódico-harmônicas, que de fato atuam nesse sentido, o que marca a diferença entre as partes é a mudança do clima sonoro: a primeira parte tende a apresentar uma pulsação mais marcada, enquanto a segunda, mais solta, conta com uma presença maior da orquestra. Contudo, essa demarcação, mais intensa na primeira vez que se passa da parte A para a B, paulatinamente se afrouxa: nas sucessivas passagens entre as partes da canção, cada vez mais espaço é dado ao convívio dessas sonoridades distintas, tanto que o momento final da gravação (após o fim da letra) orquestra e caxixi compartilham o mesmo espaço do fonograma.

Caracteriza-se, assim, uma canção que apresenta dois regimes que inicialmente se intercalam e pouco a pouco passam a existirem de maneira simultânea, como que apontado para o fim da oposição apresentada pela letra entre as vontades do sujeito e da natureza.

“Caldera” é de fato a única faixa desse “álbum duplo” que não apresenta nenhuma determinação da forma canção, pois como vimos, a faixa de abertura, “Minas”, apesar de ser um fonograma inteiramente sem letra, é justamente a composição escolhida para encerrar esse processo, pois transmuta-se em “Minas Geraes”: algo que já indica uma espécie de retorno, de não finalização. “Leila”, por sua vez, situa-se no limiar entre ambas as formas, como visto. Desse modo, somente “Caldera” é um fonograma realmente instrumental. Além disso, a faixa funciona como uma

espécie de abertura de um movimento interno, de um sub-momento, afinal, é o fonograma que abre o lado B do segundo LP, introduzindo, assim, a quarta parte do álbum *Minas-Geraes*

Todos os quatro sub-momentos, os dois lados de cada disco, apresentam questões importantes. Já fizemos alusão aos três primeiros. “Minas” expõe de maneira quase didática a ligação dos contrários, explicitando que não se trata de uma sobreposição simples. “Ponta de Areia”, canção que abre o lado B do LP *Minas*, traz o comentário do saxofone com fortes tendências atonais como o primeiro acontecimento musical do fonograma, manifestação importante para a determinação do lugar do álbum, isso porque condensa as peculiaridades do que entrou para a história como *free jazz*, processo histórico indissociável da industrialização norte-americana, ao que nomeamos como *tempo da cidade*. “Fazenda”, a primeira faixa do LP *Geraes* ou o terceiro sub-momento, estabelece a principal marca de continuidade entre os LPs: o acorde orquestral de Lá-maior que encerra o LP *Minas*.

Por fim, é somente na música “Caldera”, o último sub-momento, que aparecem os instrumentos ligados à tradição andina, sobre os quais já chamamos atenção. Como se sabe, a variedade de ritmos e estilos que enquadrados sob o signo de “Andino” são imensas, assim como o que chamamos de “música africana” ou mesmo “música brasileira”. Desse modo, tentamos investigar a qual manifestação estética dos Andes a composição se referencia: trata-se, provavelmente, de uma *guabina*, cujo padrão rítmico, ao menos se tomarmos como referência duas gravações reconhecidas como pertencentes ao estilo, “Gabina nº2” e “Veleñita”, ambas do compositor e um dos grandes nomes do *tiple*, Pacho Benavides:

Figura 78: Guabina: célula rítmica

O padrão rítmico de “Caldera” parece se estruturar sobre esse mesmo padrão, ou por variações dele:

The image shows a musical score for a piece titled "Caldera". It consists of two systems of music. The first system is labeled "Parte A" and the second system is labeled "5". Both systems feature a vocal line (Voz) and a guitar line (Violão). The guitar line is marked with a "8" indicating an eighth note. The vocal line has lyrics "G" and "Dm" above it. The guitar line has a circled section in the first system and a double bar line in the second system.

Figura 79: "Caldera": padrão rítmico

La Guabina é uma dança típica da região Boyacá, localizada no centro da Colômbia. Apesar de não ser tão popular quanto o *bambuco* – dança que foi alçada a símbolo da nação, processo semelhante ao ocorrido com o *samba* no caso brasileiro²¹⁴ – é ao lado do *Pasillo*, do *Joropo*, da *Cumbia*, da *Danza* uma das grandes manifestações ditas como “tradicionais”²¹⁵. Note-se que além da semelhança rítmica, “Caldera” é a única faixa que conta com o *tiple* em sua instrumentação, que conforme Jamir Espinal é um dos principais instrumentos da *Guabina*.

La Guabina: Es otra de las danzas y cantos típicos del folclor musical boyacense con ascendencia en los aires hispanos. En el siglo XIX la guabina se presenta a nivel nacional como un baile popular y muy especial en los bailes de garrote en los campos; era muy perseguida por el clero en los púlpitos, por ser un baile agarrado o de pareja cogida. (...) Las referencias históricas de los novelistas del siglo pasado, nos hablan de la existencia de la guabina en los finales del siglo XVIII, bailada con vueltas y el llamado gallinazo. (...) A segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX influye el romanticismo en las composiciones de las guabinas. Surgieron así las guabinas románticas, ingenuas y amorosas, destacando en Boyacá la famosa "GUABINA CHIQUINQUIREÑA". (...) El instrumental típico para la ejecución de la guabina es el tiple y el requinto, la bandola y el chucho oguache, a veces reemplazado por la pandereta transculturada.²¹⁶

214 RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna. “El bambuco, música 'nacional' de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo” In. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*. Año XXVI, N° 26, 2012. pp. 297-342.

215 ROMERO, Sergio Ospina. “Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario.” In. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 40, núm. 1. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013. p. 312.

216 ESPINAL, Jamir Mauricio Moreno. *Aires folclóricos al piano: composiciones para piano con base en el folclor*

Por mais que outras práticas musicais possam ser invocadas como sendo a matriz da composição, uma coisa é certa, é a primeira vez que esse tipo de instrumentação apareceu nesse “álbum duplo”. Não é a primeira referência a música dita “tradicional” dos nossos vizinhos de continente, pois a terceira faixa dos *Geraes*, “Volver a los 17”, já havia estabelecido essa conexão. Contudo, essa gravação só contou com violões, voz e contrabaixo. Em “Caldera”, a presença dessa sonoridade é elevada a enésima potência, algo já manifesto desde os primeiros trechos e corroborado com a entrada da voz e da percussão. Destaque especial deve ser dado ao grupo chileno *Agua*.

Diga-se de passagem que somente no fonograma seguinte, ao qual esse serve como uma espécie de introdução, há um peso dado a essa ambientação sonora. É verdade que o charango, por exemplo, volta a aparecer na última faixa, “Minas Geraes”, mas neste a atmosfera é completamente outra, não há explicitamente uma menção a esse universo do campesinato latino-americano, cuja história remete ao que restou dos índios “catequizados” pelos espanhóis.

Em termos musicais, o arranjo de “Caldera” tende para a recriação dessa sonoridade, quase não há elementos estranhos. A única exceção são os momentos nos quais o piano – executado pelo próprio Milton Nascimento – entra em cena. Um instrumento que apesar de presente na música popular em geral, não é exatamente um instrumento característico da chamada música andina. Mas além disso, os ataques musicais do piano são justamente os responsáveis pela polirritmia a que nos referimos no início do capítulo um (fig. 3).

Em termos arquitetônicos, a gravação se delineia como uma música com fortes tendências andinas, essa é a fundação, o lugar da onde se canta. Em compensação, o elemento polirrítmico calcado no piano atua como uma força de outra natureza, um ingrediente estranho à mistura, mas que não chega a desestabilizar o todo, mesmo que não se dissolva plenamente no conjunto.

Uma rápida comparação entre a função que o mesmo tipo de relação polirrítmica – nos nossos casos, ambas são geradas pela execução simultânea de um núcleo sonoro em compasso binário em um contexto musical marcadamente ternário – estabelece em “Gran Circo” e em “Caldera”. Enquanto nesta a atuação do piano tende a desestabilizar, naquela a polirritmia propõe uma tentativa de união em uma conjuntura baseada na tensão, na mudança (algo perceptível pelas constantes retomadas das seções contrastantes).

Ao mundo campesino dos Andes, “Promessas do Sol” agrega mais elementos do universo “pré-colombiano”, pela disposição da percussão e voz que possuem traços de uma prática musical

colombiano. Monografía (Especialista en Música). Medellín: Universidad de Antioquia, 2007. pp. 34-35.

indígena, tal como apresentamos no subcapítulo “Os diferentes climas sonoros”. Desse modo, há um alargamento da acepção do que seria uma referência aos nativos das terras cuja convenção social batizou de América do Sul, dada a ligação, visível pelas flautas que abrem “Promessas do Sol” e encerram a faixa passada. Contudo, ao passo que em “Caldera” o componente estranho, a polirritmia estabelecida pelo piano, gera um estímulo à desagregação; em “Promessas do Sol”, o que destoa do restante do conjunto, o contrabaixo, aparece como parte constitutiva, mesmo que recluso ao segundo plano se comparado aos outros instrumentos.

Neste fonograma, além de não ser um instrumento que reproduza uma sonoridade ritualística, como a percussão, o contrabaixo elétrico, tocado, portanto, em *pizzicato* – não com o arco, portanto – apresenta um fraseado comum desde a consolidação do *jazz*. Além da função harmônica, algo que ocorre desde, pelo menos, a música *barroca*; o contrabaixo apresenta outras duas funções na gravação: rítmica, essa é a grande mudança introduzida pelo *jazz* na prática do instrumento; e improvisativa, cuja consolidação ocorre tempos de Jimmy Blanton (contrabaixista da famosa *big bang* de Duke Ellington durante a década de 1940), com a realização de frases improvisadas ao longo da música, por vezes de maior ou menor duração.²¹⁷ Retomemos o mesmo trecho de “Promessas do sol” selecionado do capítulo passado (0'48"55"-0'57"80"), no qual mostrou-se a sobreposição timbrística entre o contrabaixo e a voz (destacada pelo quadrado). Note-se que entre as frases da voz, o contrabaixo executa pequenas intervenções com um forte caráter de improvisação (destaca pelo círculo).

Figura 80: “Promessas do sol”: dupla determinação do contrabaixo

Sendo assim, a atmosfera ritualística da canção é permeada pelo outro encarnado no contrabaixo. Desse modo, a mensagem da canção, a “tragédia” do “me roubaram”, “me mataram”, ganha

217 Cf. BERENDT, Joachin E. *O jazz: do Rag ao Rock...* p. 237.

um contorno mais definido, pois traz consigo a sonoridade do *tempo da cidade*, do regime oposto ao predominante ao LP *Geraes* e, particularmente, a homenagem aos indígenas proposta por “Promessas do Sol”. O elemento desestruturante da canção anterior passa a ser o estruturante da desgraça.

Todavia, mesmo em meio a esse ambiente catastrófico, não podemos esquecer que o eu lírico da canção é um dos últimos representantes da tribo (“Sou o fim da raça, o velho, o que já foi”), o *outro* consegue, nesta gravação, tronar-se concordante com a sociabilidade em vias de extinção, isso porque, em alguns momentos do fonograma é precisamente o contrabaixo, o representante da força que corrói, que dobra a melodia principal, como visto. Indica-se, assim, que o *outro* que direciona para o “fim da raça” é, por vezes, o *mesmo* que está por desaparecer.

Essa conexão entre o *eu* e o *outro* ganha contornos ainda mais fortes na faixa “Viver de amor”, pois essa ao trata da desilusão amora entre dois indivíduos, acopla a essa relação o olhar de terceiros: ao longo da canção o “quem” assume feições maiores do que o *outro* com quem o *eu* tinha uma relação, tudo materializado em uma única voz. Em termos de arranjo temos a condensação desses diversos indivíduos pela utilização de diferentes recursos vocais:

Um novo recurso interpretativo que irá ocorrer em “Viver de amor”, aliás, é o diálogo que Milton realiza entre sua voz em registro modal e em registro elevado. Emitindo timbres diferentes, tais sonoridades sugerem dois instrumentos, revelando “as vozes que ele [Milton] traz no interior” da própria voz.²¹⁸

Como pode ser notado desde a introdução do fonograma, essa mudança de registros da voz objetifica a diferença entre os sujeitos envolvidos nessa trama amorosa, pois soam como se fossem dois cantores diferentes. A primeira frase, em um plano mais agudo, utiliza-se do registro elevado, ao passo que a segunda é executada em registro modal, ou “voz de peito”:

Figura 81: “Viver de amor”: diferentes registros da voz

218 NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A voz de Milton Nascimento em presença...* p.38.

Com o desenrolar da gravação, um terceiro (ou terceiros) é apresentado, mesmo que de maneira discreta, pelas amarrações propostas pela letra. No final do fonograma, novamente aparecem as diversas vozes de Milton Nascimento em registros diferentes, mas dessa vez sobrepostas (fig. 10). Desse modo, mesmo que implicitamente, uma união entre esses seres distintos é anunciada.

Como ficou dito nos comentários sobre “Calix Bento”, uma transposição de práticas baseadas no convívio entre as pessoas e mantida por essa relação, por isso chamada de tradição oral, para um contexto outro, o da sociabilidade baseada na mercadoria, o mundo dos sujeitos “livres”, propicia uma situação na qual esses dois regimes completamente diversos tendem a existir, a questão é saber a maneira pela qual esse convívio é proposto no plano estético. Anteriormente já se apontou que “Lua girou” é uma adaptação, muito provavelmente de uma canção de trabalho do cangaço.

Esse simples fato já cria uma dificuldade, pois em geral, os cantos de trabalho não contam com acompanhamento instrumental, visto que a pessoa está realizando outra atividade que não o tocar: os próprios instrumentos de trabalho metamorfoseiam-se em instrumentos musicais, como o pilão ou a enxada, por exemplo. Claro que exceções existem, como é o caso apresentado por Ana Raquel Motta de uma casa de farinha da comunidade de Barreiras (Bahia), no qual os homens que estão secando a mandioca já descascada – função exclusiva das mulheres – não apenas trabalham, como cantam e tocam.

Já o trabalho dos homens inclui cantar no coro, tocar os instrumentos e lidar com o forno. Um dos instrumentos musicais utilizados consiste em uma faca raspando em uma enxada (como é comum em muitas práticas musicais ao redor do mundo, o instrumento de trabalho pode ser usado como um instrumento musical). O outro instrumento musical utilizado é um pandeiro industrializado.²¹⁹

Claro que os instrumentos, inclusive os de corda dedilhada, fazem parte de um ciclo maior do trabalho, ou retratam situações relacionadas a ele. Os violeiros que se encontram após um dia de trabalho é um exemplo comum, ou as festas religiosas que estão intimamente ligadas com a plantação, como é o caso da origem da “Festa Junina”, tanto na versão europeia, quanto na nacional.²²⁰

Contudo, na maior parte dos casos, ao nos referimos aos cantos de trabalho, a matriz é a música que junto a outros elementos não musicais compõe o ato de trabalhar. Seja ele cantado, batucado ou simplesmente ouvido. Uma vez descolado desse contexto, muitas significações se per-

219 MOTTA, Ana Raquel. “O papel da música nas atividades de trabalho” In. *Bakhtiniana*, São Paulo, 10 (2): 90-114, Maio/Ago. 2015. p. 104.

220 RANGEL, Lúcia Helena Vitalli *Festas juninas, festas de São João: origens, tradições e história*. São Paulo: Publishing Solutions, 2008.

dem, assim como outras se agregam, tal como acontece na adaptação de “Lua girou”, na qual aparecem além do canto, o violão e a percussão. Mas em compensação, perde-se o referencial coletivo bastante comum em boa parte dessas experiências. Este se torna pressuposto da existência desse canto, podendo servir inclusive como arma de reivindicação social, como é o caso do *Movimento Interestadual das Quebradeiras de Coco Babaçu* (Imperatriz, Maranhão):

A canção tem um tom de organização trabalhista, união e luta, e também tem uma dupla função nessa comunidade: como evento participatório quando cantada nas atividades de trabalho, relembra as trabalhadoras sobre seus compromissos com as necessidades e direitos do coletivo; como evento apresentacional quando cantada para o público externo, mostra o lema e propaga a imagem dessas mulheres como fortes e organizadas.²²¹

É nesse sentido que “Lua girou” traz um outro enrustido, encoberto. A experiência coletiva que lhe serviu de matéria não se faz presente no fonograma, a não ser nos dois breves momentos do vocalize, executado pelo coro em boca *chiusa*, logo, trazendo à gravação a sensação de comunidade, mas destinada ao fim: a segunda aparição do coro se faz ao final em *fade out*.

O que prepondera é a fala individual, cuja personagem é feminina, como apontado no capítulo passado, mas a execução é masculina. Novamente um quase contrassenso, mas que está longe de criar uma situação de tensão: não há nenhum elemento musical que apresente qualquer marca de conflito, seja em termos harmônicos, melódicos ou de acompanhamentos. Nem mesmo a possível ambiguidade rítmica do violão manifesta qualquer desconforto, pois seja ele organizado em três divisões binárias ou em duas divisões ternárias – ou em um jogo que alterna as marcações em 3/4 e 6/8, que acreditamos corresponder melhor ao que se executa –, o que resulta é uma divisão cíclica em três.

221 MOTTA, Ana Raquel. “O papel da música nas atividades de trabalho”... p. 107.

Figura 82: "Lua girou": duas possibilidades de subdivisão rítmica do violão

Em outros termos, apesar de conter potencialmente várias situações de conflito (coletivo $\times$ individual, mulher $\times$ homem, compasso simples $\times$ composto), o resultado final é uma canção de amor que, como a grande maioria, apresenta alguns traços de desilusão, mas que indica a busca pela plenitude conjugal. Como é o caso da necessidade de juramento (“sustenta a palavra de homem/que eu mantenho a de mulher”), algo que indica uma certa desconfiança ou, ao menos, uma condição para a consumação amorosa, afinal este é o único empecilho em termos interpessoais (“Travesseiro dos meus braços/só não faz se não quiser”), pois, há a questão do dia *versus* noite, a qual já chamamos atenção.

“Circo marimbondo” inclui de maneira encrustada um jogo entre diferentes vetores pela sua própria constituição. Por mais que outras possibilidades estilísticas possam ser apresentadas, o que prepondera na gravação é a sonoridade do samba, seja pela *cozinha* percussiva apresentada somente no canal direito (R), seja pela linha do contrabaixo e/ou do contorno melódico. Uma rápida comparação da melodia do fonograma de Milton Nascimento com o *paradigma do Estácio*, da maneira como foi sistematizado por Carlos Sandroni²²², explicita as semelhanças entre ambas. Com destaque especial para as síncopas, que deslocam o acento da “cabeça” dos tempos:

222 SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente...* pp. 32-37.

The image displays two musical staves for the song "Circo marimbondo". The top staff shows the melody in 2/4 time, with lyrics "Cir-co ma - rim - bon do cir-co ma - ram - bai - a s'eu te" and chords Bb, Am, Gm, and F. The bottom staff shows a rhythmic pattern labeled "Paradigma do Estácio" with the same lyrics and chords. Circles and ovals highlight specific notes and rhythms in both staves to facilitate comparison.

Figura 83: "Circo marimbondo": comparação da melodia com o paradigma do Estácio

Como se sabe o *samba* é uma das práticas musicais brasileiras com forte influência africana, de matriz predominantemente Ioruba, diferente, portanto, da tradição da *congada*, essencialmente Banto.²²³ Contudo, a história do samba é permeada pelo contato entre africanos e europeus, algo que já havia no “samba baiano” mas que se torna prática cotidiana com o “samba carioca”, independente se pertencente ao estilo “antigo” ou ao “moderno”²²⁴, ou seja, tanto na casa da “tias” havia o contato de uma determinada parte da sociedade branca com as práticas de raiz negra, quanto na compra (pelos cantores brancos) e venda (dos compositores negros) dos sambas nos botecos. Essa é uma velha questão em torno do tema, sinteticamente apresentada nos seguintes termos por Carlos Sandroni:

223 Para uma exposição rápida sobre a diversidade de culturas e práticas africanas que foram trazidas, por meio do tráfico colonial, para o Brasil ver. “Uma teoria da cultura baiana” In. RISÉIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993. Para um olhar sobre a influência dessas tradições africanas nas práticas musicais brasileiras ver. DIAS, Paulo. “Diásporas musicais africanas...”.

224 Estamos partindo da divisão entre os estilos “antigo” e “moderno” de samba tal como formulado no trabalho do Carlos Sandroni, no qual as diferenças são apresentadas tanto em termos musicais quanto sociais. De maneira bem resumida e um tanto reducionista, temos que o samba “antigo” é anterior ao surgimento das comunidades dos morros, baseado no paradigma do *tresillo*, tem nos terreiros e nas casas das “tias” seus locais por excelência. Já o estilo “moderno” corresponde ao padrão rítmico formulado pela “turma do Estácio” e reside nos morros e botecos. Cf. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente...*

Para formular a questão de maneira extrema: se o samba é concebido como exclusivamente negro, é como se a sala de jantar de Tia Ciata (ou outras versões do seu “lugar”, como o terreiro de macumba ou o morro) fosse completamente velada a qualquer elemento branco; o grau de vazamento para a sala de visitas (ou, como quer Ramos, para a “civilização branca”) seria zero e a repressão a que ele seria submetido na sociedade englobante, máxima. Se, ao contrário, a parede entre os dois aposentos desaparecesse sem deixar vestígios – e com ela a “concepção tópica” –, o samba seria concebido como um gênero a mais ao lado da valsa e da polca a animar os bailes de um Brasil onde as diferenças étnicas não encontrariam qualquer expressão musical. Assim, ele seria uma mistura perfeitamente homogênea (...). Assim formuladas, ambas as posições são unilaterais, simplistas e insustentáveis.²²⁵

Por mais que se defenda que a própria distribuição da casa das “tias”, cuja representante maior, ao menos para a historiografia, é a Tia Ciata, seja uma demonstração de resistência em si, como o faz Muniz Sodré, ou que se defenda que majoritariamente os músicos eram negros – Noel Rosa geralmente é a exceção que comprova a regra – e, portanto, a prática é predominantemente africana (algo quase incontestável), o fato é que a presença branca não pode ser ignorada:

Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: “responsabilidade” pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais “respeitáveis”), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegida por seus “biombos” culturais da sala de visitas (em outras casas, poderia deixar de haver tais “biombos”: era o alvará puro e simples). Na batucada, só se destacavam os *bambas* da perna veloz e do corpo sutil.²²⁶

Nos termos que nos interessam, “Circo marimbondo”, ao se afirmar como samba, vem imbuído de duas marcas: é uma canção fundamentalmente negra africana que, ao mesmo tempo, coloca-se, para a sua própria sobrevivência, em contato com o mundo do branco, da mercadoria, do rádio. A resistência – presente inclusive na letra (“se eu te der um tombo, tomara que caia”) – é mais simbólica do que violenta, tem mais sentido de conservação do que de ruptura: uma das importâncias fundamentais do samba, para as comunidades negras, é a explicitação do passado africano e, portanto, de pertencimento a algo maior, afinal, antes como hoje, a inclusão dos ex-escravos na dita “sociedade civil” é parca e precária:

O samba, entretanto, é muito mais do que uma peça de espetáculo, com mal definidas compensações financeiras. O samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fanta-

225 SANDRONISANDRONI, Carlos. *Feitiço decente...* pp. , Carlos. *Feitiço decente...* p. 115.

226 SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. 2º ed.. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. p. 15.

sias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural.²²⁷

Como já apontado, “Minas Geraes” funciona como uma espécie de prólogo e, ao mesmo tempo, como um regresso ao início, pois retoma a primeira faixa, a música “Minas”. Desse modo, por mais contraditório que possa parecer, é justamente por serem iguais que elas se opõem. “Minas Geraes” e “Minas” são e não são a mesma música. Retomando o que dissemos no início do capítulo passado, essas duas faixas operam como um fator de unificação entre os discos, ajudam na constituição desse “álbum duplo” sobre o qual estamos nos debruçando. Contudo, apesar de se assentarem sobre a mesma composição, os dois fonogramas são bastante desiguais: a instrumentação, o andamento, a tonalidade e os arranjos são muito diferentes. Estão, portanto, no limite de se tornarem duas músicas, em vez de uma única.

As partes A e B são as mesmas nas duas gravações, mas agora, a parte A é apresentada com Letra. Enquanto em “Minas” a execução se resume a voz principal, voz secundária, coro e violão; em “Minas Geraes” a orquestração é bastante ampliada: voz, dois violões, piano, charango, bandomolim, flauta, viola, contrabaixo, bateria e orquestra. Além disso, apresenta dois pequenos motivos novos, que chamamos de partes C e D, ambos com letra. Tomemos o último como exemplo, no qual se canta “Todas as canções...”:

Ab Cm/G Fm7 Fm/Eb Eb/D

To - das as can - ções i - nu - til - men - te
To - das as can - ções e - ter - na - men - te

Ab Gm

Jo - gos de ti - rar sor - te e a - zar

Ab Gm C7

To - das as can - ções i - nu - til - men - te
To - das as can - ções e - ter - na - men - te

Figura 84: "Minas Geraes": parte D

227 IDEM. Ibidem. p. 59.

Desse modo, a volta ao princípio indica, no mesmo movimento, um outro começo. Não se estabelece um círculo, mas uma espiral, na qual a rotação completa se encerra no início que já não é mais o mesmo. Como vimos ao longo dos vinte e dois fonogramas precedentes, cada caso é um caso, cada canção condensa experiências históricas distintas, organizando-as segundo suas amarrações internas, que são específicas. Contudo, todas seguiram uma estrutura composicional semelhante. O mesmo, dito em linguagem hegeliana:

O círculo singular, por ser em si totalidade, rompe também a barreira de seu elemento e funda uma esfera ulterior. Por conseguinte, o todo se apresenta como um círculo de círculos, cada um dos quais é um momento necessário, de modo que o sistema de seus elementos próprios constitui a ideia completa, que igualmente aparece em cada elemento singular.²²⁸

No final do capítulo passado apontamos para essa lógica geral que permeia a obra. Agora, podemos especificá-la, pois todas as gravações, sem exceção, apresentaram matrizes estético-históricas diversas, por vezes contraditórias e, em alguma medida, apresentando-as de maneira conciliatória, sem embates. Parte-se em busca do consenso de uma “contradição sem conflitos”, para tomarmos de empréstimo a síntese elaborada por Walter Garcia²²⁹.

Em outros termos, afirmar que a totalidade das gravações reunidas nesses LPs são, no fundo, todas iguais seria um absurdo, por desconsiderar as características únicas de cada fonograma. Por outro lado, não reconhecer a unidade de fundo que perpassa a todas implica em ignorar que realmente elas compõem um todo, fazem parte de uma mesma obra, cuja coerência esperamos ter explicitado: pensar cada fonograma individualmente é plenamente possível e revelador, todavia, pensar os vínculos possíveis entre essas unidades autônomas e, ao mesmo tempo, conectadas, propicia outra interpretação e, com isso, revela novas significações.

Mesmo uma esquematização geral aponta diferenças importantes entre cada fonograma. Por vezes letra e música apresentam determinações opostas, mas que não chegam ao extremo de uma anular a outra (“Fé cega, faca amolada”). Em outras ocasiões, a própria presença do *estilo* traz a tentativa de conciliação, tanto pela estrutura que o caracteriza (a *bossa-nova* de “Beijo partido”), quanto por sua constituição (a histórica do *samba*, condensado em “Circo Marimbondo”).

Em alguns fonogramas a relação entre regimes conflitantes é explícita, em outros quase ca-

228 HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências...* pp. 55-56.

229 Desse modo, a obra recoloca, *esteticamente*, uma questão nevrálgica para a canção popular de tradição bossa-novista, não enquanto “superação”, mas no sentido de que a condensação *estética* realizada pela música de Milton Nascimento possui traços daquela feita por João Gilberto, por conseguinte, rastros de uma experiência *social* do final da década de 1950 estão presentes em meados de 1970.

muflada. Mas, mesmo assim, em cada caso a tentativa de colocá-los habitando a mesma gravação se realiza de maneiras muito diferentes. Pode ser a partir de elementos musicais que permitam esse fluxo de um lado para o outro (a *nota pivô* de “Minas”, a confluência entre caxixi e orquestra em “Carro de boi”, a *polirritmia* de “Caldera”, a *dobra* da melodia entre voz e contrabaixo em “Promessas do sol”), ocasionalmente essa tentativa de convivência quase não se manifesta (o *diálogo* de “Trastevere”, os *vocalizes* no fim de “Viver de amor”).

A demarcação e a inseparabilidade dos contrários ocorre, em alguns casos, nos elementos da composição (“Simples”, “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)”, “Fazenda”, “Menino”, “O que será? (à flor da pele)”) e, em outros, estão presentes no arranjo (“Gran circo”, “Ponta de areia”, “Idolatrada”, “Paula e Bebeto”). Acontece, por vezes, um descompasso entre a matéria histórica e a forma estérica da canção (“Calix Bento”, “Volver a los 17”, “Lua Girou”). Até mesmo a própria forma entra em conflito consigo mesma (“Leila”).

Por maiores que sejam as diferenças entre os fonogramas, em todos uma maneira de conciliar determinações contrárias é buscada. Contudo, nem todas as tentativas de se atingir uma unidade na diversidade possuem as mesmas condições de se realizar: algumas situações são descritas como mais favoráveis (“Fazenda”, por exemplo), outras expõem um mundo que beira a impossibilidade da comunhão (“Trastevere” é o caso exemplar); em outros, ainda, uma espécie de “frente única” é proposta, ou seja, a abrangência da comunidade é limitada (“Menino”). O lugar ideal do convívio, por seu turno, pode estar tanto em um passado perdido (“Ponta de Areia”), quanto imaginado (“Volver a los 17”) ou, até mesmo, projetado (“O que será? (à flor da pele)”).

Em suma, cada caso é um caso, sem dúvida! Entretanto, todos compõe uma mesma teia. Juntas, as faixas desse “álbum duplo” formam uma constelação, cuja estrutura aponta para uma lógica no seio dessas variações que só pode ser percebida se o amontoado de canções que compõe esses dois LPs for pensada em conjunto. É a partir desse princípio formal que a narração estabelecida pelas canções ganha sentido.

Parte II. O material social

Capítulo 3| O percurso narrativo

Do estabelecido até o momento, temos que os LPs *Minas* (EMI-Odeon, 1975) e *Geraes* (EMI-Odeon, 1976) formam um “álbum duplo” com características bastante únicas, pois, apesar de apresentarem inúmeras ligações (do nome ao acorde que fecha um disco e abre outro, do projeto gráfico aos temas, dos recursos musicais às figuras poéticas), constituem-se em torno de sonoridades e pontos de vista narrativos bastante diferentes, quase opostos.

Na mesma medida, todas as faixas que o compõe se assentam sobre a mesma estrutura formal, sobre o mesmo princípio estético, cujo núcleo é a tentativa de conciliação de forças e matrizes estéticas distintas em um único espaço, o interior da canção. Essa busca pelo consenso, em contrapartida, não é igual em todos os fonogramas, cada caso é um caso. Cenários diversos contêm elementos diferentes e os dispõem de uma forma única, por conseguinte, manifestam esse princípio geral em sua particularidade, cuja régua é a maior ou menor possibilidade dessa união de contrários.

Essa variação que ora favorece, ora quase impede o convívio não é aleatória. Ao contrário, é bastante coerente: ambos os discos protestam contra o momento contemporâneo e, mesmo que de maneira velada, propõem uma exaltação nostálgica de uma outra época, que apresenta uma demarcação relativamente bem definida, como veremos a seguir. Nessa direção, teremos que percorrer, uma vez mais, esse “álbum duplo”.

As aberturas dos quatro sub-momentos, o início de cada lado dos dois LPs, as quais já nos referimos, atuam como pontos de partida para a história. Para além da evidente função de iniciarem, ou reiniciarem²³⁰, o que irá se contar por meio das canções; eles apresentam características próprias que já antecipam a dinâmica do que será cantado.

Os inícios de cada disco possuem determinações praticamente opostas. Enquanto o processo de “telhagem” de “Minas” expõe de maneira quase didática a estrutura fundamental da obra, o convívio dos contrários, por dispor, por meio do elemento “pivô”, uma conjuntura de união entre elementos visivelmente estranhos entre si (músicas diferentes, em tonalidades e andamentos distintos, com intensidades antagônicas); o acorde orquestral de Lá-maior de “Fazenda”, explicita o encadeamento entre os LPs, indica a continuidade entre os separados. Ao passo que no primeiro caso a ope-

230 Estamos pensando no LP, visto que outros suportes alteram a vivência da escuta: não existe no CD, por exemplo, a interrupção necessária entre os lados A e B.

ração do consenso se faz internamente, no segundo, exige-se a comparação com o final do disco passado, ou seja, a ligação não é visível em si mesma, necessita de algo externo.

Em contrapartida, é o mesmo acorde, é a mesma sonoridade que encerra *Minas* e inicia *Geraes*, logo, são informações idênticas que estabelecem a fusão. O processo de “telhagem”, por sua vez, traz em si o outro, a música incidental “Paula e Bebeto”, ou seja, a junção se faz, então, entre sonoridades diferentes, mas que ocorrem ao mesmo tempo. Em outros termos, o início de “Minas” se constitui por opostos ativamente presentes, o começo de “Fazenda” só é continuação de “Simples” porque o mesmo está pressuposto, o outro não aparece ativamente, está subjacente, mas, mesmo assim, é parte fundamental, pois está presente.

É justamente essa dissemelhança do semelhante, essa oposição do mesmo, que estabelece a discrepância entre os lados A de cada LP, pois, como veremos, o percurso narrativo dos dois é muito parecido. São dois olhares, dois pontos de vista sobre o mesmo processo.

A começar pela marcação, presente nos dois LPs, de que se trata de uma viagem: nas canções que balizam os seus respectivos lados A aparecem referências à “estrada”, ao “caminho”, como já apontamos na grande tabela do primeiro capítulo (fig. 31). Tanto “Fé cega, faca amolada” (“Agora não pergunto mais pra onde vai a estrada”) quanto “Fazenda” (“E na despedida, tios na varanda, jipe na estrada”) apontam para algo que está além da situação presente, seja no espaço, seja no tempo. Elas estabelecem o início da jornada, do percurso que será apresentado pelas faixas subsequentes.

Em compensação, os fonogramas que encerram os seus respectivos lados A – “Gran circo” (“sobe e desce a montanha”) e “Carro de boi” (“Estrada de terra que, só me leva”) – são marcados pelo signo do fim e, em alguma medida, da desesperança. O caminho que leva da esperança contestadora de “Fé cega, faca amolada” termina, no “final da história” de “Gran circo”, com a alegoria da sociedade que faliu, no “amargo dessa festa”, no “coração partido, circo humano”. No outro lado, no trajeto dos *Geraes*, a “sede de viver tudo” de “Fazenda” converte-se em uma “viagem que só traz, barro, pedra e pó e nunca mais” de “Carro de boi”.

Fica assim indicado que nas duas narrativas há um aumento das contradições sociais condensadas nesse percurso: uma piora na qualidade de vida é constatada. Bem como sinalizam que não há uma situação originária na qual tudo era feliz, uma busca pelo éden perdido, a “escada rolante”²³¹ de Raymond Williams não se faz presente. Isso porque em nenhum momento – a exceção,

231 Ao se debruçar sobre os vários discursos, literários e sociais, essencialmente baseado na experiência inglesa, que

talvez, seja a canção “Volver a los 17” – canta-se o desenvolvimento da chamada civilização em termos puramente negativos, tampouco se louva um momento originário: o jogo dos contrários em “Carro de boi” é bastante claro nesse sentido, pois há uma luta contra submeter-se aos ditames da “natureza”, isto é, recusa-se um passado perdido anterior à civilização.

Vejamos agora a peculiaridade de cada percurso narrativo, e, por consequência, as diferenças entre como essa passagem da esperança à desesperança é retratada em cada LP.

A decadência moderna

Após a primeira faixa, “Minas”, que funciona como uma espécie de abertura²³² instrumental para o “álbum duplo” *Minas-Geraes*, a primeira canção é “Fé cega, faca amolada”. Como visto, trata-se de uma espécie de “pop-rock do cangaço”, o *rock* está presente na construção musical, enquanto o *cangaço* está implícito na letra, pela revolta social com forte caráter messiânico: esses são os universos distintos que a canção propõe conciliar.

Delineia-se, com isso, dois pontos importantes. O primeiro estabelece o início da viagem, em termos geográficos, no interior do país, no sertão – o palco das ações dos cangaceiros. O segundo afirma que essa maneira de viver, a criação de uma comunidade – em sentido fraco, se comparada à relação intergeracional de “Fazenda”, por exemplo – pautada pelo “banditismo”, não existe alheia ao todo, ao plano geral da sociedade, condensada aqui pela presença do *estilo* citadino e mundial por excelência, o *pop-rock*.

apesar de bastante diversa da brasileira do século XX, também trabalha a ligação (ou exclusão) entre campo e cidade, Raymond Williams identificou uma tendência de que a cada nova geração a perda das relações interpessoais passadas é vista como o local que era melhor, mais “orgânico”, mas que foi corrompido pelas forças do presente; os escritores dessa situação passada, por sua vez, já reclamavam que no seu tempo os traços de felicidade passados haviam sido deturpados pela conjuntura contemporânea a eles; bem como os escritores que vieram antes e assim por diante: “À medida que nos alongamos nesta viagem no tempo, torna-se claro que está em jogo mais que a aritmética e, evidentemente, algo mais que história. Sem dúvida, para nos defendermos de relatos sentimentalizados e intelectualizados da ‘velha Inglaterra’, precisamos do mais aguçado ceticismo. (...) De fato, o fenômeno que chamei de ‘escada rolante’ talvez venha a ser uma pista importante para a verdadeira história dos fatos, mas somente depois de começarmos a ver a regularidade que há nele” In. WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Cia. Das Letras, 2011. pp. 24-25.

232 O documentário *A sede do peixe* (Lula Buarque de Holanda & Carolina Jabor) corrobora essa interpretação de que a composição “Minas” opera como uma abertura no sentido “clássico” que lhe era empregado pela tradição “erudita” da música: uma seção instrumental que antecede os momentos dramáticos tanto da *ópera* quanto do *balé*.

Em outros termos, a narrativa do disco assume o interior, essencialmente agrário até os dias atuais, como ponto de partida e, ao mesmo tempo, não dissocia essa existência do supostamente outro, os aglomerados urbanos industrializados, cuja existência é intrinsecamente associada com o desenvolvimento do mundo como um todo.

É desse lugar que o sujeito narrativo propõe aos seus “irmãos” de fé o caminho da luta (“faca amolada”), que lhes permitirá “plantar o trigo e refazer o pão de cada dia, beber o vinho e renascer na luz de todo o dia”, algo que se fosse plenamente possível não exigiria a atitude de “revolta” da canção.

Contudo, esse percurso leva o sujeito à loucura individual da faixa subsequente. Ao contrário de “Fé cega, faca amolada”, na qual o coletivo está presente apesar do foco narrativo em primeira pessoa, em “Beijo Partido” não há nenhuma referência a ligações entre os sujeitos, nem mesmo à relação amorosa – que não deixa de ser um laço social, mesmo que despido de vínculos comunitários – consegue dar sentido a vida desse indivíduo isolado, pois com o término vem a loucura (“lucidez escondeu”), a descrença ao conhecimento (“fico/ longe de tudo que sei”) e a indiferença (“hoje eu serei para você, o que não me importa saber”).

Desse modo, o que resta é o “vaso quebrado no peito”, o “grito”, ou seja, a revolta individual. Importante salientar essa ligeira mudança ocorrida na passagem de uma faixa para a outra, pois ela começa a indicar a maneira pela qual a autonomia dos sujeitos se altera com o caminhar narrativo: paulatinamente a vontade individual é suprimida pela conjuntura na qual se vive.

Além disso, na trilha geográfica, deslocou-se do interior para o litoral do país, para a cidade grande. Conforme assinalado no capítulo passado, a estrutura de “Beijo partido” é a *bossa-nova*, uma forma cancional cuja história é indissociável do seu lugar social de criação: a classe média alta, em especial da zona sul carioca. Desde o surgimento desse noto “tipo” de samba, tanto os que idolatravam, quanto os que repudiavam já trataram de enfatizar esse aspecto.²³³ Ao lado desse, outro tópico recorrente, desde a mesma época, é o caráter “moderno” dessa recém-estabelecida prática musical, principalmente por dois aspectos: as complexas composições de Antônio Carlos Jobim e a intimista performance de João Gilberto. Os críticos atuais continuam a ressaltar essas características da *bossa-nova*, reiterando, com isso, o fato de que ao executar uma música sob essa roupagem,

233 Do lado dos favoráveis, Augusto de Campos foi, provavelmente, o nome que teve maior visibilidade; dos contrários, muito provavelmente, destacam-se as análises José Ramos Tinhorão. Cf. CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5º ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. e TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 4º ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

esse imaginário social se faz presente. Quase que independentemente dos pressupostos metodológicos e preocupações analíticas, esses dois pontos geralmente estão presentes. Esse é o caso do já referido trabalho de Walter Garcia sobre a obra de João Gilberto:

Entre uma boate e um apartamento, ambos em Copacabana, no fim dos anos 50 João Gilberto modifica a canção popular brasileira. Como muito já se disse, o baiano inventa a música dos anos dourados da classe média zona sul carioca, e, a partir de então, cria-se e solidifica-se o consenso de que “João é a voz guia da corrente principal da MPB”.²³⁴

Apesar da enorme diferença de abordagem, Lorenzo Mammì apresenta a mesma ligação da *bossa-nova* aos altos estratos sociais brasileiros: “A bossa nova foi a expressão mais perfeita da burguesia urbana brasileira da década de 1950, que por sua vez foi uma das formas de civilização mais sofisticadas, se não a mais sofisticada, que o país já criou”²³⁵. No mesmo livro, mas em outro ensaio, Luiz Tatit propõem a seguinte síntese:

A ideologia da bossa nova extensa, aquela que até hoje regula e influencia os avanços da canção brasileira, foi resumida no título do segundo disco de João Gilberto: *O amor, o sorriso e a flor* (1960). Tom Jobim participou como compositor, arranjador e pianista dos três primeiros LPs do grande intérprete, no período em que esse conteúdo estava em plena gestação nas melodias e letras criadas ou escolhidas para compor o repertório seminal do movimento. Desde então os dois artistas só aprofundaram o tema, adotando certa leveza romântica, um tom de satisfação com a vida e de celebração da natureza.²³⁶

A partir de uma leitura historiográfica mais ampla, Marcos Napolitano escreve:

O surgimento da bossa nova e a reorganização do mercado musical que se seguiu a ela podem ser vistos como partes do processo de “substituição de importações” do campo do consumo cultural, instituintes do conceito de “moderna MPB”. (...) Não tomamos a bossa nova como “reflexo” do desenvolvimento capitalista da era JK, como muitas vezes é vista, mas como uma das formas possíveis de interpelação artístico-cultural deste processo, a forma com que segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista, que desejava “atualizar” o Brasil como nação, perante a cultura ocidental.²³⁷

Como se vê, mesmo partindo de matrizes e preocupações diferentes, há um consenso, uma “ideologia extensa” em torno da *bossa-nova*. Não queremos com isso reduzir a importância e as questões suscitadas pelo tema, pois o que nos interessa é chamar atenção para a indissociabilidade entre o estilo e uma noção de modernidade cidadina. Em especial pela mudança de cenário que

234 GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos...* p.18.

235 MAMMÌ, Lorenzo. “Canção do exílio.” In. MAMMÌ, Lorenzo, NESTROVSKI, Arthur, TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.15.

236 TATIT, Luiz. “Gabrielizar a vida”. In. IDEM. *Ibidem*. p. 58.

237 NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias...* pp. 67-68.

ocorre na passagem entre as faixas do LP *Minas*, o nosso foco.

Nesse sentido, o que antes era o convívio entre experiências estéticas aparentemente descompassadas (o *cangaço* e o *pop-rock*), mas que guardava um resquício de vida comunitária e uma intenção de mudança social, converte-se, ao rumar para a moderna praia carioca, em uma tentativa intrínseca de conciliação, cujo conteúdo manifesto é a revolta individualista pelo fim da relação amorosa, sem qualquer traço de indignação social como era o caso do “pão” e “vinho” de “Fé cega, faca amolada”.

Na próxima parada, “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)”, o que está em pauta não são as questões espaciais, geográficas – por mais que as imagens orbitem em torno de um núcleo urbano, estas não são plenamente identificáveis com uma cidade “grande” ou “pequena”. Antes o contrário, o que prepondera são as passagens temporais, históricas. Vistas por um amplo leque de variações, a canção apresenta passagens cronológicas, como ocorre logo na primeira estrofe, no momento em que o “motorneiro” conta casos de sua vida passada ao narrador, como vimos no capítulo dois; em outros trechos o que sobressai é a passagem da vida infantil, associada a uma dinâmica social de paz, para a vida adulta, na qual o medo assume o primeiro plano, tal como apontado anteriormente.

Esse é o papel do narrador nessa canção: rememorar, como já salientado nos capítulos passados. Desse modo, somos (os ouvintes) como que convidados a puxar uma cadeira e sentar no bar (“nada de novo existe nesse planeta, que não se fale aqui na mesa de bar”) para ouvir à narração, já avisados de que algo de triste será contado (“fere o coração”):

E aquela briga e aquela fome de bola
E aquele Tango e aquela dama da noite
E aquela mancha e a fala oculta
Que no fundo do quintal morreu
Morri a cada dia dos dias que vivi
Cerveja que tomo hoje é apenas em memória
Dos tempos da Panair
A primeira coca-cola foi me lembro bem agora
Nas asas da Panair
A maior das maravilhas foi voando sobre o mundo
Nas asas da Panair

Seguindo a mesma estrutura das primeiras estrofes, como apresentada no capítulo dois, mas agora temperadas de melancolia, o narrador apresenta, de um lado, ações mais ligadas ao universo infantil, como o futebol e a briga de rua, motivada, talvez, por algum acontecimento do jogo; de

outro, despontam atividades geralmente associadas ao mundo adulto, com uma eroticidade “à flor da pele”, como a dança argentina (“tango”) e a prostituição (“dama da noite”). Perfaz-se, assim, uma ampla gama de situações: seja em termos de idade biológica, da criança ao adulto; seja em termos geográficos, parte da América Latina, via *tango*; seja em termos de monetarização, o futebol pode ser jogado sem ter que se pagar pelo espaço, já a prostituição só ganha sentido social pela troca financeira; seja em termos de convivência, não se briga ou se dança *tango* sozinho, apesar do número de participantes poder variar.

Práticas que tendem a desaparecer, a tornarem-se “manchas”. Ao atuar de maneira não visível, como uma “fala oculta”, as alterações que desembocam no presente alteram o sentido dessas ações: de experiência comunitária transmutam-se no sentido de permitir a acumulação capitalista. A prostituição se torna uma grande empresa transnacional de tráfico de pessoas, as danças passam de expressão artística de uma região para atração turística, as “peladas” nas várzeas dos rios ou nos terrenos de terra batida, a “alegria do povo” nos finais de semana, se transforma em “espetáculo televisivo”, também nos fins de semana – na década de 1970 estreia o quadro “Os gols do *Fantástico*”, que encerrava o programa de mesmo nome.²³⁸

Mais ainda, a fala do narrador chega a descrever a mudança de sua própria função social em “morri a cada dia, dos dias que vivi”, pois, como nos mostra Benjamin, é pela consolidação de uma estrutura social baseada no indivíduo burguês – e seu correlato literário, o romance – que a narrativa tradicional, um dos momentos sociais de afirmação de uma comunidade, perde espaço para a fragmentação social, substrato constitutivo do mundo ilimitado das trocas, que ao mesmo tempo, homogeniza a todos e obscurece as particularidades de cada local:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. (...) O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.²³⁹

Contudo, não é só de miséria essa história. De acordo com a canção, ela traz consigo seus méritos, portanto, suas contradições. Ao romper com os limites da vida determinada pela terra, pelo

238 <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/fantastico/os-gols-do-fantastico.htm>

239 BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In. *IDEM, Ibidem. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 201.

local, a modernização possibilita o contato com o antes inacessível, diminui as fronteiras, como as viagens de avião; gera, também, oportunidades, como mais opções de trabalho e uma produção abundante de elementos de subsistência. A essa capacidade de suprir necessidades somam-se, contraditoriamente, novas necessidades: o processo não pode ser simplificado a opções duais, como bom ou ruim, certo ou errado.

Em suma, a cerveja e a coca-cola são mercadorias, portanto, servem à acumulação capitalista. Mas, ao mesmo tempo, possibilitam espaços de convivências, por exemplo, o “bar”, que permite práticas contestatórias em perigo de extinção, como a narração que não permite a naturalização de situações opressivas, pois rememora. Por mais contraditório que seja, é justamente um local que tem por função a manutenção da situação opressora que cria condições de contestar a opressão.

Por esse passear entre tempos distintos, mas mutualmente determinantes, por causa do ir e vir que estrutura o fonograma, a nossa viagem narrativa ganha contornos históricos, com uma clara aversão ao presente opressor, mas sem que isso implique uma louvação de um passado remoto, imemorável, originário.

Em retrospecto, esse conjunto de canções até aqui apresentadas põem o foco das mudanças na relação que os homens estabelecem com o meio que os circunda, mais do que na relação que eles estabelecem entre si. O que não exclui apontamentos acerca das maneiras pelas quais essas alterações influenciam na dinâmica interpessoal. Em outras palavras, são as mudanças do meio que geram transformações no modo de se viver. De acordo com o percurso, é a passagem de uma situação na qual um modo de vida essencialmente rural, o *cangaço*, convive com uma organização global e urbanizada, o *rock*, para o universo da *bossa-nova*, ou seja, uma condensação estética de uma sociabilidade urbana e moderna que provoca a mutação da coletividade em individualidades indiferentes entre si.

Analisadas sob essa perspectiva, a narrativa histórica de “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)” ganha em significações, pois mostra justamente esse processo de desenvolvimento social – no sentido de mudança impulsionada pela dinâmica social, sem, portanto, qualquer sinal de julgamento valorativo – que culminou no indivíduo isolado, com “pavor” que, em alguma media, sustenta as relações mediadas pela troca – a prostituição, o bar etc.

Desse modo, o grande esforço do percurso percorrido neste lado A de *Minas* é a afirmação de que essa “sociabilidade do progresso” incessante deu errado. Conforme as análises apresentadas nos capítulos passados, “Gran circo” é a alegoria dessa decadência. O caminho percorrido teve por

norte a questão da chamada modernização: do *pop-rock* cangaceiro chega-se à *bossa-nova* da loucura, esta *canção moderna* desemboca na narrativa histórica da modernidade; por fim, o final da estrada, é a afirmação dos indivíduos destroçados, isolados e cumpridores de uma função específica; por isso mesmo, necessários ao funcionamento do todo.

Esse é o mote de “Gran circo”. Como vimos, pelas fortes seções contrastantes se afirma o isolamento de cada grupo, pelo constante retorno entre as mesmas seções, coloca-se que todas são imprescindíveis para o show circense, que nada mais é do que uma alegoria das relações sociais. Todos têm o seu lugar, a sua função. Mas o mais importante é ressaltar que ao cumpri-las eles se mutilam: a bailarina, a personagem graciosa e intocável dos picadeiros, é louca; o palhaço, a ralé do circo, que nas suas peripécias causa o riso geral, passa fome; o trapezista, que pela sua técnica desafia os limites da morte ao realizar feitos incríveis, acaba machucado, mais perto do fracasso do que do sucesso.

Entretanto, ao tomar o circo como o ponto de chegada desse percurso modernizante, a obra explicita as contradições decorrentes desse mesmo processo, pois a existência dos picadeiros possui características associadas ao oposto das determinações acima apresentadas: historicamente fundada em relações familiares, o circo traz a concepção de comunidade pautada na tradição oral para o centro das atenções. Rastros de um fazer “arcaico” se fazem presentes.

Desde a década de 1950, no entanto, o processo de decadência desse modelo circense, que Gilmar Rocha²⁴⁰ identifica como o “circo tradicional”, se intensifica. A partir da década de 1970, torna-se socialmente determinante uma outra maneira de se praticar o circo, nomeado pelo mesmo autor de “novo circo”, que são tanto mais espetaculares quanto mais baseados em relações de trabalho sustentadas no contrato de assalariamento: os artistas não são mais parte da “família”, mas profissionais contratados, logo, o aprendizado não é mais interno ao picadeiro, se faz, usualmente, em escolas (não necessariamente profissionalizantes).

O surgimento das escolas de circo, dos festivais mundiais e das inúmeras companhias, grupos performáticos e trupes de artistas com forte influência das artes circenses promoveu o fenômeno do chamado “novo circo”, do qual, atualmente, o *Cirque du Soleil* é a grande referência.²⁴¹

Sem fazer essa demarcação de maneira explícita, a canção tende ao segundo grupo, afinal é a função (palhaço, bailarina e trapezista) que é ressaltava, não os possíveis vínculos entre os mem-

240 ROCHA, Gilmar. “O circo no Brasil: estado da arte”. In. *BIB*, São Paulo, nº 70, 2º semestre de 2010, p. 57.

241 IDEM. *Ibidem*. p. 58.

bros da trupe. Isso, contudo, não muda o fato que no imaginário social, o circo não é a megaempresa (o *Cirque du Soleil*), mas um grupo de pessoas que viajam pelo país estendendo sua lona e realizando o espetáculo para sobreviver. Por isso, a decadência geral que leva ao individualismo e a mera realização de uma função é, nessa direção, o fim de uma maneira de viver em comunidade, mas nem por isso todas as marcas desse mundo são extintas.

A caracterização final desse “grande circo humano” é, então, a desgraça. No “amargo dessa festa”, afinal trata-se de uma espetacularização das relações sociais, “junto dessa escória”, o que se concretiza “bem no meio desse picadeiro” é a “morte” dos encarregados de carregar o mundo “no seu lombo, no seu ombro magro”. Tudo isso em vistas do “mistério que vai se mostrar”, o “sonho, espero” do “circo humano”, o que remete ao “coração partido” do sujeito isolado de “Beijo partido” – e não o sonho de redenção social – como fica esteticamente condensado no piano que encerra a gravação (a última seção, como visto no capítulo passado): sozinho, isolado, quase inaudível, resta um indivíduo que aos poucos vai sumindo (pelo recurso do *fade out*), um sujeito em vias de extinção, posto que é, antes de tudo, uma função, uma peça da engrenagem.

O percurso narrativo do lado A de *Minas* estabelece, desse modo, uma caracterização da decadência moderna. Essa estrada que sai do interior e chega à cidade apresenta um presente visivelmente mais desesperador se comparado a um passado não tão remoto. Esse é o significado dessa viagem, cuja principal consequência é a crescente dificuldade de se estabelecer vínculos, o que altera significativamente a maneira pela qual os seres humanos conseguem garantir sua subsistência – em todos os aspectos – em sociedade. A possibilidade do convívio decresce conforme esse mundo contemporâneo, intitulado de “cidade moderna” pela canção “Trastevere”, se consolida, se fortifica.

Vale a pena chamar atenção que por mais que o sujeito se mantenha em primeiro plano, em especial pelo predomínio do foco narrativo em primeira pessoa, não é ele o responsável pelas alterações do modo de vida. O percurso narrativo enfatiza as transformações sociais e, como consequência, os efeitos que essas mudanças acarretam na vida individual e cotidiana. O que não implica uma afirmação de que não exista responsabilidade na atuação de cada um, visto que todas as canções apresentam personagens que realizam ações de algum modo “escolhidas” por eles, mesmo nos casos em que eles são peças de uma engrenagem maior. Não se canta uma estrutura transcendente e imaterial que a todos move, isto é, uma força maior que existe independente da ação humana. O que esse conjunto de faixas evidencia é uma tendência social, segundo um determinado ponto de vista.

Para além do expressamente dito pelas canções, como acabamos de apontar, as possibilidades estéticas de convívio também se tornam mais sutis. Do aparente descompasso em perfeita união de “Fé cega, faca amolada” atinge-se o antagonismo entre as seções de “Gran circo”, cujo único ponto de tentativa de conciliação é apresentado pela polirritmia presente na seção C, conforme destacado anteriormente.

A dissolução das comunidades

O trajeto proposto pelo lado A do LP *Geraes* se inicia com o já bastante referido acorde orquestral de Lá maior, que, como sabemos desde o primeiro capítulo, instaura uma continuidade no descontinuo: é o mesmo trecho que encerra o LP *Minas*, logo, uma das ligações que permitem considerar esses discos como compondo um “álbum duplo”. Mais do que isso, indica também que a narração aqui será marcada pelo *mesmo*, que aparentemente habita um *outro* lugar.

De acordo com a análise proposta acerca da primeira faixa do LP, a canção “Fazenda”, o supostamente outro seria a dinâmica da vida pautada pelo “progresso industrial”, pelo “aglomerado urbano” – que são as marcas sonoras do LP *Minas* – condensadas esteticamente, de um lado, nas relações harmônicas e, de outro, na figura do “jipe”.

De fato, não são apresentadas outras imagens industriais ao longo do fonograma, como seria o caso se a mencionada “fazenda” tivesse tratores, máquinas de colheita etc.; em suma, se nos fosse apresentada uma cena que identificássemos como uma agroindústria. Ao contrário, o que parece ser cantado é uma pequena propriedade rural, baseada no trabalho manual, quase artesanal – não se descreve um lugar com água encanada e irrigação mecânica, mas um quintal que possui uma bica.

Situação corroborada pela forte força comunitária, na qual os indivíduos não são apenas peças isoladas que formam uma engrenagem maior, ao contrário, a ligação entre todos compõem um todo orgânico, por assim dizer. Ao menos é isso que parece estar indicado na conexão entre as gerações, na suspensão do tempo, quando, no fim do dia, os jovens param tudo que estão fazendo para escutar as histórias dos mais velhos (“até vir a noite/ e os velhos, falavam”), ocasião de aprendizado das “coisas dessa vida” por meio de histórias, de conselhos. Traço quase incontestável de uma sociabilidade baseada na “tradição oral”, em um mundo no qual a existência de cada sujeito é organizada pela existência dos demais, bem como pela relação que se estabelece com o local.

Descreve-se, assim, um tipo de sociabilidade que Walter Benjamin identificou como sendo a base da narração tradicional na qual a “experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”, ou seja, uma maneira de viver em que o “conselho tecido na subs-

tância da vida” apresenta um “senso prático” por ser parte do cotidiano, mesmo que a história se baseie em um tempo remoto (o “representante arcaico” ou “tipo fundamental” intitulado de “camponês sedentário”), como parece ser o caso da canção, ou a um espaço longínquo (o “marinheiro comerciante”)²⁴²

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfez hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênio, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.²⁴³

O exato oposto, portanto, da sociabilidade calcada no sujeito isolado e atomizado que nos foi apresentado no percurso narrativo do lado A do LP *Minas*. Se tomarmos o “jipe” como o representante, na canção, do chamado “progresso”, por ser o único referencial explícito alheio ao mundo rural-comunitário cantado no fonograma, tal como o faz Guimarães Rosa em “O Buriti”, última novela do *Corpo de Baile*, teríamos que a chegada deste acarretaria uma mudança drástica na organização da vida, pois junto com ele, presumivelmente, viriam outros aparatos técnicos “modernos” – a vacina, na novela – que alterariam a maneira pela qual o ser humano se relaciona com a natureza, com a terra.

Por outro lado, para continuarmos nessa rápida aproximação com a produção de Guimarães Rosa, os “tios na varanda”, poderiam ser os grandes representantes de um Brasil “arcaico” porque paternalista e coronelista, pois é nesse lugar, a varanda, que o “tio Emílio”, um político local, resolve todos os problemas, que lhe convém e da maneira que lhe convém, em “Minha gente”, novela presente em *Sagarana*.²⁴⁴

Apesar de “Fazenda” em nenhum momento associar o mundo rural ao “jeitinho” nacional, à cordialidade estruturante da nação que hoje chamamos Brasil²⁴⁵, o ponto mais importante da com-

242 Citações retiradas do ensaio conhecido como “O narrador”: BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v.1) pp. 197-221.

243 IDEM. *Ibidem*. p. 205.

244 ROSA, João Guimarães. (1937-46) *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

245 A referência aqui é o clássico *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda, cuja leitura do “homem cordial”, um dos sustentáculos da nação, pode ser grosseiramente reduzida a não separação, entre nós, do que os europeus batizaram de “público” e “privado”, ou seja, as “instituições” políticas, sociais e morais se assentam sobre uma “ética de fundo emocional”: da vida doméstica (pp. 144-145) até a escolha dos candidatos políticos (p.146), no comércio

paração é mostrar que a canção se refere, muito provavelmente, ao sertão brasileiro que apesar de aparentemente isolado do restante do mundo, por ter suas próprias regras, não pode ser pensado como parte separada. A obra *rosiana*, mesmo tendo por foco indiscutível a paisagem do sertão, sempre aponta para o *outro*, para o mundo da cidade: em toda *estória* estão presentes elementos importantes que vieram de outro lugar, que por mais que ostente outras regras, é parte integrante desse mesmo mundo. Isso ocorre tanto na mudança de postura do personagem-narrador de “Minha gente”, quanto por meio das personagens, como é apresentada na transformação de “Miguilim” (de “Campo Geral”, primeira novela do *Corpo de baile*) em “Miguel” (do já referido “Buriti”, que encerra o *Corpo de baile*): “O narrador de *Corpo de baile*, entrando e saindo de personagens, erudito e regional, urbano e sertanejo, apresenta sempre as duas faces opostas simultaneamente; ele é interior e exterior ao sertão no mesmo gesto narrativo”²⁴⁶

Do mesmo modo, em “Fazenda” as situações não são apresentadas como dicotomicamente separadas por um abismo, sem relação alguma, como poderia dar a entender à primeira vista. O fonograma as articulam de uma maneira intrincada, imbricada. Como vimos, o suporte musical do supostamente outro, o “jipe”, explicita as relações tonais – pelo caminhar das dominantes que tencionam à modulação – que, entretanto, já estavam presentes desde o início, na sociabilidade aparentemente alheia ao universo do “jipe”, no mundo da “bica no quintal” em que o “tempo parava” – pela estrutura harmônica fundamental **IIm - bII - I**.

Estabelece-se assim, uma inseparabilidade entre esses dois modos de produção da vida, sem, no entanto, torná-los idênticos. Ainda mais se compararmos com a maneira pela qual esse mundo “moderno” foi apresentado no outro LP, como abamos de ver.

Contudo, esse contato que existe desde há muito tempo, é apresentado com contornos bastante melancólicos, em especial pela segunda letra da parte B da canção:

Tinha sabiá
Tinha Laranjeira

(p.148) ou nas festas religiosas (p.149); tudo, no limite, é baseado em traços emotivos, numa pretensa amizade ou coleguismo. O carisma tem mais valor do que a competência. Em suma, “no Brasil, pode dizer-se que só excepcionalmente tivemos um sistema administrativo e um corpo de funcionários puramente dedicados a interesses objetivos e fundados nesses interesses. Ao contrário, é possível acompanhar, ao longo de nossa história, o predomínio constante das vontades particulares que encontram seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal.” (p146). Todas as citações estão presentes em HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

246 BERGAMIN, Cecília de Aguiar. *Dansadamente: a unidade do Corpo de Baile...* p. 237.

Tinha manga-rosa
Tinha o sol da manhã
E na despedia, tios na varanda, jipe a estrada
E o coração lá

Como fica explícito pela conjugação do verbo *ter* no pretérito imperfeito, trata-se de uma situação que não apresenta mais o “sabiá”, a “laranjeira”, a “manga-rosa” e o “sol da manhã”, contudo, de acordo com Evanildo Bechara, o *pretérito imperfeito* não apresenta demarcações muito precisas, como é o caso do *pretérito perfeito*:

O imperfeito é um membro não marcado, extensivo, de uma oposição que encerra três membros, dois dos quais são marcados e intensivos: o *mais-que-perfeito* e o chamado *condicional presente*, na forma simples. Nesta oposição, o *mais-que-perfeito* significa um “anterior”, enquanto o *condicional presente* (futuro do pretérito) um “depois”. Daí o imperfeito não significar nem “antes” nem “depois” e, por isso, pode ocupar todo o espaço da oposição. Isto implica que não se pode, a rigor, atribuir ao imperfeito a pura e simples significação de passado, a não ser que ele seja considerado um “presente” do passado. (...) Daí a variedade e ambivalências destes dois tempos na atividade do discurso; geralmente uma forma verbal não está por outra ou em lugar de outra, mas sim no lugar de *outra significação*. Emprega-se o pret. imperfeito quando nos transportamos mentalmente a uma época passada e descrevemos o que então era presente.²⁴⁷

Ao tomarmos essa noção geral do *pretérito imperfeito* para pensarmos a canção, tem-se uma memória ainda viva de abundância do que não há mais, ou seja, o “tinha” não significa, necessariamente, completa ausência, pois pode indicar uma diminuição drástica. A “manga-rosa”, por exemplo, não deixou de existir, apenas perdeu espaço para outro produto, seja uma outra fruta, seja uma plantação de eucalipto ou qualquer outra coisa. O que importa ressaltar é que houve uma mudança significativa na dinâmica da “fazenda”: o “sol da manhã” evidentemente continua a nascer, mas, talvez, os homens e mulheres já não acordem mais para ir à roça junto com ele.

A esse sentimento de separação, acopla-se uma figura emblemática, o sabiá. Desde a “canção de exílio” de Gonçalves Dias instaurou-se uma considerável tradição nacional em torno do tema e do pássaro.²⁴⁸ Claro que essas “versões” do exílio são muito diferentes entre si, algumas tra-

247 BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*... pp. 344-345.

248 “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, escrito em Coimbra, em julho de 1843, inserido nos *Primeiros Cantos*, publicado em 1846 (...) junto com Casimiro de Abreu (“Canção do exílio – meu lar”), Sousândrade (“Harpa XLV”), Carlos Drummond de Andrade (“Europa, França e Bahia” e “Nova canção do exílio”), Oswald de Andrade (“Canto de regresso à pátria”), Cassiano Ricardo (“Ainda irei a Portugal”), Murilo Mendes (“Canção do exílio”), Gilberto Gil e Torquato Neto (“Marginália II”), Mário Quintana (“Uma canção”), Chico Buarque (“Sabiá”), Eduardo Alves Costa (“Outra canção do exílio”), além da “Canção do exílio facilitada” de José Paulo Paes, na qual as interjeições “ah” e “bah” dão profunda carga semântica, e de outros tantos textos que voaram e ainda hão de voar pelo mesmo

tam de um exílio físico, geográfico, como é o caso da pioneira; outras de um exílio temporal, histórico, como é o caso de “Sabiá” de Tom Jobim e Chico Buarque.²⁴⁹

No caso de “Fazenda”, há um duplo exílio, tanto espacial quanto temporal. De um lado, canta-se a saída da roça, que, como veremos mais à frente, tem por destino a cidade – pelas próximas faixas do LP. Por outro lado, existe uma tendência ao desaparecimento dessa experiência intergeracional, como fica indicado pelo “fim” do “sol da manhã”.

Importante notar que não há uma afirmação categórica do término desse modo de viver baseado na “narração”, na noção de comunidade etc., pois como visto, a entrada do “jipe” não acarreta em dissolução imediata, dado que essa força supostamente alheia já está presente a algum tempo, ao menos segundo as estruturas musicais. Mas é inegável que o fonograma como um todo indica uma tendência para o fim dessa experiência comunitária:

Esse processo vem de longe. Nada mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradativamente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas.²⁵⁰

Em síntese, a canção que inicia a viagem dos *Geraes* marca: a) um lugar de fala, o interior, o sertão; b) uma inseparabilidade entre maneiras de se organizar a vida, que corriqueiramente são associadas ao “campo” e à “cidade”; c) indica, mesmo sem afirmar, que está em curso um processo de dissolução dessa prática de vida que articula os homens entre si e os mesmos com a natureza, com a terra.

Em seguida esse trajeto segue à “cidade grande”, mais especificamente para a periferia de Belo Horizonte. “Calix bento”, conforme apontado, é uma adaptação do chamado *congado mineiro*, na qual encontramos um canto batizado “Oh Deus salve a casa santa”, cuja letra se assemelha bastante com a apresentada na gravação do LP. Além disso, o ritmo executado pelos caxixis é uma certa estilização dos toques de *candombe*, um dos momentos mais importantes do ritual.

A comunidade do *Jatobá*, irmandade em que o referido canto se faz presente, está localizada nos arredores da planejada cidade de Belo Horizonte²⁵¹, região hoje conhecido como a “grande

céu do primeiro sabiá, inserimos, pois, nesta série de intertextos, a “Versão Enlatada do Exílio” de Marta Helena Cocco. In: SILVA SÁ, Roberto Boaventura da. “Do canto dos sabiás à trama silenciosa dos pombos na ‘versão Enlatada do Exílio’”. In *Polofonia*, n° 7. Cuiabá: Ed. UFMT, 2003. p. 206.

249 Cf. MAMMÌ, Lorenzo, “Canção do exílio.” In: MAMMÌ, Lorenzo, NESTROVSKI, Arthur, TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

250 BENJAMIN, Walter. “O narrador...”.

251 CALDEIRA, Júnia Marques. *A praça brasileira: trajetória de espaço urbano – origem e modernidade*. Tese de

BH”.²⁵² O caminho que parte do sertão, do interior, chega, nesta segunda faixa, à periferia.

Como esperado, pelo nosso recente passado escravocrata, a população negra acabou sendo forçada a viver, em sua maioria, em locais periféricos ao sistema, tanto em termos geográficos quanto sociais. A experiência congadeira não é exceção. Como visto no capítulo passado, o ritual em louvação aos santos negros, mas católicos, apresenta fortes marcas da ancestralidade africana: na importância do tambor, na relação com os antepassados, nos ritmos executados, na coroação de reis e rainhas negros. Esses traços possuem importância fundamental no cotidiano dessas comunidades, pois com o tráfico humano – a escravidão – a recriação de práticas permite a manutenção de uma relação entre os seres humanos transformados em “matéria prima” pelo sistema escravocrata-capitalista, mesmo que o vínculo com a natureza, com a terra tenha sido destruído:

A coroação de reis negros, incorporada pelo sistema escravocrata, como modo de controle dos africanos e de seus descendentes, é apropriada pelo próprio negro que, por meio dela, reterritorializa formas ancestrais de organização social e ritual. Os festejos do Rosário, performados sob o estandarte de santos católicos da devoção negra, Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia, São Baltasar, Nossa Senhora das Mercês, alastram-se pelos territórios brasileiros, já imprimidos de conotações e resoluções que rompem a ordem escravocrata e os códigos ocidentais, transformando o aparato institucional em um dos *modus* operadores e agenciadores de inscrição de outros processos simbólicos na formação da cultura brasileira.²⁵³

Em outras palavras, temos que a manutenção, no plano simbólico, das relações sociais anteriores à escravidão colonial foi uma alternativa histórica encontrada pelo contingente de pessoas que tiveram suas vindas forçadas às Américas de não se subjugarem completamente à nova situação que lhes foi imposta.

Nos termos que interessam para a nossa discussão, a experiência da *congada* consegue manter traços de uma vida em comunidade – pela fundamentação mítica do reinado, pela coroação de reis e rainhas, pelos toques do tambor etc. – que não encontrava mais condições de se realizar plenamente, limitando-se a uma prática *subjetiva*, mas subjugada *objetivamente*. Mas não por isso menos *real*, posto que ainda pautado em fortes relações entre os indivíduos, algo atestado pelos vínculos entre todos, pela manutenção até os dias atuais desse saber passado de pessoa para pessoa, pela chamada “tradição oral”.²⁵⁴

doutorado (história). Campinas: UNICAMP, 2007. p. 126.

252 LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário*... pp. 51-54.

253 MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*... pp.37-38.

254 Esses traços de oralidade estão explícitos no documentário sobre a comunidade congadeira dos *Arturos*, que apesar de não ser sobre a comunidade do *Jatobá*, na qual se encontra o canto que inspirou a composição “Calix bento”, é possível presumir que a dinâmica das duas seja parecida, visto as proximidades geográfica e de parceria entre am-

O caso exemplar, nesse sentido, cabe, uma vez mais, ao mito fundador dos congadeiros: a história da santa que escolheu os escravos em detrimento de seus senhores. Já nos referimos ao conteúdo dessa estória no capítulo passado, bem como ao fato de que cada narrador acrescentar elementos próprios, únicos, ao narrá-la.²⁵⁵

Transmitidas oralmente, essas narrativas revelam modalidades de recriação do tema, com recorrências, supressões e acréscimos próprios dos processos de transmissão oral, vestindo-se sempre com as estórias, cores, matizes e timbres do lugar e do contexto que as assimilam, recriam e reproduzem (...) Durante as celebrações, esse mito fundador é recriado e aludido nos cortejos, falas, cantos, danças e fabulações, em um enredo multifacetado, em cujo desenvolvimento o mítico e o mítico se hibridizam com outros temas e narrativas que recriam a história de travessia do negro africano e seus descendentes brasileiros. Os protagonistas do evento são diversos, dependendo da região e tradição das comunidades.²⁵⁶

Contudo, mesmo após a pretensa abolição da escravatura, os participantes da Irmandade continuam sem possuir condições *objetivas* de se sustentarem por meio das relações constantemente recriadas no plano *subjetivo*, ou seja, no interior do Reinado. As condições de manutenção da vida – alimentação, moradia, saúde, etc. - só encontraram lugar de realização fora do universo da *congada*: os membros da comunidade, em sua grande maioria, possuem outras profissões, geralmente mal remuneradas, como motorista de ônibus, lixeiro, trabalhar na plantação de terras dos outros etc.²⁵⁷

Por mais que esses elementos não estejam explicitamente presentes no fonograma, este é apresentado em um arranjo grupal, com uma referência poética e musical direta à *congada*, cujo conteúdo cantado se assemelha a uma reza para uma salvação futura: o salvador virá dos descendentes dos “reis de Judá”, da linhagem de Jessé (“de jessé nasceu a vara/ da vará nasceu a flor/da flor nasceu Maria/de Maria o salvador”). A particularidade do canto se junta a uma constelação muito maior, vinculada ao cristianismo, da qual nasceria a salvação; ou seja, a melhoria das condições de vida seria resultado da força mítico-religiosa e não de suas ações concretas, diretamente associadas a uma prática reivindicatória.

Em suma, os vínculos comuns não desapareceram, mas possuem uma força significativamente menor dos que foram apresentados na canção anterior: lá o “tempo parava”, aqui espera-se

bas. Cf. JESSOUROUN, Theresa. *Os Arturos*. Documentário. Kinofilmes, 2008

255 Conforme já assinalado em nota anterior (n. 201) Leda Martins relata seis narrativas distintas, mas que apresentam o mesmo núcleo. Cf. MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória...* pp. 49-55.

256 IDEM. *Ibidem*. pp. 45-46.

257 JESSOUROUN, Theresa. *Os Arturos...* Por volta dos 23 minutos.

uma redenção em um tempo futuro, cujo controle, em certa medida, é exterior a organização social vivida pelos que clamam por um mundo melhor.

Inclusive porque, como analisado no capítulo anterior, até mesmo a recriação que mantém a comunidade unida na *congada* é somente pressuposta na gravação, pois essa passagem – do ritual ao fonograma – acarreta mudanças importantes, como fica claro no *temperamento* dos coros e na escolha do ritmo base, que não corresponde à batucada executada pelos congadeiros nesse momento do cortejo.

É nesse sentido que o percurso narrativo do LP caminha, pois “Volver a los 17” é a expressão máxima do fim de um modo de produção da vida baseada nos vínculos comunitários, talvez por isso, a mais nostálgica de todas as faixas desse “álbum duplo”.

Como decorrência das análises anteriores, percebemos que a gravação da canção de Violeta Parra no LP de Milton Nascimento encerra uma contradição entre a realização de um diálogo quase pleno – tanto no jogo entre as vozes, quanto na interação entre os violões – e o fim de uma experiência ligada ao sentimento, dissolução realizada pela primazia do racional. Contudo, é somente por meio desse desenvolvimento técnico que o referido diálogo tornou-se possível em um disco, pois a maneira pela qual os violões estão dispostos (deslocados para os canais direito e esquerdo), exige um aparato tecnológico: a possibilidade de gravação em múltiplos canais e, por consequência, a passagem do *mono* ao *estéreo*.

Esse descompasso, em contrapartida, é bastante diferente do que foi apresentado em “Calix Bento”, pois ao passo que esse altera no plano estético o que ocorre no plano do ritual; “Volver a los 17” realiza no estético o que já não existe mais no social, ao menos essa é a defesa do fonograma.

Em termos narrativos, ocorre a afirmação do que estava se delineando nas faixas anteriores: uma maneira social de organização deixou de existir por causa de outra. Situação constantemente relatada na letra da canção. Enquanto a condição de um determinado modo de vida, com o qual o narrador se identifica, aponta sinais de declínio (“mi passo retrocedido”), a outra se mostra em franca acensão (“cuando el de ustedes avanza”).

Do lado do que já não existe mais, temos o amor que rompe as barreiras socialmente impostas, pois libera os prisioneiros, acolhe os peregrinos, resgata a pureza infantil, liga os seres humanos pela natureza que os circunda: o único nome próprio da canção é Diana, cuja etimologia latina remete à “deusa da noite, da lua, da caça”²⁵⁸, uma força divina e imanente que transforma os seres.

258 HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa...* verbete “Diana”

Constatação reforçada pela associação com o jasmim, arbusto da família das solanáceas, que apresenta uma espécie que floresce e exala todo o seu perfume no período noturno, flor que comumente chamamos de “dama da noite”²⁵⁹ (“Y al son de su bella Diana, hizo brotar al jasmin”). A canção invoca – com mais força ainda, se pensada no percurso narrativo do LP – esse passado em vias de extinção, cujo maior representante é a “arca das alianças”, um dos símbolos máximos de união entre Deus e os homens descritos pela bíblia²⁶⁰ (“el arco de las alianzas ha penetrado en mi nido, con todo su colorido se ha paseado por mis venas”). Do outro lado, o que avança, quase não há referência, apenas indicações negativas: é o tempo presente, o momento da razão, que por mais que se esforce não consegue conhecer o poder do sentimento (“lo que puede el sentimiento, no lo ha podido el saber, ni el mas claro proceder, ni el mas ancho pensamiento”).

Resta somente esse instante, os minutos da canção, momento no qual se pode brevemente recuperar esse mundo perdido, mas que, no contexto geral, não consegue mais achar sustentáculos que extrapolem os limites da estética: canta-se a nostalgia. Importante ressaltar que independentemente desse lugar referido pelo fonograma de fato ter existido ou não, pouco interfere na função dessa faixa no interior do percurso narrativo proposto pelo LP, pois acentua um movimento que já vinha de antes: o fim de uma experiência baseada na relação entre as pessoas, a substância da narração tradicional foi dissolvida.

O mais curioso é a brusca alteração do trajeto geográfico, pois tudo indicava uma viagem do “campo” rumo à “cidade”. Com “volver a los 17”, propõem-se um longo desvio em direção ao Andes, indicando, talvez, que esse processo de dissolução das comunidades ao qual estamos chamando atenção não seja um “privilegio” brasileiro, ao menos segundo a organização interna da obra.

Desvio rapidamente reorientado para o caminho inicial. A quarta faixa do LP *Geraes*, a canção “Menino”, retoma o caminho rumo à cidade, que pode ainda não ser “grande”, mas, com certeza, já não se trata mais da roça. Não pela brutalidade do assassinato, mas pela presença da praça. De acordo com a pesquisa de Júnia Marques Caldeira, a praça sempre foi associada à cidade. Claro que o traçado urbanístico, a função, o estilo e a importância de cada praça são diferentes conforme o contexto histórico-social:

Com seus diversos significados – funcionais ou morfológicos – a praça representava o espaço de maior vitalidade urbana. Eram espaços referenciais, atuando como marcos visuais e como “pontos focais na organização da cidade”. Esse *status* alcançado pela praça ainda se faz presente no imaginário urbano. Embora apresentem transformações significativas, as praças representam

259 IDEM. *Ibidem*. Verbete “jasmim-da-noite”.

260 *A Bíblia Sagrada*... “êxodo”.

verdadeiros nós de confluência social e são espaços essenciais ao cotidiano da cidade. Como elemento urbano, as praças representam espaços de sociabilidade propícios ao encontro e ao convívio. Na cultura ocidental, esses espaços têm desenvolvido um papel essencial. Toda cidade possui uma praça que se destaca como símbolo urbano, palco de eventos históricos, espaço agregador, ou local de confluência. As praças são espaços permanentes no desenvolvimento das cidades. Sua função e morfologia, porém, estão atreladas aos processos de formação política, social e econômica próprios da *gênese* urbana.²⁶¹

A praça do fonograma, que como visto é um lugar de manifestação e revolta, possivelmente corresponde a uma “praça da igreja”, por ser associada poeticamente ao relógio “batendo, avisando a hora” e musicalmente ao órgão que encerra o fonograma, assinalando, ao mesmo tempo, uma espécie de cortejo fúnebre.

Por mais que existam inúmeros casos de instituições religiosas que geraram praças²⁶² hoje existentes na maioria das grandes cidades brasileiras (a praça da Sé da cidade de São Paulo é um caso exemplar), elas são, em sua enorme maioria, resquícios da época colonial:

Observando a estruturação das praças brasileiras, pode-se afirmar que, na primeira fase de formação das cidades coloniais, encontra-se uma supremacia do modelo da praça religiosa. Essa composição espacial decorre da presença das diversas ordens religiosas na Colônia e atesta a importância dessas irmandades no processo de colonização do Brasil. (...) Na maioria das vezes, essas praças tornavam-se o centro vital da cena urbana. (...) A sua composição, na paisagem tradicional, constituía-se do edifício religioso e da presença do adro, do largo, do terreiro ou da praça. São espaços adjacentes à entrada da Igreja, delimitados, ou não, por uma pequena mureta. Denominações como Praça Matriz, Terreiro de Jesus, Largo do Carmo, Largo São Francisco, Praça da Sé, indicam a diversidade de praças religiosas que constituíram nossa paisagem urbana.²⁶³

Outro elemento que traz a marca da cidade ao fonograma é o arranjo, que apesar de baseado no órgão, violão, baixo acústico e voz (a bateria é bastante contida durante quase toda a gravação,

261 CALDEIRA, Júnia Marques. *A praça brasileira: trajetória de espaço urbano...* p. 4.

262 Esta foi a sequência de eventos reais no Brasil colônia: primeiro pensava-se a instituição – religiosa, militar, política etc. – que deveria existir em determinada localidade e, em seguida, uma praça lhe era acoplada. Desde o processo de “catequese” indígena, os espaços da então colônia eram pensados – o que não exige um projeto arquitetônico baseado em traços geométricos, vertente “morfológica” que Júnia Marques identifica como “racional” – pela metrópole a partir da função que esses poderiam desempenhar em seu favor. As praças ligadas ao poder do Estado são casos notórios: “O Estado, contrapondo-se ao poder religioso, marca sua entrada oficial na cidade com a instalação do pelourinho. Diante da necessidade de estabelecer mecanismos de controle no regime escravocrata, criou-se um espaço onde se realizavam punições públicas, em que os condenados, amarrados ao pelourinho, ficavam expostos à execução pública. A praça novamente será escolhida, na maior parte das cidades coloniais, como o local de instalação do pelourinho.” IDEM. *Ibidem*. p. 83.

263 IDEM. *Ibidem*. p. 81.

despontando somente ao final, conforme já ressaltado), apresenta um resultado sonoro cujo desenrolar se torna paulatinamente mais tenso, em especial pelo fluxo constante dos arpejos do violão e pelos comentários, cada vez mais frequentes, da guitarra e do órgão, atingindo o ápice de intensidade no grito-vocalize do final, momento em que o vilão passa a executar ataques percussivos, a bateria assume um papel de maior destaque e agrega-se uma segunda guitarra, que realiza, basicamente, efeitos. Em suma, ouvimos um clima sonoro muito semelhante ao que prepondera no LP *Minas*, ou seja, intimamente ligado ao *rock*, sonoridade, como sabemos, historicamente associada à cidade.

É nesse contexto que a face mais cruel do percurso narrado até aqui é apresentada, a morte. Ao tomarmos a canção como parte do trajeto proposto pelo LP, podemos inferir que a dissolução da comunidade relatada nas faixas anteriores, que levou os indivíduos à cidade, gera, simultaneamente, uma situação que atinge o limite da existência. Contudo, por mais contraditório que seja, é nessa conjuntura de desgraça que um *novo tipo de coletividade* pode surgir, pois escancara a miséria geral, leva à revolta “que a raiva traçou no tempo”.

Ao menos esse parece ser o rumo da estrada: de uma experiência fortemente comunitária que abrangia a todos chega-se a uma proposta de constituição de um coletivo que necessariamente exclui uma parte da sociedade, o inimigo comum, tanto a parte ativa (os assassinos) quanto a passiva (os que se calam).

Ora, é justamente esse sujeito coletivo que “O que será (à flor da pele)?” busca ao longo de seus 4'07". Por mais que a narrativa se faça preponderantemente na primeira pessoa (“o que será que me dá”) e tenha como núcleo estruturante o desejo por satisfação desse indivíduo, a busca é expandida ao longo do fonograma, tanto no âmbito da letra (como visto no primeiro capítulo) quanto no desenvolvimento musical (análise do capítulo dois). Resumidamente, a canção propõe um alargamento, por identificação, da situação do sujeito-narrador para um contingente maior de pessoas: uma camada social bastante significativa se encontra em uma situação precária, para a qual não vislumbra solução. Em contrapartida, exatamente por partilharem dessa condição, cria-se a possibilidade de formação de um coletivo que ao unirem forças poderiam, em um futuro hipotético, mudar as condições gerais que lhes causam sofrimento.

Note-se que essa procura pela coletividade não se faz sem restrições, não se espera uma conciliação geral, pois desde o início da canção ele é restrito aos que sofrem. A não ser que se assumam uma conjuntura de desgraça indiscriminada, esse grupo é limitado, mesmo que abarque um contingente enorme de pessoas, como parece ser o caso. Além disso, o arranjo da faixa é bastante indicativo da maneira pela qual esse consenso é buscado e a quais grupos ele se dirige.

O alargamento é parte estruturante da canção. As imagens e ações tornam-se cada vez mais coletivas ao longo das três estrofes, algo também presente nos processos de transposição, modulação e tonicização que ocorrem no plano musical. Outro elemento que reforça essa transmutação do individual no coletivo pode ser notada na distribuição das vozes de Milton Nascimento e Chico Buarque. A primeira estrofe executada somente por Milton Nascimento é marcada pela explicitação desse sentimento de falta no plano individual, cujo desdobrar atinge o limite do social, na figura do “mendigo”; a segunda, a cargo exclusivo do Chico Buarque, traz a marca linguística do coletivo, bem como figuras que demarcam um espectro muito mais expandido, como são os casos da “folia” e dos “mandamentos”; por fim, a terceira e última estrofe, volta ao individual “me dá”, mas traz o outro (o coletivo) imbricada em si, como atestam a alteração semântica das ações – dos verbos – entre a primeira e a terceira estrofes, sendo que de maneira quase didática o vocal é dividido entre os dois cantores, esse coletivo sonhado é explicitado.

É verdade que na segunda estrofe a voz do Milton Nascimento desponta ao fundo, realizando um contracanto em vocalize, sem letra, portanto. Detalhe da gravação que em vez de contradizer o que acabamos de defender, reforça o argumento, pois no momento de expansão da incompletude do “o que será que será, que dá dentro da gente”, o grupo é invocado, mas não está presente, está em segundo plano, assim como o contracanto. É só no retorno ao eu da terceira estrofe que esse sonho do coletivo se torna um horizonte utópico.

Em termos de percurso narrativo, a “frente única”, proposta na faixa passada, contra os inimigos que apoiam e realizam o assassinato, logo circunscrita a um acontecimento trágico, mas pontual, ganha toda a sua força na miséria da maioria de “O que será (à flor da pele)”. Contraditariamente, ao se cantar um sujeito isolado e envolto na resolução de seus problemas é que a *nova coletividade* ganha traços mais definidos, ainda que projetados no futuro. É na falta que se gesta a esperança.

Geograficamente, a viagem assume de vez a cidade, pela sonoridade e, principalmente, pela referência à *bossa-nova*, que como vimos a pouco traz consigo a marca da cidade grande, da modernidade. Repare-se que a referência ao *estilo* não traz em si uma determinação acabada, pois a *bossa-nova* aqui, ao contrário de “Beijo partido”, cria a possibilidade de encontrar uma união, mesmo que utópica, de redenção. Mesmo marcando o isolamento dos indivíduos, agora em acordo com o descrito em “Beijo partido”, ou seja, a atomização gestada pela modernização capitalista, em “O que será (a flor da pele)” agrega-se uma outra especificidade desse material histórico-social condensado: o surgimento de uma “classe” que pode vir a se emancipar das amarras do sistema, dos

“fios invisíveis”²⁶⁴ do capital

A sociedade burguesa moderna, oriunda do esfacelamento da sociedade feudal²⁶⁵, não suprimiu a oposição de classes. Limitou-se a substituir as antigas classes por novas classes, por novas condições de opressão, por novas formas de luta. O que distingue nossa época – a época da burguesia – é ter simplificado a oposição de classes. Cada vez mais, a sociedade inteira divide-se em dois grandes blocos inimigos, em duas grandes classes que se enfrentam diretamente.²⁶⁶

Não se está insinuando, com a citação, que o processo social que dispôs as condições que permitiram o salto transformador para a sociedade capitalista foi igual nos países centrais (o público do *Manifesto* são trabalhadores alemães) e nos periféricos, como o Brasil. Partilhamos das leituras que afirmam que o Brasil não passou por um “período feudal”, inclusive porque já nascemos capitalistas²⁶⁷.

Além disso, segundo o próprio Marx, os acontecimentos históricos que culminaram em um modo de produção da vida capitalista são diferentes em cada local, em cada país. Isso porque, apesar das muitas diferenças entre o caso brasileiro e o inglês, o caso exemplar por excelência, o importante é salientar que com o nascimento do Capitalismo, surge, também, o “trabalhador livre” e, portanto, o “comprador da força de trabalho”, por isso que a “oposição de classes” é simplificada.

O que faz época na história da acumulação primitiva são todos os revolucionamentos que servem de alavanca à classe capitalista em formação; sobretudo, porém, todos os momentos em que grandes massas humanas são arrancadas súbita e violentamente de seus meios de subsistência e lançadas no mercado de trabalho como proletários livres como os pássaros. A expropriação da base fundiária do produtor rural, do camponês, forma a base de todo o processo. *Sua história assume cores diferentes nos diferentes países e percorre várias fases em sequência diversa e em diferentes épocas históricas.* Apenas na Inglaterra, que, por isso, tomamos como exemplo, mostra-se em sua forma clássica.²⁶⁸

264 MARX, Karl. *O capital...* Tomo II. p. 158.

265 Por sociedade feudal, Marx não está apenas se referenciando nas relações entre servo e senhor dentro de um castelo, mas a um número bem mais abrangente de relações que durante um longo período coexistiram, sendo que as suas dissoluções propiciaram as condições históricas para o surgimento da sociedade capitalista. Nesse sentido conferir o capítulo intitulado “A assim chamada acumulação primitiva” In. MARX, Karl. *O capital...* Tomo II.; bem como o manuscrito “Formas que precederam a produção capitalista” que foi incorporado a outros e lançado com o título de *Grundrisse*. In. MARX, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858*. Tradução de Mario Duayer e Nélcio Schneider com colaboração de Alice Helga e Rudiger Hoffman. São Paulo: Boitempo, 2011. pp.388-423.

266 MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Tradução de Suelo Tomazini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2016. P. 24.

267 Esse ponto será abordado no próximo capítulo, em especial no subcapítulo “Uma certa história nacional”.

268 MARX, Karl. *O capital...* Tomo II. p. 263. [grifo nosso]

De passagem, antes de voltarmos à estrada, vale a pena chamar atenção que algo semelhante ocorre com o *rock*. Ao longo de todo LP *Minas*, o estilo serviu de sonorização da decadência, mas em “Menino”, sem abandonar esse traço característico, agrega-se a mesma possibilidade de criação do que chamamos de *nova coletividade*. Novamente, a alusão a uma determinada sonoridade e, por conseguinte, ao material histórico que lhe serve de base, não implica em significações unilaterais e plenamente conformadas.

O fim da viagem do lado A do LP *Geraes* não é a cidade, mas o campo. Ao encerrar o lado A do LP, “Carro de boi” religa-se com o início da jornada, volta ao ambiente rural. Mas o intuito não é ressaltar as belezas e maravilhas da roça em detrimento das desgraças urbanas, pois, como vimos, a canção expõe a tensão entre duas vontades, a dos homens e a da “natureza”. Ou seja, no modo de vida no qual o carro de boi possui um papel socialmente determinante na movimentação dos indivíduos, estes eram submetidos, em alguma medida, aos ditames na natureza. Só que, mesmo que conflitantes, e de certo modo excludentes, essas “vontades” estabeleciam momentos de convívio.

Com o término do percurso narrado nesse lado A, é justamente essa possibilidade de coexistência que deixou de existir, porque agora, o que existe é o indivíduo isolado em busca de uma comunidade, não mais o sujeito parte de uma comunidade com fortes vínculos, como era o caso das relações intergeracionais de “Fazenda”, por exemplo.

Desse modo, o “nunca mais” de “ir numa viagem que só traz/ barro, pedra, pó e nunca mais”, ganha contornos bastante melancólicos, quase nostálgicos, pois o convívio entre as sonoridades características de cada “vontade”, apresentados após esse verso, passa a indicar a impossibilidade de retorno a esse mundo, que apesar de problemático ainda permitia a coexistência entre os distintos.

O fato do carro de boi aparecer como o símbolo do término é bastante significativo. Isso porque, o veículo-utensílio não deixou de existir (seja na época do lançamento do disco, seja nas primeiras décadas do século XXI), apenas perdeu o seu papel de “elo de ligação entre o campo e a cidade”: “É possível, por meio das lembranças de um tempo já distante, reaver o significado do carro de boi e do trabalho de seu condutor como elo de ligação entre o campo e a cidade, entre vizinhos, na realização de tarefas mais pesadas”²⁶⁹

A principal razão para a decadência na utilização do carro de boi, foi, como era de se espe-

269 MACHADO, Maria Clara Tomaz. “(Re)significações culturais no mundo rural mineiro: o carro de boi – do trabalho ao festar (1950-2000). In. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 26, nº51, 2006. p. 31.

rar, resultado da chegada de veículos “modernos”, que por serem mais eficazes, logo o substituíram, tornando-o um “resquício da época colonial”, um objeto de memória, pois já não é mais um utensílio essencial à realização do trabalho.

Mesmo que ainda bastante utilizado pelos pequenos produtores, sua importância para a determinação do preço das mercadorias produzidas é praticamente nula. Isso porque, as grandes fazendas, os latifúndios, têm sua produção baseada na maquinaria. Para ficarmos restritos ao transporte, o “jipe” de “Fazenda”, por exemplo, realiza o mesmo trajeto do “Carro de boi” em muito menos tempo.

A construção da malha rodoviária, conectada à ferrovia, a produção em larga escala de frotas de caminhões, tornou inviável a profissão [de carreiro], resquício da era colonial. Os anos 60 viram desaparecer os últimos peões de boiadeiro que se transmutaram em bóias-frias, garimpeiros ou serventes de pedreiro.²⁷⁰

Com isso, a última faixa dessa jornada marca uma dupla perda. De um lado, perde-se a possibilidade de conciliação, processo descrito nas duas faixas anteriores, afinal, o consenso possível é parcial e utópico; de outro, perdem-se os vínculos comunitários que sustentavam uma maneira de viver, dissolução apresentada nas três primeiras faixas do LP. Evidente que esse processo não acaba com a roça ou mesmo impede o retorno para ela – retorno realizado, inclusive, pela presença de “Carro de boi” como a última parada da viagem. O que se marca é a impossibilidade de uma retomada da experiência apresentada em “Fazenda”, e não a existência física de uma fazenda qualquer.

O que esse percurso narrativo explicita, como um todo, é que a tentativa de conciliação entre um mundo baseado na comunidade, na tradição oral, no sentimento, por um lado; e a modernidade individualizante, do progresso, da razão, por outro, tende a se tornar cada vez mais difícil, quase impossível, especialmente porque o desenvolvimento do segundo teve como consequência a dissolução do primeiro. Em contrapartida, esse mesmo processo criou condições para a possibilidade de criação de uma comunidade de outro tipo, não mais pautada pela terra, mas baseada nos indivíduos.

Dois caminhos, o mesmo destino

Ao se comparar os dois trajetos é possível notar alguns pontos em comum. Geograficamente, os dois caminhos se dirigem do sertão para a praia, da roça à cidade. Por mais que diferenças

270 IDEM. *Ibidem*. p. 34.

existam, o percurso é parecido: o ponto de partida é o interior do país, é a partir desse lugar que o discurso emana. Semelhante também, é o resultado da viagem. Apesar dos focos serem ligeiramente distintos, ambos descrevem a consolidação de um sujeito isolado, sem vínculos fortes com os outros, cuja existência se encontra no limite do miserável. Nessa direção, não se tratam de duas histórias distintas, no sentido de uma continuar a outra. Ao que tudo indica são duas narrativas paralelas que se debruçam sobre o mesmo material histórico. Um tipo de relação bastante coerente com a maneira pela qual os LPs se constituem como um “álbum duplo”, sem, no entanto, serem idênticos.

Nesse mesmo sentido, algumas diferenças são notórias. A começar pelo tratamento dado para a interação entre as personagens. Enquanto nos *Geraes* a preocupação é com a coletividade (tanto a possível para os dias atuais, quanto a que já existiu como para aquela que possa vir se consolidar), em *Minas*, narra-se o mesmo material pela óptica das transformações do meio de vida, sendo a metamorfose da coletividade em individualismo uma das consequências ao lado de outras, como, por exemplo, as transformações dos meios de transporte. Com isso, os pontos de vista de cada LP instauram, por assim dizer, uma diferença de abordagem, pois enquanto o centro das ações de *Minas* descreve o processo de decadência social e tem por pano de fundo a dissolução das comunidades, o dos *Geraes* expõe esses elementos de maneira invertida, o que era cenário passa ao primeiro plano.

Os respectivos lados B, como era de se esperar, mantêm essas peculiaridades que distanciam os LPs entre si. Mas, novamente, os assuntos são bastante similares, pois apresentam os resultados desse processo histórico narrado nos lados A em termos de possibilidade de conciliação entre os contrários e, portanto, de uma maior ou menor esperança de existência de um modo de vida que permita o consenso entre os que habitam um mesmo lugar.

De início, as microaberturas, o começo de cada lado B, já expõem claramente a diferença de enfoque. De um lado a frase com fortes tendências atonais do saxofone presente nos primeiros segundos de “Ponta de areia”, de outro a faixa mais andina do “álbum duplo”, “Caldera”. Desse modo, dois universos nos são apresentados, o primeiro era uma das manifestações musicais consideradas mais “avançadas” no momento; o segundo aponta para uma tradição ligada aos habitantes de parte do continente americano que viviam aqui antes da invasão europeia, os chamados “povos pré-colombianos”. A grande questão, então, é a maneira pela qual as faixas que compõem os lados B articulam as consequências do processo de constituição de um modo de produção da vida que as conexões da obra identificam com a *modernidade* e com o *sujeito isolado*.

As canções introdutórias do lado B de *Minas*, “Ponta de areia” e “Trastevere”, associam o processo de decadência ao meio de transporte, nos dois casos, ferroviário (“maria fumaça” na primeira e “bonde” na segunda). Em *Geraes*, pelas faixas “Caldera” e “Promessas do sol”, o referencial é a comunidade, perversamente (quase) eliminada na última.

A gravação de “Ponta de areia”, tal como presente nesse “álbum duplo”, é a que mais se dedica à discussão acerca das consequências de um processo que altera os meios materiais que organizam uma determinada maneira de se viver. Ao sintetizar essas transformações na figura do trem, a obra expõe dois modos de vida e deixa um terceiro implícito.

No primeiro capítulo nos referimos a duas sociabilidades presentes na canção. Uma feliz, época na qual o trem existia, e outra triste, com o fim deste. Há, ainda, uma terceira época meramente aludida nas duas primeiras estrofes, pois estas, além de demarcarem o que será cantado – a ferrovia “que ligava Minas, ao porto, ao mar” e sua desativação (“caminho de ferro, mandaram arrancar”) – apresentam um primeiro par antitético: “estrada natural” *versus* “caminho de ferro”. Ora, uma evidente contraposição entre natural e artificial (ou construído) se estabelece, o que nos orienta para uma discussão sobre a relação do homem frente a natureza. Em outras palavras, uma estrada *natural* indica a presença humana ou, pelo menos, a utilização de um trajeto condicionado pela própria natureza: a navegação em um rio, por exemplo, pode ser feita sem uma alteração do seu trajeto. As condições topográficas e climáticas determinam as possibilidades de percorrer o caminho. Estrada de *ferro*, por outro lado, compreende uma atuação mais intensa sobre a natureza, com um desenvolvimento tecnológico evidente, trata-se de uma “maria fumaça”, um trem a vapor

Estabelece-se, com isso, uma vida anterior ao trem, período ao qual a canção não faz nenhuma menção direta, mas, ao qual, pode-se inferir que não foi o melhor momento da existência, pois a vida feliz do “povo alegre” se dirige a um tempo posterior a esse, mais moderno. Afinal, a partir da terceira estrofe a narração passa do plano macro para micro, da existência da ferrovia para uma faceta da organização social que a circunda. Nesse *zoom*, outra antítese se mostra. A partir da figura do “velho maquinista”, reconstitui-se uma prática – aparentemente corriqueira – da época de funcionamento do trem, a saber, o cortejo. Ao passo que o maquinista é associado, por relação metonímica via “boné”, ao trem e, portanto, a uma espécie de modernidade industrial; o cortejo, por sua vez, apresenta três usos frequentes no Brasil.

O primeiro é identificado com festas religiosas de origem africana, em especial com a encenação de coroamentos dos reis congos, prática comum da *congada mineira*, do *maracatu pernambuco*

bucano entre outras.²⁷¹ Essas práticas afro-brasileiras apresentam, como uma característica essencial, o convívio, muitas vezes contraditório, entre uma defesa das raízes de tradição africana e a incorporação de práticas e símbolos associados ao branco europeu:

O mito de Nossa Senhora do Rosário, hibridizado tanto na religião, como na arte (por seu aspecto dramático), é uma manifestação negra criada com base na ligação dos negros à terra, à agricultura, à vida nas aldeias, à Mãe-terra, à Grande Deusa, que é a própria Santa. Trata-se de um catolicismo que encontrou brechas em nossa religião ocidental – instituída, patriarcal, solar e diurna – para viver a Grande-Mãe Terra, instituinte, matriarcal, lunar e noturna, características herdadas do contexto africano.²⁷²

Além da invocação de uma prática “híbrida”, as determinações que a canção propõe adensam-se um pouco mais. O segundo sentido corrente para cortejo diz respeito a um dos momentos públicos do ritual de união matrimonial, esse também com fortes conexões com uma tradição que se mantém viva, apesar de significativamente ressignificada.

Com todas essas alterações numéricas e de conteúdo a permanência dos rituais de casamento que incluem o retrato provém de questões ligadas à memória individual e coletiva. O imaginário feminino absorve desde a infância lembranças e sentimentos que lhe foram sugeridos pelas imagens colhidas em álbuns de família ou conversas recorrentes de seus membros. Mesmo sem reforços verbais insistentes, acaba incorporando o papel que dela se espera. (...) Desde o cortejo, reaproximando os noivos das famílias e dos amigos, até o acolhimento da moça no círculo e preocupações das senhoras mães de família, com todas as alterações por que o casamento tem passado e apesar de sua possível multiplicidade, o primeiro casamento, ainda que negado pelo casal, continua a ter uma força social irrecusável.²⁷³

Nessa mesma direção, o cortejo fúnebre também é o momento de maior participação pública no convívio com a morte, geralmente situando-se entre o velório e o enterro, cuja prática mantém-se, apesar de não ter a significação social que teve nos séculos XVIII e XIX. Assim como os cortejos congo e matrimonial, a presença da religião é visível:

E assim se dava o cortejo e as homenagens: feitas pelos familiares, amigos e por qualquer outra pessoa que o fizesse de boa vontade. O cortejo era, além de uma homenagem ao morto, um ato pú-

271 Sobre o maracatu, ver OLIVEIRA, Ângela da Silva. “Maracatu de Baque-Virado nos grupos paulistanos” In. *Anais do XI Congresso luso brasileiro de ciências sociais: Diversidade e (des)igualdades*. Salvador, UFBA, 2011. Sem página.

272 NORONHA, Vânia. “Reinado de Nossa Senhora do Rosário: a constituição de uma religiosidade mítica afrodescendente no Brasil”. In. *Revista Horizonte da PUC-Minas*. Belo Horizonte, v. 9, n. 21, pp. 268-283, abr./jun. 2011 p. 274.

273 LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. “O retrato de casamento”. In. *Novos Estudos CEBRAP*, nº29. Março de 1991. pp. 188-189.

blico, um espaço comum de socialização.²⁷⁴

Dentre essa multiplicidade de referências possíveis ao cortejo, a canção afirma que essa prática, em primeiro lugar, não acontece mais; em segundo, que a razão dela deixar de existir se deve à desativação da ferrovia. Isso porque é pela figura do maquinista que o narrador “lembra” de uma situação em que as pessoas confraternizam (“o povo alegre”) e, como consequência, do cortejo, o que assinala uma ligação intrínseca dessa manifestação pública e coletiva com o passar do trem. A modernidade, a chegada do trem, e a tradição, as práticas comunitárias, são apresentadas como partes de uma união:

A ferrovia anunciava e realizava o novo, ao mesmo tempo em que nele reafirmava o velho e tradicional. Era como se descosturasse a trama das velhas relações sem destruí-las inteiramente, recosturando-as no sistema de significados e funções do primado do capital e de sua reprodução ampliada. Não atuava apenas no âmbito da economia, mas também no do reajustamento e refuncionalização das relações sociais, dos valores, das concepções, das mentalidades.²⁷⁵

Dessa maneira, a canção lê a realização de um determinado progresso como existindo por meio das atividades associadas ao comunitário, ao coletivo. Nesse mesmo sentido, a construção musical, nesse fonograma, realiza a tonalidade através de elementos composicionais vinculados a manifestações estéticas não-tonais. O tempo progressivo do sistema tonal é permeado pelo tempo circular, como defendido no capítulo passado.

Ora, é justamente essa possibilidade de comunhão entre os distintos que o processo narrado no lado A do LP força ao desaparecimento, cujo resultado é a decadência social, ou o que dá no mesmo, a piora na qualidade de vida. É exatamente nesse sentido que a canção caminha. Ao fim da terceira estrofe inicia-se um interlúdio musical, que repete duas vezes o tema da canção, sem letra. Em seguida a narrativa retorna em outro registro, passa-se a descrever o tempo pós estação de trem (“maria fumaça/ não canta mais” e “na praça vazia”), no qual o espaço público está arruinado (“praça vazia”), restando apenas restos e ruínas (as “flores” do casamento e/ou do enterro e suas “casas esquecidas”), que mesmo assim preservam algo, só que não mais enquanto social, público; tornou-se privado, individual (às moças restam as “flores, janelas e quintais”; às flores, os “quintais”).

Entretanto, mesmo no abandono há um anseio, seja de dor, seja de revolta. Em meio aos

274 CORDEIRO, Gabriel Cavalcante. “A cultura funerária Brasileira e o Viajantes Oitocentistas: a Morte sob os olhos de estrangeiros.” In: *Anais do V congresso internacional de História*. Maringá: UEM, 2011. p. 2252.

275 MARTINS, José de Souza. “A gestão do ser dividido: a ferrovia e a modernidade em São Paulo” In: *A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário*. São Paulo: Ed. 34, 2008. p. 30.

destroços, um grito acontece (“na praça vazia/ um grito, um ai”). A destruição deixa restos. Vale re-tomar aqui o fim da segunda estrofe: o fenecimento dessa vida comunitária em torno do trem não colapsou, segundo a canção, por motivos internos, pois, a desativação foi imposta de fora, como indica a inflexão do verbo mandar na terceira pessoa do plural (“mandaram arrancar”).

Desse modo, o clima de “Ponta de areia” é nostálgico, pois se canta uma vida alegre na época de funcionamento do trem, que foi interrompida por algo ou alguém com mais força – seja ela política, econômica ou física –, afinal, ninguém sem poder consegue mandar. Nostalgia que reconhece na transformação os resquícios de outra época que teimam em não sucumbir à destruição. As “flores” ainda vivem, mesmo nas “casas esquecidas”. “Um grito” ecoa mesmo que não exista ninguém presente para ouvi-lo “na praça vazia”. O aspecto comunitário do cortejo resiste, apesar de confinado às “janelas e quintais”. O coro dos meninos que encerra a canção é coletivo e sem fim, o fonograma acaba em *fade out*.

A imagem das “viúvas nos portais” condensa em si essa visada. Usualmente, a viúva opera como uma alegoria da perda do amado, é a corporificação do luto: “via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc.”²⁷⁶ Como podemos perceber, o objeto amado pode tanto ser uma pessoa quanto qualquer outra coisa. No caso da canção, a associação da viúva com o cortejo, indica, na mesma ação, o fim do matrimônio e a perda da sociabilidade da época do trem, apontando o perdido como esse ideal, talvez consciente aos que participavam dos cortejos, talvez não.

Somam-se ao luto das viúvas, os portais: símbolos de mudança, passagem. Marcam a entrada e/ou a saída para um outro lugar. De acordo com a canção, a passagem é vista apenas pela negativa, não se anuncia o que preencheu o espaço deixado pelo trem, canta-se apenas as ruínas de sua desativação. As figuras em luto estão na passagem, mas não as atravessam. Provavelmente estão de costas ao novo, olhando para o passado que não existe mais. O luto transmuta-se em melancolia.

Apliquemos agora à melancolia o que verificamos sobre o luto. Numa série de casos, é evidente que também ela pode ser reação à perda de um objeto amado; em outras ocasiões, nota-se que a perda é de natureza mais ideal. O objeto não morreu verdadeiramente, foi perdido como objeto amoroso (o caso de uma noiva abandonada, por exemplo). Em outros casos ainda, achamos que é preciso manter a hipótese de tal perda, mas não podemos discernir claramente o que se perdeu, e é lícito supor que tampouco o doente pode ver conscientemente o que perdeu. Esse caso poderia apresentar-se também quando a perda que ocasionou a melancolia é conhecida do doente, na medida em que ele sabe quem, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso nos inclinaria a relacionar a melancolia, de algum modo, a uma perda de objeto subtraída à consciência; dife-

276 FREUD, Sigmund. “Luto e Melancolia” In. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos [1914-1916]*. Obras Completas volume 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 128.

rentemente do luto, em que nada é inconsciente na perda.²⁷⁷

Segundo Freud, um ponto importante que diferencia o luto da melancolia, além desta última indicar uma “perda do próprio Eu”,²⁷⁸ é o grau de inconsciência sobre o que feneceu. Em termos sociais, a estruturação do fonograma parece indicar que a mudança das relações que sustentavam a vida antes e depois do trem se fazem nas costas das pessoas envolvidas, como que operando “por fios invisíveis.” Note-se que o foco da canção é a existência do trem, sendo que a alteração da maneira de se viver é apresentada como um resultado desse processo.

Essa ação velada da mudança se faz presente no clima musical, pois apesar do mundo pós estação de ferro ser tenso, triste, aflitivo – sensação intensificada pelo aumento da densidade sonora do arranjo, com ênfase na estrofe que antecede a interrupção da narração, no qual despontam bateria e guitarra – não há grandes embates ou conflitos esteticamente condensados, ou seja, o clima sonoro do fonograma não sofre uma mudança radical. Cabe à faixa seguinte essa função.

No transcorrer dessa narrativa, “Trastevere” apresenta ao ouvinte essa “cidade moderna” como plenamente consolidada, processo descrito pelas faixas do lado A, e intensifica as consequências degradantes dessa situação cantada em “Ponta de areia”, inclusive pela cena do “bonde fora dos trilhos”, alusão explícita a faixa passada.

A partir de um narrador onipresente, pois sabe o que o filho pensa (“pensava o filho calado, pensava o filho ouvindo”), a impossível conversa entre pai e filho nos é apresentada. Por mais que esse diálogo reverbere também na parte musical do fonograma (a seção A, conforme apontado no capítulo passado), não é ele que predomina ao longo da gravação. A impressão geral é de caos, sons distorcidos, mudanças de intensidade, ausência de marcações musicais comuns à canção popular brasileira de mercado etc.

A cena que nos é retratada também não é das mais acolhedoras, pois apesar de o diálogo existir contrariando todas as leis da física e o filho poder dizer “sorrindo” mesmo sendo mudo, o que resulta é um retrato da decadência indiscutivelmente associada à modernidade (“a cidade é moderna”): o trem descarrilhou, o pai tem os “olhos cheios de terra”, o filho é “surdo” e “mudo”.

277 IDEM, *Ibidem*. p. 130.

278 “[na compunção melancólica] O investimento objetal demonstrou ser pouco resistente, foi cancelado, mas a libido livre não foi deslocada para outro objeto, e sim recuada para o Eu. Mas lá ela não encontrou uma utilização qualquer: serviu para estabelecer uma *identificação* do Eu com o objeto abandonado. Assim, a sombra do objeto caiu sobre o Eu, e a partir de então este pôde ser julgado por uma instância especial como um objeto, o objeto abandonado. Desse modo a perda do objeto se transformou numa perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, numa cisão entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação.” In. IDEM, *Ibidem*. p.132.

Além disso, é possível associar esse desfecho trágico com o “descobrimento” do continente americano, ao menos é isso que o narrador indica ao cantar que o filho pensa que essa situação teve como ponto de partida a navegação (“a aventura começa no coração dos navios”).

Caso o fonograma fosse analisado isoladamente, seria pertinente inferir que desde tempos remotos – o tempo dos navios, que por mais que possam ser eles também modernos, o termo guarda traços de outra época, pois não é um submarino ou um porta-aviões, cuja datação histórica é incontestavelmente mais recente – o mundo já seria esse caos. Contudo, o percurso narrado até esse momento do LP já estabeleceu que em um passado não tão remoto a vida era mais feliz, alegre, inocente.

Desse modo, associar que o início do processo sejam as chamadas “grandes navegações” não implica afirmar que lá as relações sociais já se organizavam dessa maneira, mas que foi daquele ponto em diante que a decadência – e seu correlato, a dissolução – começaram a se desenvolver, mesmo que de forma germinal.

Seja como for, “Trastevere” expõe o fim de qualquer possibilidade real de convívio e de “bem-estar social”, pois, insistindo no ponto a que já nos referimos diversas vezes, trata-se antes de mais nada, de uma conversa “surrealista”, cuja força pode ser aproximada do “radical conceito de liberdade” apontado por Walter Benjamin ao se referir aos surrealistas franceses do início do século XX – não no sentido de se utilizar das mesmas técnicas, mas na ideia de explicitar que tudo é fruto de uma formação histórica – pois eles “foram os primeiros a liquidar o fossilizado ideal de liberdade dos moralistas e dos humanistas”²⁷⁹, isso porque, ao valorizar as desgraças, revelaram que tanto o suposto “Bem” quanto o “ato mais perverso” são resultados da ação humana, e não de uma intervenção divina ou de uma regra imutável do funcionamento do mundo, ou seja, escancaram

como é falsa a opinião do pequeno burguês de que, embora o Bem seja inspirado por Deus, em todas as virtudes que ele pratica, o Mal provém inteiramente de nossa espontaneidade, e nisso somos autônomos e responsáveis por nosso próprio ser. Ninguém [como o surrealismo] (...) reconheceu a infâmia como algo de pré-formado, sem dúvida na história do mundo, mas também em nós mesmos, como algo que nos é inculcado, imposto como uma tarefa, exatamente como o burguês idealista supõe ser o caso com relação à virtude.²⁸⁰

A única opção que, talvez, ainda pudesse despontar como salvadora seria a convivência interpessoal, algo que será descreditado pelas faixas seguintes que tratam desse tema, a saber, “Idolatrada” e “Paula e Bebeto”. Mas antes de avançarmos para esse bloco afetivo, vejamos a diferença

279 BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia” In. *Magia e técnica, arte e política...* p. 32.

280 IDEM. *Ibidem.* p. 31.

de abordagem apresentada nas faixas introdutórias do outro lado desse “álbum duplo”, a música “Caldera” e a canção “Promessas do sol”. Isso porque, assim como aconteceu com os trajetos que culminaram, cada qual a seu modo, na mesma conclusão sobre a condição atual (o percurso narrativo de cada lado A dos dois LPs), a aparente aposta na possibilidade redentora das relações afetivas também será o último refúgio possível após a apresentação das consequências que a perda da comunidade acarreta que, como sabemos, é o foco do *Geraes*.

Assim como “Ponta de areia”, “Caldera” também parece retomar o percurso narrativo cantado no primeiro lado do LP. Mesmo que não exponha as transformações que o processo acarretou, aspecto essencial da desativação da ferrovia, a música andina que abre o último momento do “álbum duplo” *Minas-Geraes*, ressalta o caráter comunitário que perpassa todo o LP, dando-lhe uma roupagem comum aos nossos irmãos de continente. Já vimos que esse é o primeiro momento no qual a instrumentação historicamente vinculada aos nativos que habitavam a região dos Andes é apresentada, bem como há uma força que tende a desestabilizar esse todo orgânico, encarnada no piano que produz a polirritmia.

Contudo, não foi dada a devida atenção as marcas estéticas que produzem a sensação de uma música grupal, pois além da melodia principal ser cantada, ao longo de praticamente todo o fonograma, por várias vozes, ocorrem alguns comentários vocais ao longo da gravação – algo semelhante ao que ocorre na dança *flamenca*, com os *jaleos*, espécie de vocalize-grito nos quais as pessoas entoam palavras que não precisa se ater ao sentido da letra, pois detém a função de encorajar o *baile*²⁸¹. Destacamos quatro momentos em que isso ocorre explicitamente: antes do momento solo da flauta (1'35"36"), ouve-se uma voz ao fundo que canta o nome da composição; no meio do mesmo solo (1'54"14"), há outra fala, cujas palavras não nos foi possível identificar; prontamente seguida de um vocalize que mais se assemelha a um grito (2'37"80"), algo como um “uh” ao fundo; por fim, antes de retornar à parte A da composição (3'28"10"), ouve-se “eh, sô”.

Essa experiência comunal se revela também no trecho final do fonograma (4'08"61"), no qual despontam, em outro andamento, as flautas que encerram a gravação e, ao mesmo tempo, indicam, como já apontado, a continuidade entre “Cladera” e “Promessas do sol”, que se inicia com a mesma sonoridade das flautas.

Sendo assim, essa faixa estabelece um lugar e um modo de fala, de canto. De um lado é incontestavelmente uma música dos Andes, latino-americana por excelência; de outro, associa essa experiência estético-histórica com a canção que lhe segue, cujo núcleo fundamental é narrar o ge-

281 Agradeço a Mariana Di Stella Piazzolla pela aproximação.

nocídio indígena. Um terceiro aspecto importante é a presença da polirritmia, cuja função, nesse caso, é desestabilizar o consenso que prepondera na gravação.

Desse modo, a hecatombe de “Promessas do sol” se alarga para boa parte da América do sul. Ao menos é isso que a canção sustenta. Se dermos crédito ao narrador – ele não oferece motivo do contrário, seja nessa canção em particular, seja no “álbum duplo” como um todo – a desgraça é geral, não se “restringe” aos seus companheiros de aldeia, inclusive porque eles não existem mais (“sou o fim da raça”). Ao se vincular à faixa anterior, cria-se um precedente interno ao fonograma de associarmos o massacre a tudo que antecede a gravação, ou seja, a “tragédia” “que cai sobre todos nós”, engloba as dissoluções apresentas na parte A: dos pequenos produtores da roça, da resistência em manter vínculos baseados na tradição oral na periferia de uma grande cidade, no sujeito isolado da cidade que reconhece que sua situação é semelhante à de muitos. Reforça, uma vez mais, que esse movimento não é um privilégio brasileiro, pois está intimamente ligado com os outros países latino-americanos.

Se acrescentarmos a esse quadro a busca pelo consenso estético apresentada no capítulo passado, expande-se ainda mais esse aviso sobre o fim, pois o contrabaixo apresenta um duplo comportamento ao longo da gravação. Por vezes ele cumpre o papel do *outro* e soa como o representante dos que “me cortaram o corpo”, ao executar improvisos jazzísticos, ou seja, ao trazer para a canção elementos externos ao preponderante. Em outras ocasiões, esse estranho no ninho torna-se parte constitutiva dessa maneira de sociabilidade que está prestes a desaparecer, pois dobra com a voz a melodia principal da canção, que sabemos se trata do núcleo fundamental da composição.

Com isso, a sentença de morte ganha sentido extremo! Em “Menino”, que tratou de um material parecido, a morte se circunscrevia a uma situação pontual; aqui, ganha contornos quase universais: o fim da existência torna-se o horizonte. Claro que com dois pesos e duas medidas, afinal, em um dos lados desse ringue, o do narrador, não existe escolha, ele só está vivo porque isso lhe foi permitido (“me deixando vivo, sem sangue, a apodrecer”), ao passo que os que habitam o outro lado, por mais que também sofram com o processo, ainda detém força o suficiente de querer – afinal, pedem ao último representante da raça que ele seja belo e forte (“você me quer forte, não sou forte mais” e “você me quer belo, não sou belo mais”).

Um último aspecto a se considerar é que esse massacre geral, por mais que ocorra a algum tempo, só ganhou essa intensidade que beira ao fim da raça a pouco tempo. Ao menos é isso que subjaz a existência desse “velho”, pois estando vivo, significa que a não muito tempo atrás existiam outros como ele, membros de sua comunidade. Somente agora, no presente, descreve-se uma con-

juntura na qual não há mais possibilidade dessa “raça” se manter existindo. Interpretação corroborada desde a primeira faixa do LP *Geraes*, pois a narrativa presente em “Fazenda” também indica que o fim da experiência intergeracional ainda não havia acabado, processo que se consuma ao fim do lado A, momento em que, contraditoriamente, surge a possibilidade de criação de uma *comunidade de novo tipo*, mas que ainda não existe. Dito de outra maneira: a experiência comunitária acabou e tem como fruto mais macabro a morte, alçada a números sociais em “Promessas do sol”, mas esse processo se encerrou recentemente, por mais que tenha um passado remoto como seu início. Algo semelhante às grandes navegações de “Trastevere”, mesmo que visto por outro ângulo.

Como se vê os eixos entre os LPs são exatamente inversos: em *Minas* é o fim do trem que direciona para o fim do “povo alegre” ou para a “conversa surrealista”, em *Geraes* o fim dos indígenas – em alguma medida de todos – é identificado com a ação de um outro que lhe corta “o corpo à faca, sem terminar”. De acordo com o primeiro olhar, são as alterações do meio que movimentam os processos sociais; sob a segunda óptica, é pelo fim da possibilidade de uma nação indígena que se reconhece as mudanças históricas. Nos dois casos, no entanto, os resultados são muito semelhantes: nada de bom resta nesse mundo.

O conjunto das canções que seguem a ambas apresentam como material as relações afetivas, particularmente amorosas. Sendo assim, o desenrolar da narração propõe que os laços *subjetivos* entre as pessoas seriam o último refúgio de uma possível salvação. Mesmo que de maneira um pouco mais evidente em *Minas*, pela existência de um diálogo, mesmo que surrealista, entre pai e filho; também nos *Geraes* há um indício nesse sentido, tanto pelo apelo sentimental do final de “Promessas do sol” ao indagar a todos sobre a desgraça geral – apelo materializado no timbre um tanto rouco com o qual Milton Nascimento canta esses versos finais – quanto pelo título da faixa seguinte: “Viver de amor”. O que restaria, portanto, com o fim dos laços *objetivos* seria o amor, a maior expressão individual de um vínculo *subjetivo*.

Todavia, como já sabemos pelos comentários anteriores, nem mesmo esse sentimento possui força para se tornar o alicerce de uma nova sociabilidade, pois no geral são retratados casos de desilusão amorosa. No intuito de melhor visualizarmos esse aspecto, vale a pena olharmos essas quatro canções (“Idolatrada”, “Paula e Beбето” de *Minas* e “Viver de amor” e “Lua girou” do *Geraes*) em conjunto – apesar desse procedimento não respeitar inteiramente o percurso narrativo de *Minas*, pois a quase canção “Leila” se situa entre “Idolatrada” e “Paula e Beбето”.

As duas primeiras, “Idolatrada” e “Viver de amor”, responsabilizam, em certa medida, a im-

possibilidade do amor se perpetuar pela conjuntura na qual a relação existe. O caso de *Minas* é mais visível e já foi comentado. O sujeito “cigano e sonhador” justifica seu desejo de ir embora pelo fato de ser quem é (“eu sou em casa, eu sou no mundo o que eu sou”), a saber, um sujeito que com sua “bota cheia de medo, silêncio e pó/ por aí segue caminho, segue sozinha/ suja e verdadeira”. Como fica claro na gravação, esse é o sujeito do *rock*, internacional, sem uma filiação a um único lugar – segundo a lógica da obra, um sujeito moderno.

Trocando em miúdos, por mais que esse indivíduo idolatre a companheira e com ela tenha um filho, “da cor brasileira”, a conjuntura na qual ele nasceu, que no caso significa um *rock* com cor local, impossibilita que a relação perdure, ou seja, represente uma possibilidade de salvação. Da mesma forma, mesmo ele cumprindo seu destino de cigano e sonhador, ele continua com “medo” e “sozinho”, apesar de estar cercado de amigos (“amigos tive, amigos tenho e terei”), que poderíamos considerar uma outra maneira afetiva de criar laços suficientemente fortes que romperiam com a desgraça generalizada da “cidade moderna”.

No outro prisma, “Viver de amor”, a nona faixa de *Geraes*, mesmo que de modo mais velado, defende algo semelhante. Trata-se de uma canção *bossa-nova*, logo, intimamente vinculada à modernidade e, por conseguinte, ao sujeito isolado – lembremos que na parte A do LP é justamente outra canção fortemente vinculada à *bossa-nova*, “O que será (à flor da pele)”, que instaura esse sujeito isolado na multidão. É nesse contexto que o indivíduo afirma sua indiferença frente a todos (o “quem” se transforma em um terceiro agente que engloba um contingente maior do que a ex-amanda, como vimos no capítulo passado) ao assumir que “viver de amor” é uma perda de tempo: “jogar a vida inteira no ar”. Ao mesmo tempo, era o que lhe dava sentido à vida, pois o seu desejo era “viver de amor até o fim”. Em compensação, com o término, resta-lhe “morrer de amor e não ligar”, ou seja, uma outra relação amorosa.

Contudo, como ele acredita que não há possibilidade de relações verdadeiras, o que sobra é o isolamento total, pois nada mudou, a não ser a descrença na palavra alheia, afinal houve um juramento não cumprido (“não fica bem, você mentir depois de jurar”) sem consequências para além de sua tristeza (“não quero mais chorar”). Note-se que mesmo com a presença de outras pessoas (materializada nas várias vozes que buscam um lugar de convívio ao final do fonograma), ele não encontra lugar de amparo, de acolhimento: nenhum vínculo duradouro com outra pessoa é possível. Vale notar que as várias vozes que aparecem na gravação são todas cantadas pelo Milton Nascimento, ou seja, por mais que executadas em registros diferentes – soam quase como pessoas/inter-

pretes diferentes – busca-se um consenso consigo mesmo.

De certo modo, a canção delinea uma individualidade cujo pilar de sustentação é somente a vontade pessoal, *subjetiva*. Nenhum aspecto de sociabilidade é apresentado como compondo a formação do sujeito a não ser o seu próprio querer, não há *objetividade* social do gostar. Em outros termos, por ser um indivíduo moderno (tanto pela letra quanto pela música), nada perdura, nada sustenta esse amor: só resta o “jurar” que facilmente transmuta-se “mentir”, que tem por consequências, de um lado, o “desperdiçar, o tempo de tentar morder”, isto é, a duração da relação só serviu como um tempo perdido, inútil; de outro, o “não fica bem”, uma resposta do ex-amado em termos morais.

No polo oposto, o segundo par de canções (“Paula e Bebeto” e “Lua Girou”) situa a relação amorosa em conexão com a existência da comunidade. De maneira invertida da exposta acima, essa significação das canções é mais clara no LP *Geraes* (“Lua girou”) do que em *Minas* (“Paula e Bebeto”). De início, há uma enorme diferença no tratamento dado ao juramento. Em “Lua girou”, na direção contrária de “Viver de amor”, a jura amorosa não é negada, nem ao menos é posta em xeque. Assim como a conjuntura não é a responsável pela impossibilidade do amor em “Paula e Bebeto”, como foi em “Idolatrada”.

Nem mesmo a restrição temporal imposta à relação de “Lua girou” – o casal só pode partilhar o “braço” um do outro, como um “travesseiro”, durante a noite – é apresentada pela canção como algo negativo, pois a vida do casal é parte de algo muito maior do que eles, algo simbolicamente representado na imagem da lua, que é associada a uma maneira de viver em conjunto, de acordo com a análise proposta no capítulo passado. Situação antagônica à cantada em “Idolatrada”, na qual o casal também se adora, mas cujo contexto impossibilita a vida a dois.

A grande questão, porém, é que de acordo com o percurso narrativo do “álbum duplo”, essa vida comunitária não existe mais, resta somente na memória. Ora, essa é exatamente a mensagem de “Paula e Bebeto”. O amor cantado, que foi lindo enquanto durou (“ele amaram de qualquer maneira”), só resta na canção, ele deixou de existir na prática (“mas no meu canto estarão sempre juntos”). Sendo que esse cantar, pela composição, apresenta traços de um fazer musical baseado na assimetria melódica que, reiteradamente ao longo dos dois LPs, é associada a uma experiência comunitária porque não tão moderna, ou seja, anterior à consolidação do ser que habita a “cidade moderna”. O fonograma corrobora essa passagem, seja pela presença da viola – uma das marcas, na obra, da sonoridade que condensa esse universo coletivo – seja pela fagocitose de uma conjuntura pela

outra: o tema ao ser absorvido pela orquestra perde o poder da palavra, torna-se memória.

Ao contrário do primeiro par, essas duas canções, ao situarem o contato amor em outra conjuntura histórica, indicam que nesse contexto o amor era possível. Somente em uma condição na qual os laços comunitários ainda existiam que o amor poderia ser uma salvação, exatamente por não precisar ser uma salvação: o lado *subjetivo* da relação possuía vínculos *objetivos*.

É justamente isso que ressaltam as faixas “Leila” e “Circo Marimbondo”. Ao passo que na primeira, por mais que o apelo seja grupal a resposta é individual; na segunda, por mais que a fala seja individual o intuito é coletivo. Em “Leila” (*Minas*), a palavra quase não possui forças de se manifestar, resta somente um verso, que mesmo sendo cantado por muitas vozes, ou somente por isso, pede uma demanda de fórum íntimo: “venha ser feliz!”. A palavra de ordem só se manifesta pela criação, no plano estético, do coletivo imaginado em “Menino” e “O que será (a flor da pele)” – fonogramas presentes no outro LP, no *Geraes*.

“Circo marimbondo” (*Geraes*), por sua vez, invoca para o fonograma toda a tradição de luta negra – o timbre da voz da Clementina de Jesus é imprescindível nesse sentido –, da força que existe pela união, processo histórico condensado na base do samba que sustenta a gravação. Nesse sentido, por mais que o sujeito poético esteja no singular (“se eu te der um tombo”), o que se vislumbra é o todo. Trata-se, por isso, de um canto de resistência, objetivado inclusive nos versos como “não me atrapalha”, “vê se não me amola”, “tomara que caia”. Em compensação, o clima festivo – próprio ao estilo – confere à gravação, nesse contexto particular, um tom de celebração que, em certo sentido, reivindica o cortejo do “povo alegre” de “Ponta de areia”, canção de *Minas*, como sabemos.

Na primeira a busca é pelo coletivo, que praticamente não consegue mais se manifestar. Na segunda, canta-se o coletivo que já não existe mais, a não ser na memória, na reconstrução estética. Esse parece ser, enfim, o significado geral desse “álbum duplo”: ao reconhecer no presente (do disco) a falência da sociedade e, ao mesmo tempo, situar em um passado suficientemente bem circunscrito um tipo de vivência que propiciava melhores condições de vida, a obra parece propor, por via nostálgica, uma retomada dessas determinações sociais, não no sentido de um retorno ao passado, mas com vistas a uma mudança social futura.²⁸²

282 Outros trabalhos já realizaram leituras semelhantes, como são os casos dos estudos de Sheyla Diniz e Ciro Canton.

(Cf. DINIZ, Sheyla Castro, “*Nuvem cigana*”: a trajetória do Clube de Esquina... p. 61; CANTON, Ciro Augusto Pereira. “*Nuvem no céu e raiz*”: romantismo revolucionário e mineiridade... p. 19). Apoiados na noção de “romantismo revolucionário” proposta por Michael Löwy e Robert Sayre, segundo a qual, as obras românticas expressam o

As canções que encerram seus respectivos LPs corroboram com essa leitura proposta. A última faixa do LP *Minas*, a canção “Simples”, é marcada por sinais trágicos e voltados ao passado: “nossa tristeza”, “uma ferida”, “virou veneno”. Há, com isso, traços nostálgicos, em especial pela figura da “criança” – imagem associada ao longo da obra como sinal de esperança de uma outra época. Mas, ao mesmo tempo, o fio condutor da canção é o rio: o símbolo, desde as calíguas gregas, da mudança, do mutável, do novo.

Estabelece-se, então, que por mais melancólico que seja o discurso no LP como um todo, ele não é, exatamente, preso ao passado. Um futuro é vislumbrado, mesmo que esse ainda por vir seja duro, machuque: “o sol no horizonte, uma ferida”. Ainda mais porque o processo que vai do passado ao presente é sinônimo de desilusão e desgraça, afinal, a esperança do “ouro da mina” desemboca no “sangue da terra”. Um indicativo de que o que poderia vir a se tornar uma sociedade próspera – o “falso fausto”²⁸³ do ciclo do ouro – longe de se realizar, causou somente sofrimento que, além de tudo, entra pro hall dos esquecidos da história, não passa de “brinquedo”, termo que tem como uma de suas significações o fato de não ser algo sério.

descontentamento com o mundo presente, pois a sociedade capitalista se estrutura na perda: “no real moderno algo de precioso se *perdeu*, tanto no que concerne ao indivíduo quanto à humanidade. A visão romântica caracteriza-se pela dolorosa convicção de que faltam ao real presente certos valores humanos essenciais que foram *alienados*” (p. 22). Sendo que, dentro desse escopo maior, algumas obras podem ser enquadradas sob a insígnia de “revolucionária”, porque além de partirem da percepção de que a realidade atual é cruel, em especial por ter destruído as relações sociais que predominavam anteriormente, buscam exatamente nessas experiências que não existem mais, através da memória e/ou da nostalgia, as bases para um modo de organização futura: “O romantismo *revolucionário e/ou utópico*, para o qual a nostalgia do passado pré-capitalista é, por assim dizer, ‘investida’ na esperança de um futuro pré-capitalista. Recusando um retorno puro e simples às comunidades orgânicas do passado quanto a aceitação resignada do presente burguês, aspira – de modo mais ou menos radical e explícito, conforme o caso – à abolição do capitalismo e ao advento de uma utopia futura, na qual, certos traços e valores das sociedades pré-capitalistas seriam reencontradas.” (p. 31). Apesar de concordarmos com a lógica geral do argumento, não nos parece que a obra defenda uma retomada “pré-capitalista”, afinal, conforme defendido ao longo de todo o estudo, trata-se de outra coisa: a defesa de um mundo moderno, mas não tão moderno assim. Como ficará claro no próximo capítulo, a obra reivindica um momento histórico capitalista, no qual era possível – segundo os fonogramas – um convívio entre modos de produção da vida não-capitalistas, por serem comunitários, com outros propriamente capitalistas, posto que baseados no sujeito duplamente “livre”, ou seja, isolado. Em outros termos, a leitura aqui apresentada é de que a música de Milton Nascimento se ancora em um passado recente, por ser nessa configuração social que um consenso entre as diversas classes e frações de classe era possível. Citações retiradas de LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e Política*. Trad. Eloísa de Araújo Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

283 MELLO E SOUZA, Laura. *Desclassificados do ouro...*

Encerra esse percurso e o LP Geraes, a canção “Minas Geraes”, que é uma afirmação contra o esquecimento, uma tentativa de manter viva as experiências descritas ao longo de todo esse “álbum duplo”, tanto por ser a última parada dessa jornada, quanto por retomar a primeira faixa, a música “Minas”. Sendo assim, funciona como uma espécie de epílogo para a obra, expõe aos ouvintes o futuro do que foi cantado, tendo por finalidade, neste caso, a afirmação, pelo canto, de que os vencidos não serão esquecidos. Se tomarmos “Simples” como referência, “Minas Geraes” seria a declaração de que o “sangue da terra [que] virou brinquedo” terá sua crueldade registrada para as futuras gerações (“todas as canções eternamente”).

O ponto principal, portanto, reside na leitura conjunta das faixas. A esperança utópica de criação de uma nova comunidade só pode se concretizar se não abandonar os restos deixados pelo processo de modernização que culmina no sujeito isolado, na morte generalizada, no fim da experiência comunitária, no elogio a um período no qual o consenso chegou mais perto de se realizar, cujos casos exemplares estão no cortejo de “Ponta de areia” e no convívio intergeracional de “Fazenda”, ou seja, uma situação que não nega a modernidade, o desenvolvimento técnico, mas, ao mesmo tempo, ainda não destroçou as relações tradicionais, o vínculo comunitário.

Sendo assim, ao longo desse percurso narrativo proposto, não há uma louvação incontestável do progresso, nem, tampouco, uma recusa completa. Assim como não existe uma busca pelo paraíso perdido, uma louvação da “vida ingênua e feliz do campo”. Novamente, mesmo que em outro nível, não há oposição simples, nem tampouco dissociação entre os polos que apesar de opostos, são mutuamente necessários.

A grande aposta é partir dessa experiência de convívio para se atingir uma forma de sociabilidade que permita o consenso, que não pode mais ser geral, mas que ainda pode ser atingido para uma maioria. Peculiaridade histórica quase alcançada, segundo a obra, em um período que conseguiu atingir um ponto de equilíbrio entre tradição e modernidade, ou, em outros termos, um mundo que sem deixar de ser capitalista ainda não era *efetivamente* capitalista.

Esteticamente essa articulação peculiar entre determinações não-capitalista e capitalistas já foi ressaltada: essa é a defesa, segundo a leitura proposta, da obra. Como já ficou implícito nas análises precedentes, esse percurso apresenta diversas referências à história nacional, contudo, falta explicitarmos essas ligações, no intuito de melhor compreendermos essa defesa de uma modernidade não tão moderna assim.

Capítulo 4| O percurso histórico

O material histórico aparece ao longo da obra sob diversas formas. Por vezes a referência é explícita, como é o caso exemplar de “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)” cuja alusão à companhia de aviação “Panair do Brasil” é evidente. Mesmo que de modo um pouco menos evidente, “Ponta de areia” também parte de outra empreitada nos transportes de uma empresa nacional ao tomar a “Estrada de Ferro Bahia-Minas”, que de fato ligou o norte de Minas ao sul da Bahia, como ponto de partida da composição. Ainda sobre os transportes, “Carro de boi” não apenas alude, toma-o como título.

Em outros casos a ligação é estabelecida pelos compositores e desenvolvida no fonograma, como são os casos de “Leila” e “Menino”, ambos tributos a personalidades que por razões distintas se tornaram públicas. No primeiro caso a homenageada é a atriz Lila Diniz falecida poucos anos antes em um acidente de avião²⁸⁴; no segundo, a canção descreve à sua maneira o assassinato, pelas mãos dos militares, do secundarista Edson Luís²⁸⁵.

Na maior parte dos casos, contudo, os acontecimentos históricos estão quase escondidos, mas não por isso ausentes. Do “ouro da mina” (“Simples”) e da “aventura começa no coração dos navios” (“Trastevere”), é possível encontrar as marcas das “grandes navegações” europeias que datam do século XV, cujo resultado foi o “descobrimento” do que veio a ser o continente Americano; e da época do “ciclo do ouro”, outra “descoberta”, desta vez de metais preciosos no interior do país, particularmente da então capitania de Minas Gerais. Da mesma maneira, a história dos produtos alimentícios aparece em “Fazenda”, no momento em que ouve-se que certos produtos não existem mais, ao menos nas pequenas propriedades ruais (“tinha laranjeira, tinha manga-rosa”).

No plano musical, algumas conexões históricas também são estabelecidas. O *rock* surge na década de 1950, a *bossa-nova* somente no final da mesma década. O *samba*, por sua vez, remete as primeiras décadas do século XX, assim como, pela *congada* é possível retroceder até o século XVII.

Para algumas canções, no entanto, não conseguimos encontrar referências a acontecimentos historicamente determinados, mesmo compondo o discurso narrativo, serão desconsideradas aqui, como são os casos do par “Minas”-“Minas Geraes” e de “Paula e Bebeto” – por mais que a compo-

284 BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem...* p. 255.

285 IDEM. *Ibidem.* p. 141.

sição tenha sido motivada por um casal de amigos de Milton Nascimento²⁸⁶, essa relação amorosa tem pouca relevância para as demarcações historiográficas.

Ao organizar esse material difuso, é perceptível, conforme veremos a seguir, o destaque dado às transformações pelas quais passou a sociedade brasileira entre o final do século XIX até meados de 1970. Antes de nos debruçarmos sobre essa história é importante salientar que por se tratar de uma obra estética, não podemos, evidentemente, esperar uma reconstrução nos moldes de uma obra historiográfica ou sociológica: não é disso que se trata. O essencial é conectar o que foi esteticamente organizado no “álbum duplo” com essas alusões à história nacional, ou seja, à defesa de uma modernidade não tão moderna, por ser esse o momento no qual a busca pelo consenso atingiu o seu melhor índice, e, por conseguinte, a crítica a uma modernidade, por assim dizer, efetivamente moderna implica, em certo sentido, uma nostalgia de um período real – mesmo que essa conciliação não existisse plenamente – e uma aversão a outro momento concreto da história brasileira.

Marcas históricas

Como a preocupação é visualizarmos as marcas históricas invocadas pelos fonogramas, não percorreremos o “álbum duplo” na ordem como as faixas foram organizadas – inclusive porque esse trajeto acabou de ser salientado no capítulo anterior. O intuito, agora, é organizar, na medida do possível, as referências históricas presentes na obra de forma cronológica: não se trata mais de uma análise propriamente estética, como foi até então. O importante é evidenciar o período histórico que foi organizado segundo a lógica do consenso e cujo resultado foi a defesa de uma “modernidade não tão moderna”.

A marcação mais remota é, sem dúvida, a alusão já referida ao momento da história ocidental que entrou para os livros como o período das grandes navegações. A canção “Trastevere”²⁸⁷ associa a gênese da “cidade moderna” com a chegada dos navios, por inferência, portanto, supõem-se que uma das possíveis alusões seja o chamado “descobrimento” do Brasil. Outra referência que pode nos reportar a esse período “inicial” da história nacional é o genocídio indígena de “Promessas do sol”, que como se sabe é uma constante em nossas terras. Que se ressalte, sempre acompanhado de resistência. Sendo assim, seja pelo extermínio direto, seja por doenças, seja pela alteração

286 IDEM. *Ibidem*. p. 252.

287 Não conseguimos estabelecer uma relação entre o título e o conteúdo da canção, pois “Trastevere” é uma referência explícita a uma região da cidade de Roma, especificamente o “Rione XIII”. Há ainda uma segunda possível referência, o filme de mesmo nome lançado em 1971 e dirigido por Fausto Tozzi, cuja aproximação se limita ao fato de que o enredo e algumas cenas beiram o surreal.

dos costumes, seja pela escravidão²⁸⁸; seria possível que a canção fizesse alusão ao mesmo período inicial da colonização, mas, como vimos, a canção parece direcionar a denúncia para um passado recente. Sem negar essa terrível marca da história nacional – em boa medida latino-americana (inclusive pela associação entre “Promessas do sol” e “Caldera”) – a obra parece circunscrever o massacre a um tempo mais recente, provavelmente ao tempo atual da gravação, ao período militar.

De fato, nos últimos anos foram apontadas diversas ações proferidas pela ditadura militar no sentido do extermínio de povos indígenas que estavam “atrapalhando” o desenvolvimento do país, algo que, diga-se de passagem, ocorre até os dias atuais, como é o caso da construção da Hidrelétrica de “Belo Monte”²⁸⁹: “A comissão nacional da Verdade (CNV) estima que ao menos 8.350 índios foram mortos entre 1946 e 1988. Além da violência direta do Estado, os povos indígenas sofreram com a omissão do governo.”²⁹⁰

A faixa que encerra o LP *Minas*, “Simples”, segundo a leitura já apresentada, faz referência ao momento nacional no qual a exploração das jazidas minerais no interior do país foi mais intensa, ou seja, a primeira metade do século XVIII. Nesse período, a então metrópole Portugal se propôs a uma maior intervenção administrativa e política, no sentido de uma maior “racionalidade técnica”, ou seja, de maior controle sobre essa importante fonte de riqueza.²⁹¹

Por mais que possamos achar referências a outros períodos históricos, como são os casos da *sirilla* (“Volver a los 17”) e a *congada* (“Calix Bento”), cujos relatos datam do século XV espanhol e africano, respectivamente. Essas práticas artísticas persistiram no continente americano, até o iní-

288 Para uma apresentação didática e, portanto, esquemática desse processo ver. OLIVEIRA, João Pacheco de e FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *A Presença Indígena na Formação do Brasil*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

289 Cf. INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. “Nota técnica – Estado de cumprimento das condicionantes referentes à proteção das terras indígenas impactadas pela sina Belo Monte”. *Programa Xingu*. 13.Fev.2014.

290 FILGUEIRA, Ary. “Massacre de índios pela ditadura militar” In. *Revista istoé*. 13/04/2017 – <http://istoe.com.br/massacre-de-indios-pela-ditadura-militar> (acessado em julho de 2017).

291 “Durante o reinado de Dom José I, Dona Maria I e do príncipe regente Dom João, uma longa campanha, que não foi totalmente bem-sucedida, procurou fortalecer e racionalizar a máquina do governo que afetava o Brasil. Já em 1736 a criação de três secretarias de Estado (Negócios Internos; Marinha e Ultramar; e Guerra e Negócios Estrangeiros) havia sido um movimento nessa direção. (...) No entanto, algumas questões especializadas continuavam a percorrer os canais tradicionais dos conselhos e organizações existentes (como o Conselho Ultramarino, a Mesa de Consciência e Ordens, o Conselho da Fazenda, a Junta do Tabaco). Não desapareceu, portanto, a intrincada teia de autoridades e funções superpostas, tão característica do velho regime”. MANSUY, Andrée; SILVA, Diniz. “Portugal e o Brasil: a reorganização do Império, 1750-1808.” In. *História da América Latina Colonial*. Volume 1. Org. Leslie Bethell. Trad. Maria Clara Cescato. 2ª edição. São Paulo: USP, 2008. p. 489.

cio do século XX, por volta 1920, para a primeira e mantém-se viva até os dias atuais para a segunda. Sendo que a canção “Volver a los 17”, da chilena Violeta Parra, foi composta, ao que tudo indica, em 1962.

Nesse mesmo sentido, as diversas menções ao bonde (“Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)”, “Trastevere”) e seus correlatos, como “Maria fumaça” e “estrada de ferro” (“Ponta de Areia”), remontam a meados do século XIX, época da chegada dos primeiros bondes em solo nacional. Contudo, semelhante à *congada*, ainda hoje existem alguns bondes em funcionamento no Brasil, mesmo que com função puramente turística. Esse marco histórico distende-se, portanto, de finais da década de 1850 até os dias atuais:

No Brasil, pode-se afirmar que a introdução do sistema de bondes por tração animal ocorreu no final dos anos 1850. (...) Adotado por mais de trinta e seis cidades brasileiras no final do século XIX, este sistema foi aos poucos sendo substituído pelo moderno sistema de bondes movidos a vapor e, posteriormente, à eletricidade, no início do século XX. (...) Em 1862, o Rio de Janeiro foi também à primeira cidade a introduzir pequenas locomotivas movidas a vapor ou bondes a vapor (steam tramway). (...) Na segunda metade do século XIX, mais de dez importantes cidades brasileiras adotaram esta modalidade de transporte. (...) A implantação desse sistema de transporte no Recife ocorreu em cinco de janeiro de 1867, fruto de uma concessão, dada pelo governo provincial, à Companhia Inglesa – Brazilian Street Railway. (...) Entre as cidades brasileiras onde resiste até hoje a presença dos bondes, estão: Rio de Janeiro, em Santa Teresa, Itatinga e Campos do Jordão. Nestas duas últimas cidades o bonde continua apenas como uma atração turística²⁹².

A grande maioria dos marcos históricos, entretanto, se circunscrevem no transcorrer do século XX. Importante lembrar que os LPs *Minas* e *Geraes* foram lançados em 1975 e 1976, logo, esse é o limite histórico por definição. Em alguns casos, o fim de algumas práticas acontece nas primeiras décadas deste século, essa é a situação da *sirilla*, como acabou-se de lembrar. A experiência histórica conhecida como *cangaço* (“Fé cega, faca amolada” e “Lua girou”) também se enquadra nesse contexto de uma maneira de se viver que existe desde o século XIX, mas que se encerra no século seguinte.

Por mais divergências interpretativas que existam em torno dessa prática – se ligada ou oposta ao sistema coronelista, se simples maneira de sobreviver ou um tipo de insurreição dos estratos mais pobres, se foi um movimento organizado ou um grupo de pessoas que viviam em torno do crime etc²⁹³ – um elemento é constante: trata-se de uma experiência histórica cujo palco foi o

292 HINDENBURGO, Francisco Pires. “Imagens e história na internet: os bondes, patrimônio brasileiro”. In: *Ar@cne. Revista eletrônica de recursos en internet sobre geografia y ciencias sociales*, n° 156. Universidad de Barcelona, 2012.

293 Para uma análise da bibliografia sobre o tema Cf. DUTRA, Wesley Rodrigues. *Nas trilhas do “rei do cangaço” e de suas representações (1922-1927)*. Dissertação de mestrado (história). João Pessoa: UFP, 2011.

sertão brasileiro, com especial destaque ao baiano. Outro aspecto recorrente é a associação dessa forma de “banditismo” com uma maneira particular de cristianismo, constantemente chamada de “messianismo”²⁹⁴. Prova disso, no plano estético, é a consolidação das figuras do “rei do cangaço”, o Lampião e do “santo nordestino”, o padinho Cícero:

Para além de meros souvenirs de turista, as produções de cordel funcionam como lembranças, no sentido forte do termo, na medida em que se apresentam como suporte para a revelação de uma simbologia, no caso do Padre Cícero que, ao se reiterar, esconjura a morte, no caso de Lampião, desafia o tempo injusto da sociedade na qual existiu o cangaço e o esquecimento, conferindo sentido à própria existência, individual e coletiva. Isso ocorre porque, num ambiente como o nordestino, marcado por traços bastante fortes de oralidade, o ato de lembrar, recorrendo a técnicas orais ou semi-orais de comunicação conservada, significa a recuperação dos valores constitutivos da própria identidade grupal.²⁹⁵

A ligação entre as duas figuras históricas também é comum:

Aliás, o próprio padre Cícero ou como é chamado pelos sertanejos de "Padim Ciço", foi um padre que exerceu uma enorme influência na religiosidade de Lampião, um exemplo disto é que a própria patente de Capitão foi passada a Lampião, no ano de 1926, pelas mãos e bênção do padre Cícero Romão.²⁹⁶

Sem entrar no mérito dos inúmeros significados sociais do *cangaço*, o importante, para nossos fins, é identificar o período histórico em que esse tipo de relação mais se difundiu como maneira de sobrevivência. Bem como apontar a época de seu declínio. De acordo com os trabalhos consultados²⁹⁷, é possível achar registros dessas práticas desde os tempos coloniais, mas a atuação mais intensa das ações cangaceiras são as primeiras décadas do século XX. O término dessas associações, em termos sociais, data da década de 1940:

A modernização será a grande responsável pelo fim do bandido social, pois ela privará o meio so-

294 Cf. AZEVEDO, Alexander Willian. “Religiosidade no nordeste brasileiro na era do cangaço: prospecção de parâmetros de estudo a partir da biblioteca digital brasileira de teses e dissertação (BDTD)” In. *Anais do V congresso de História: Perspectivas históricas, historiografia, pesquisa e patrimônio*. Pernambuco: UNICAP, 2011. pp. 1141-1152.

295 VIEIRA, Francisco Jacson Martins. *A mitificação das figuras emblemáticas de Padre Cícero e Lampião através da Literatura de Cordel*. Dissertação de mestrado (Literatura). Fortaleza: UFC, 2012. p. 158.

296 AZEVEDO, Alexander Willian. “Religiosidade no nordeste brasileiro na era do cangaço...” p. 1146.

297 VIEIRA, Francisco Jacson Martins. *A mitificação das figuras emblemáticas...* p. 80; AZEVEDO, Alexander Willian. “Religiosidade no nordeste brasileiro na era do cangaço...” p. 1151; DUTRA, Wesley Rodrigues. “Nas trilhas do ‘rei do cangaço’...” p. 23 e “‘Teorizando’ o Cangaço...” p. 7.

cial das condições básicas para o seu florescimento. Os bandidos sociais surgiram, então, da insatisfação camponesa frente ao sistema que os oprimia, sendo que o banditismo tinha seu momento de pleno florescimento em épocas de pauperismo ou de crise econômica. No Nordeste brasileiro apesar de se ter registros de cagaceirismo desde o período colonial, o banditismo alcançará sua fase epidêmica após 1870, período que será marcado por constantes calamidades e instabilidade política. Mas o apogeu mesmo será de 1900 a 1940, onde é extinto completamente esse movimento social com a morte de Corisco. O banditismo social é fruto das sociedades que se baseiam na agricultura, sendo os bandidos em sua maioria camponeses e trabalhadores sem-terras que se vêem sob o julgo da dominação, da opressão e da exploração por seus senhores.²⁹⁸

Outras condensações estéticas, por sua vez, marcam as primeiras décadas do século XX como o início de experiências sociais, como é o caso do *samba* presente em “Circo Marimbondo”. Por mais que sua árvore genealógica retroceda a épocas anteriores, a forma calcada do “paradigma do Estácio” que serviu de base para o fonograma, segundo a análise proposta, surgiu, conforme o estudo de Carlos Sandroni, no Rio de Janeiro dos anos 1930.

A canção com marcas históricas mais explícitas, “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)”, também remete ao mesmo período. Esse é o caso da companhia de avião “Panair do Brasil”, cuja fundação, de acordo com a pesquisa de Alejandra Saladino, remonta à empresa estadunidense “NYMBRA” (New York – Rio – Buenos Aires Lines Inc.), que em outubro de 1930 foi comprada por sua concorrente direta, a também norte-americana “Pan American Airways Inc.”, “nascia então a Panair do Brasil”²⁹⁹, cujas operações são encerradas (por força de decreto) em 1965, tendo seu apogeu nas décadas de 1940 e 1950³⁰⁰.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a *Panair do Brasil* se beneficiou do farto e bem treinado material humano. Segundo alguns depoimentos, pilotos brasileiros, os mais atuantes e destacados nas atividades de patrulhamento e correio aéreo, compuseram o quadro de funcionários da companhia que possuía a maior extensão de linhas domésticas e da qual quase 50% do capital era estrangeiro. Era necessário, então, ampliar as suas rotas. (...) A década seguinte, década de ouro da aviação comercial brasileira, foi promissora para a *Panair do Brasil*, apesar de dificuldades financeiras que atingiam todo o setor. A concorrência entre as companhias pelas linhas internacionais começava a estabelecer-se, mas Paulo Sampaio valia-se da simpatia do Presidente Getúlio Vargas para com seus planos de expansão e desenvolvimento, como o projeto de serviços regulares de linhas ao redor do mundo. A companhia imprimiu sua marca no setor e passou a ser referência no bem operar e no bem servir. Suas agências, espalhadas pelos países onde operava linhas, eram pontos

298 DUTRA, Wesley Rodrigues. “Teorizando o Cangaço...” p. 7.

299 SALADINO, Alejandra. “O fechamento da Panair do Brasil e a ascensão da VARIG”. In. *Revista Cantareira*, 8ª edição, UFF. Sem data e sem página.

300 IDEM. *Ibidem*.

de encontro de brasileiros e uma referência do Brasil.³⁰¹

O último marco histórico proposto pela canção “Saudades dos Aviões da Panair” remonta à 10 de fevereiro de 1965, dia no qual “as concessões de linhas aéreas da Panair do Brasil S.A. foram abruptamente cassadas, por meio de despacho assinado pelo então presidente da República, marechal Castelo Branco, e pelo ministro da Aeronáutica, brigadeiro Eduardo Gomes”³⁰² Anterior, portanto, ao chamado milagre econômico do início da década de 1970, mas já inscrito em plena ditadura militar.

Em outras situações, ainda, por mais que o surgimento seja anterior, como é o caso da Estrada de ferro que motivou a composição “Ponta de areia”, o seu apogeu é concomitante ao das linhas áreas “Panair do Brasil”, ou seja, da década de 1930 até o fim dos anos 1950.

De fato existiu uma estrada de ferro que ligou o norte de Minas com o sul da Bahia, unindo os municípios de Araçuaí e Caravelas. A estrada de ferro Bahia-Minas (EFBM), ou Bahiminas, idealizada por Teófilo Otoni, surgiu como um projeto para desenvolver o “norte de Minas”, dando-lhe uma saída para o mar, pelo meio de transporte mais moderno da época. Ao contrário do caso anterior, portanto, a EFBM marca também um lugar geográfico, o interior do país, ponto importante, como sabemos, para o ponto de vista assumido pela obra:

Região que tem pouca influência da civilização ocidental até pelo menos o início do século XIX. Território quase exclusivo de vários grupos indígenas genericamente chamados de botocudos pelo colonizador. A coroa portuguesa deixou praticamente intocada a área cujas fronteiras naturais podemos situar entre o vale do Jequitinhonha (sua margem direita), o sul da Bahia entre Belmonte/Porto Seguro até a fronteira com o Espírito Santo, fechando no território mineiro pelo vale do rio Mucuri.³⁰³

Apesar da construção da ferrovia remontar ao ano de 1881, a conexão do sertão mineiro com o litoral baiano somente atingiu a extensão desejada no ano de 1942. De início, a chegada da sonhada malha ferroviária aparece como um sinal de progresso, símbolo da modernidade. Indicava que a mudança, tão desejada pela “elite crioula³⁰⁴”, do norte e nordeste mineiro deixar de ser a peri-

301 IDEM. *Ibidem*.

302 SASAKI, Daniel Leb. “Um caso que ninguém pode esquecer”. *Revista ComCiência*, Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, SBPC, ed. 21, de 10/02/2007. p. 1.

303 GIFFONI, José Marcello Salles. *Trilhos arrancados: História da estrada de ferro Bahia e Minas (1978-1966)*. Tese de doutorado, Campinas, UFMG, 2006. p. 28.

304 “O espaço construído por esta elite crioula difere da oligarquia, propõe a integração nacional, promove uma convergência que fixa uma identidade regional e aponta para um discurso nacionalista. Discurso construído pela leitura de clássicos e da formação dos filhos desta elite na Europa iluminista que busca o fim da dominação do território

feria do capital nacional e passar a parte integrante, finalmente estava se concretizando.

Contudo, a história da Bahia-Minas foi curta e conturbada. Foram mais de 60 anos de construção, para apenas 24 de pleno funcionamento. O projeto inicial pretendia interligá-la com a malha ferroviária nacional – em especial com a “Central do Brasil” –, sonho que nunca se concretizou³⁰⁵.

Segundo o levantamento feito por Marcos Martins e José Giffoni, a partir de meados da década de 1930, momento em que a federação assume o controle administrativo da Estrada de Ferro Bahia-Minas, até os anos 1950 a EFBM vive seus tempos áureos. A ferrovia foi desativada no ano de 1966, durante o governo do marechal Castelo Branco, sob as insígnias de ser um ramal “deficiente, ineficiente, antro de falcatruas e corrupção”³⁰⁶.

Faz-se também, ao longo dos fonogramas, referências a acontecimentos de relativa curta duração, como a presença brasileira na II guerra mundial (“Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)”). A lembrança da participação brasileira na guerra, via FEB [Força Expedicionária Brasileira] (“para me contar, casos da campanha da Itália”), opera como uma outra baliza histórica, pois a memória do “motorneiro” remonta a um acontecimento que ocorreu entre 1944 e 1945, período no qual o Brasil enviou tropas militares à Europa, participando da chamada “campanha da Itália”, assumindo uma posição geopolítica em prol dos “Aliados”.

Finalmente liberados os armamentos norte-americanos necessários para a operacionalização da FEB no início de 1944 e superada a resistência britânica à presença de uma força brasileira no Mediterrâneo, área cujo comando estava então dividido entre EUA e Grã-Bretanha, o primeiro contingente de tropas brasileiras embarcou em 5 de maio de 1944 rumo a Itália. Ao longo dos nove meses seguintes, outros cinco contingentes seguiram para o teatro de operações.³⁰⁷

Data dessa época, também, a chegada da “Coca-cola” no Brasil (“a primeira coca-cola”), em 1941, sendo que a primeira grande indústria da marca foi instalada no Rio de Janeiro no ano seguinte. A penetração da bebida no Brasil foi parte de uma série de acordos firmados entre os então presidentes Getúlio Vargas e Franklin Roosevelt, dentre os quais vale destacar a referida participa-

pelo processo mercantil, passando a promover a construção de novo espaço social que implique viver e defender seus interesses no lugar da exploração, querendo mudar sua condição de subsidiário do processo mercantil” In. IDEM. *Ibidem*. p. 34.

305 MARTINS, Marcos Lobato. “Próxima ao rio, dentro da mata, da Ponta de Areia a Araçuaí: a Bahia-Minas.” In. *Anais do XIV Seminário sobre economia mineira*. Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional (CEDEPLAR). Diamantina, UFMG, 2010. pp. 4-6.

306 IDEM, *Ibidem*. p. 14.

307 PINHEIRO, Letícia. “A entrada do Brasil na segunda guerra mundial” In. *Revista USP*. São Paulo (26): 108-119, Junho/Agosto de 1995. p.117.

ção brasileira na guerra e o comprometimento de ambas as partes com a produção e o consumo do café, o principal produto nacional de exportação.

A Coca-Cola chegou ao Brasil em 1941, com pequena produção nas cidades de Recife/PE e Natal/RN, locais que reuniam milhares de soldados estadunidenses e tropas brasileiras em seus portos e aeroportos estratégicos para a conquista da África do Norte e sul da Europa na Segunda Guerra Mundial. Não foi fácil levar o consumidor brasileiro, acostumado a refrigerantes como guaraná e soda, a experimentar aquela bebida de sabor indefinido e de cor escura. Era necessário ensinar até a beber Coca-Cola gelada. O produto era recente em terras brasileiras, em contraponto ao fato de que todo estadunidense conhecia a bebida desde o berço. (...) A presença da Coca-Cola em solo brasileiro era parte indireta dos Acordos de Washington firmados por Getúlio Vargas e Roosevelt em 1941/1942 e que definiram a participação verde-amarela ao lado dos aliados na Segunda Guerra Mundial. O Brasil cedeu temporariamente bases no Nordeste brasileiro às forças estadunidenses, e comprometeu-se com o esforço de guerra fornecendo produtos primários como borracha, café, carne, açúcar, minérios e em troca recebeu aportes financeiros, reequipou as forças armadas com o que havia de mais moderno na época, além das bases para a instalação da indústria siderúrgica brasileira e uma maior presença de produtos de consumo das empresas ianques.³⁰⁸

As invocações do *rock* (“Fé cega, faca amolada”, “Ponta de Areia”, “Idolatrada” e “Menino”) e da *bossa-nova* (“Beijo Partido”, “O que será (a flor da pele)”, e “Viver de amor”) nos transportam, conforme já apontado ao longo do trabalho, à metade do século XX. O *rock* desponta nos Estados Unidos do Norte na década de 1950, sendo a figura de Chuck Berry (Charles Edward Anderson Berry) um marco na história do estilo, por mais que não se possa afirmar que ele tenha sido o “fundador” do *rock and Roll*. A história da *Bossa Nova*, por sua vez, apresenta uma delimitação histórica mais precisa, pois o lançamento, em 1959, do LP *Chega de Saudades* (Odeon), o primeiro do baiano João Gilberto, tornou-se o marco inaugural do movimento.³⁰⁹

Conforme vimos no percurso narrativo e agora associamos a um período específico, da década de 1950 em diante, as amarras do “álbum duplo” identificam esse momento nacional com o início do fim das possibilidades de convívio harmonioso, pois as referências posteriores são majoritariamente negativas. Como era de se esperar, as referências sociais presentes na obra serão, em sua maioria, associadas ao fim, à morte ou situações semelhantes. O caso do “Carro de boi”, por exemplo, é bastante significativo.

Peça fundamental na produção e no modo de vida dos moradores da “roça” até as primeiras

308 DIEB, Eduardo A. “Coca-cola era isso aí: anúncios publicitários de Coca-cola apresenta, o *American Way of Life* aos brasileiros” In. *Cadernos de pós-graduação*. Vol. 15, nº1. São Paulo: Mackenzie, 2015. Sem Página.

309 Sobre o *rock* cf. HOBBSAWM, Eric. *Historia social do jazz...* pp.14-19 e BERENDT, Joachin E. *O jazz: do Rag ao Rock...* pp. 32-55; sobre a *bossa-nova* cf. NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias...* pp. 69-71 e GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos...* pp. 17-23.

décadas do século XX, o boi torna-se algo supérfluo – enquanto instrumento de produção, não enquanto pecuária – na segunda metade.³¹⁰ Principalmente pela chegada da chamada agroindústria e, portanto, pela introdução de novas tecnologias e de uma nova racionalidade no trabalho do campo. Assim como ocorreu com a EFBM e a Panair do Brasil, o dedo da ditadura é inegável nesse processo³¹¹.

Até a década de 1950, diferentemente da rotina do trabalho urbano, a grande e decisiva unidade de tempo na zona rural é o ano agrícola, o tempo do cio dos animais, de cruzar o gado, de parir, de amamentar, de apartar a bezerrada. Os instrumentos de trabalho refletem a rusticidade da época e do lugar. Só as famílias mais abastadas possuíam o arado, pois junto com ele se presume a presença do boi, o que para muitos era custo adicional. Considerando a existência de terras novas e a prática da agricultura de subsistência extensiva, a adoção do arado foi sendo implementada aos poucos, concomitante ao emprego das novas técnicas agrícolas. De resto, o que era comum a todos era a enxada, o enxadao, a picareta, o facão, o machado, a foice, a pá, o cutelo (rabo de galo) e uma carrocinha para os apetrechos, sementes, entre outros. Dentre esses instrumentos de trabalho o carro de boi merece destaque. À parte a sua utilidade, no que se refere ao traslado de mercadorias e gêneros de primeira necessidade, existe à sua volta toda uma construção do imaginário popular que vai desde o seu cantar, até os “causos” dos bois de estimação e da fama que envolve o carreiro “bom de serviço”. Os bois recebem codinomes, que por si só explicitam sua função: Desengano, Desafio, Mestiço, Lobisomem, Soberano, Malhado, Chibante, Brioso.³¹²

Ainda em torno do chamado *agrobusiness*, a canção “Fazenda” faz uma alusão indireta ao assunto nos versos “Tinha laranjeira, tinha manga-rosa”. Ao assumir a pequena propriedade como o foco do cantar – como visto, não há elementos associados a uma produção baseada na maquinaria, nos insumos industriais etc. –, a narração estabelece o fim eminente de práticas sociais vinculadas a esse modo de vida. Nesse sentido, dizer que não se têm mais laranja ou manga-rosa implica que esses produtos não são mais produzidos dessa maneira, ou seja, que o cultivo dessas frutas ou não ocorre mais, ou, o que é mais provável, que outras formas assumiram o predomínio sobre essas

310 “O comércio de bois continua sendo um negócio altamente rentável, visto a pecuária ser considerada ainda, nesta região, a mais importante dentre todas as atividades econômicas.” In. MACHADO, Maria Clara Tomaz. “(Re)significações culturais no mundo rural mineiro...”. p. 34.

311 Veremos a influência, nesse processo histórico, da ditadura encabeçada pelos militares com mais calma no próximo subcapítulo, por hora, basta salientar que as escolhas políticas do regime auxiliaram na chegada massiva das megacorporações, tanto no campo quanto na cidade: “As mudanças ocorridas na cultura popular do interior dos Gerais podem ser observadas de modo mais efetivo a partir da execução de projetos e planos governamentais das ditaduras militares que, na década de 1970, transformaram o cerrado em terras produtivas e lucrativas. Café, soja e milho devastaram paisagens e pequenas propriedades, concentrando riquezas e fartura nas mãos de alguns, alinhando o mercado regional ao nacional agroexportador” In. IDEM. *Ibidem*. p. 27.

312 IDEM. *Ibidem*. p. 30.

plantações.

Esse foi o caso da *citricultura*, cujo grande produto, no caso nacional, é a laranja. Dois fatores foram de primordial importância no grande crescimento do cultivo da fruta em solo nacional: o fim da segunda guerra mundial que fez crescer o interesse no produto (suco concentrado) e uma forte geada na Flórida, situação climática que abalou o principal produtor até então, os Estados Unidos. Desse modo, os aglomerados industriais que lá atuavam se dirigiram para outras regiões do globo, sendo o estado de São Paulo um destino muito procurado.

As transformações econômicas e sociais mundiais do pós-guerra possibilitaram o surgimento da produção e consumo de suco de laranja concentrado, especificamente na Europa e Estados Unidos. Esse ramo cresceu consideravelmente de meados da década de 40 até fins de 50, juntamente cresceu a demanda pelo produto. Os Estados Unidos, na década de 60, detinham a maior produção de laranjas no mundo e foi o pioneiro na produção de suco de laranja concentrado. A região da Flórida, principal região produtora, foi palco de um acontecimento que contribuiu fortemente para as mudanças na citricultura paulista. Segundo Hasse (1987), na véspera do Natal de 1962, ocorreu uma forte geada nos Estados Unidos da América, especificamente na Flórida, o frio intenso e prolongado da noite anterior enfeitara de branco grande parte da citricultura americana. Os danos sobre os pomares foram enormes, cerca de 13 milhões de árvores adultas morreram (...). A crise na produção norte-americana abriu espaço no mercado do suco concentrado, e o Brasil que estava em uma fase de modernização de sua agricultura foi estimulado a ingressar nesse mercado, tornando-se um dos países que mais se beneficiaram com a crise da produção americana, propiciando uma transformação na atividade citrícola brasileira. Na década de 60 a citricultura paulista deixou de ser uma alternativa do cultivo do café e assume um papel economicamente importante para a agricultura brasileira, adquiriu um caráter capitalista, tanto na produção quanto na comercialização, empregando um grande número de mão de obra assalariada, de máquinas agrícolas e insumos modernos. Assim nesse período ocorre um processo conhecido como “modernização conservadora” que é constituído por três momentos decisivos: a constituição dos CAIs [Complexos Agroindustriais], integração de capitais intersetoriais e da industrialização da agricultura.³¹³

Pode-se supor, nessa direção, que algo semelhante tenha ocorrido com o cultivo da manga, pois atualmente, a principal variedade produzida no Brasil é a do tipo “Tommy Atkins”³¹⁴, em detrimento das espécies nascidas no país, como é o caso da “manga-rosa”. Esta última, em termos simbólicos, participa no imaginário popular como uma “raridade”, quase uma qualidade intrínseca ao

313 FERNADES, Bruno Campos. *Desenvolvimento histórico da citricultura*. Trabalho de conclusão de curso (Ciências Econômicas). Araraquara: UNESP, 2010. p. 11.

314 “Segundo a EMBRAPA (2002), as variedades de manga mais comercializadas nos maiores mercados consumidores do mundo (Estados Unidos e Europa) são Tommy Atkins, Haden, Keity e Kent, todas selecionadas na Flórida (EUA). No Brasil, a Tommy Atkins responde por 80% das plantações” In. CAMARGO FILHO, Waldemar Pires de; ALVES, Humberto Sebastião; MAZZEI, Antonio Roger. “Mercado de Manga no Brasil: contexto mundial, variedades e estacionalidade”. *Informações Econômicas*. v.34, n.5. pp. 60-68. São Paulo, maio de 2004. p. 60.

“Brasil profundo”: basta lembrarmos da letra de “Morena tropicana” do compositor Alceu Valença que a associa com outros frutos pouco conhecidos aos que não frequentam os recônditos nordestinos, como o “sapoti”, o “juá” (a laranja do vaqueiro) e o “umbú-cajá”.

A exploração da manga no Brasil, historicamente, foi feita em moldes extensivos, sendo comum o plantio em áreas esparsas, nos quintais e fundos de vales das pequenas propriedades, formando bosques subespontâneos, e tradicionalmente cultivados nas diversas localidades. No Brasil, ainda predominam as variedades locais do tipo "Bourbon", "Rosa", "Espada", "Coqueiro", "Ouro", entre várias outras. Entretanto, nos últimos anos, esse quadro está mudando com a implantação de grandes áreas com novas variedades de manga de comprovada aceitação pelo mercado externo. (...) é na região semiárida nordestina onde foram instalados vários empreendimentos, com plantios comerciais de variedades demandadas pelo mercado externo. Em todas essas áreas, o cultivo da manga chamada “tipo exportação” entrou em fase de franca expansão, tendo como base as cultivares Tommy Atkins, Haden, Palmer, Keitt, Van Dyke, Kent, entre outras.³¹⁵

Além dessas inferências, a canção encerra o ciclo do que não existe mais com o seguinte verso: “tinha o sol da manhã”. Evidente que o sol continua a nascer todo dia. O que esse verso parece indicar é uma alteração na relação do homem com o seu meio, cujas marcas não são mais pausadas pelo ciclo da natureza, mas pelas condições impostas pelas máquinas. Em outros termos, seguindo essa sequência, laranja (complexos industriais), manga (imposição de uma espécie desejada no exterior) e o “fim da manhã” (como a desvinculação do trabalho com o ciclo natural do dia), é possível afirmar, sem forçar muito a mão, acredito, que a canção alude para a chegada massiva das megaempresas no campo: a mesma década de 1970 que implicou o “fim” do carro de boi.

Desse mesmo período, a obra faz homenagens, ambas implícitas, a duas figuras que entraram para história nacional: em “Leila”, Milton Nascimento canta para a sua amiga recém-falecida, aos 27 anos, em acidente aéreo, a atriz Lila Diniz; em “Menino”, em parceria com Ronaldo Bastos, o grito de revolta se dirige ao assassinato do secundarista Edson Luís de Lima Souto. Cada um à sua maneira, ambos se tornaram símbolos de resistência.

Em um ambiente visivelmente conservador, afinal, vivíamos uma ditadura militar apoiada por uma boa parcela da população que defendia a “moral e os bons costumes”, tal como representados na “Marca da família com Deus pela liberdade (ou propriedade, como ficou conhecida nos meios de esquerda)”, a aparição da atriz na praia de biquíni e grávida chocou a tal da “opinião pública”:

Com seu corpo grávido de biquíni na praia de Ipanema, em 1971, Leila é, até hoje, a melhor representante da revolução feminina ocorrida nas décadas de 1960 e 1970, quando as brasileiras liberta-

315 EMBRAPA. *Sistemas de produção: Cultivo da Mangueira*. 2º edição. Versão eletrônica. Agosto de 2010. p. 5.

ram seu corpo dos papéis tradicionais de mãe e esposa e inventaram novas formas de ser mulher.³¹⁶

Edson Luís, por sua vez, se tornou um mártir da luta contra o governo golpista da época: migrante pobre da periferia de Belém, filho de empregada doméstica, veio ao Rio de Janeiro na tentativa de uma “vida melhor”. Para tanto, teve de recorrer aos aparelhos estatais de auxílio, no caso, o restaurante popular, o “Calabouço”³¹⁷. Em uma manifestação por mais verbas para o espaço, ele é morto por um tiro.

O jovem assassinado representava de forma concreta a que ponto poderia chegar a violência do regime militar. Revolta e indignação tomariam conta da opinião pública, era de se esperar, sobretudo porque Edson Luís não era líder da UNE, um agitador comunista ou sequer um estudante que pudesse ser qualificado como subversivo. Perfazia antes a imagem do estudante-retirante: apenas um estudante pobre, mais um brasileiro batalhador, que havia se deslocado para a cidade grande na esperança de oportunidades melhores, dormindo em pensões e almoçando em restaurantes acadêmicos. Se alguns estudantes enfatizavam que ele havia se tornado um herói, a imagem elaborada pela imprensa que mais sensibilizava a opinião pública era a de que ele poderia ser “um de nós”, ou melhor, “um de nossos filhos”.³¹⁸

Essa tragédia causou comoção nacional. Pela primeira vez após o golpe, parte das camadas mais abastadas, em especial da classe média, se indignou contra a ditadura. Tanto que o velório, na praça da Candelária, mobilizou milhares de pessoas (cerca de 50 mil, segundo dados levantados). O cortejo fúnebre transformou-se em ato político, com represália policial inclusa. Além de um maior apoio da classe média, dos estudantes universitários e de uma parte da igreja católica, a morte foi o estopim de vários movimentos contestatórios ocorridos no ano de 1968, com destaque especial às greves operárias de Osasco e Contagem:

Em 28 de março de 1968, a polícia invadiu o restaurante *Calabouço*, gerando o primeiro grande conflito de rua daquele ano. Vários estudantes ficaram feridos e foi morto o secundarista Edson Luís de Lima Souto, cujo corpo foi levado para a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. Passeatas de protesto espalharam-se pelo resto do país onde, em Goiânia, a repressão policial matou mais um estudante. Nos meses de abril e maio, houve novas manifestações públicas, mas os

316 GOLDENBERG, Mirian; “Corpo, envelhecimento felicidade na cultura brasileira” In. *Revista Contemporânea*. Ed. 18, vol. 9. pp. 77-85. Rio de Janeiro: UERJ, 2011. p. 78.

317 Para uma descrição do papel, das lideranças e da importância que o “Calabouço” desempenhava para a vida desse estrato social pobre no Rio de Janeiro ver o documentário PONZATO, Carlos. *Calabouço – 1968, um tiro no coração do Brasil*. Rio de Janeiro: La Mestiza Audiovisual, 2014.

318 HAGEMEYER, Rafael Rosa. *Caminhando e cantando: o imaginário do movimento estudantil brasileiro de 1968*. São Paulo: Edusp, 2016. p. 48.

estudantes em geral buscaram refazer as forças, recolhendo-se no interior das faculdades. Ao mesmo tempo, esboçavam-se movimentos de contestação no movimento operário e em parcelas do sindicalismo brasileiro.³¹⁹

Ainda em torno da violência promovida pela ditadura, a canção “Promessas do sol”, como defendido ao longo do trabalho, circunscreve a violência sofrida pelo povo indígena, muito provavelmente, aos anos recentes à obra. De fato, ações promovidas direta ou indiretamente pelo Estado de exceção ao qual o país estava submetido levou muitos indígenas à morte: “Os relatos colhidos apontam que cerca de oito mil índios foram exterminados em pelo menos quatro frentes de construção de estradas no meio da mata, projetos tocados com prioridade pelos governos militares na década de 1970.”³²⁰

Contudo, o maior massacre sofrido pela população indígena não significou morte imediata, mas um assassinato de outra ordem. Por escolhas políticas, grande parte das terras indígenas foram “ocupadas” por empresas, projetos, plantações, etc.; o que acarretou em uma “realocação” desse contingente de pessoas, cuja existência não era baseada na compra e venda de produtos, mas em uma relação íntima com o espaço: os mitos, as habilidades desenvolvidas ao longo de incontáveis gerações, as técnicas de plantio e de caça; em suma, esse modo de produção da própria vida é indissociável do lugar no qual se vive.

Desse modo, os incentivos governamentais em tornar produtiva (no sentido de produzir mercadorias) essas terras, teve como consequência a migração dos seus habitantes originais, logo, a um genocídio a longo prazo, digamos assim.

O trabalho de Maurício Gonsalves Torres³²¹ sobre a comunidade ribeirinha do Mangabal é exemplar nesse sentido. Todas as atividades direta e indiretamente ligadas à sobrevivência detêm uma relação íntima com o próprio lugar: dos tipos de pesca possíveis para cada época do ano, bem como quais instrumentos utilizar; de como o tipo de preparo do solo para o plantio necessita de uma vasta região, no caso a floresta Amazônica, pois é feito por uma espécie de rodízio; da maneira pela qual os mitos estão intimamente associados com esse conhecimento da dinâmica biológica e

319 ANTUNES, Ricardo; RIDENTI, Marcelo. “Operários e estudantes contra a Ditadura: 1968 no Brasil.” In. *Mediações*. v. 12, n. 2, p. 78-89, Jul/Dez. 2007. p. 81.

320 LIMA, Luciana. “Construção de rodovias no governo militar matou cerca de 8mil índios” In. *Portal IG*. 25.Set.2013.-<http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2013-09-25/construcao-de-rodovias-no-governo-militar-matou-cerca-de-8-mil-indios.html> (acessado em julho de 2017).

321 TORRES, Maurício Gonsalvez. *A beiradeira e o grilador: ocupação e conflito no Oeste do Pará*. Dissertação de mestrado (Geografia). São Paulo: USP, 2008.

climática da região. Desse modo, todo o enorme conhecimento produzido ao longo de séculos por essa população se perde com a mudança de lugar, ou seja, ao serem “realocados”, esse contingente de pessoas perde um modo de existir.

O que se pôs em risco foi muito mais do que a expropriação das famílias de Mangabal. Elas não perderiam apenas o lugar de viver e de obter seu sustento, pois aquela forma de vida se estrutura em função da *terra* – e mais, *daquela* terra, especificamente. A educação dos filhos, a organização do trabalho, a formação familiar, a sociabilidade, enfim, todas as várias esferas da vida daquela população se articulam tendo como mediação o território que ocupam. A perda desse território significa a extinção *daquela* modo de vida e *daquela* cultura, tão únicos e exclusivos dali.³²²

Conforme a argumentação de Egon Dionísio Heck, desde que tomaram o poder, os militares assumiram uma postura de “caráter empresarial” com relação às terras indígenas e, consequentemente, aos órgãos estatais destinados a esse fim. Não que essa “preocupação” estivesse ausente em períodos anteriores, “apenas não era definida de maneira tão clara e incisiva”³²³. A criação da FUNAI, em 1967, e até mesmo o Estatuto do Índio (promulgado em 1973) apontam nessa direção.³²⁴

Vai se delineando [nos primeiros anos da ditadura militar] concretamente um modelo indigenista, com base no binômio *desenvolvimento e segurança*. As “colônias indígenas” passam a ser uma referência paradigmática. Com elas, buscar-se-á equacionar o desafio da regularização das terras indígenas na faixa de fronteira. Desta forma, não serão necessárias áreas grandes, uma vez que procurar-se-á concentrar os índios em tona de formas de produção no estilo dos colonos. Esse é, aliás, um dos objetivos perseguidos nesses 500 anos de invasão dos territórios indígenas (...). A política indigenista [durante a década de 1970] estará direcionada prioritariamente para a Amazônia, em decorrência dos projetos de integração e desenvolvimento que vão sendo implantados na região: as grandes rodovias, projetos agropecuários, colonização. O plano de Integração Nacional – PIN – coordenou essas atividades, particularmente através dos ministérios do Transporte e Interior. Dese mesmo plano, vinham as maiores verbas para a FUNAI, estando pois subordinada às orientações daí advindas (pacificações, demarcações, projetos de desenvolvimento...).³²⁵

Ainda nesse sentido, a ditadura é responsável pelo fim da “Panair do Brasil” e da “Estrada de ferro Bahia-Minas”, como acabamos de ver. Até mesmo se tomarmos a história da fazenda onde se encontra a comunidade congadeira do Jatobá, na qual se entoa o canto “Oh Deus salve a santa casa”, inspiração, como já o sabemos, para a canção “Calix Bento”, a época atual do disco (1976) é

322 IDEM. *Ibidem*. p. 313.

323 HECK, Egon Dionísio. *O índio e a caserna: políticas indigenistas dos governos militares (1964-1985)*. Dissertação de mestrado (Ciências Políticas). Campinas: UNICAMP, 1996. p. 74.

324 Sobre a questão de como o Estatuto do índio nunca defendeu o índio, mas, ao contrário, o empresariado, tanto nacional quanto estrangeiro Cf. IDEM. *Ibidem*. pp. 81-82.

325 IDEM. *Ibidem*. pp. 83-84.

visivelmente “pior” do que os “melhores” anos, identificados, pelos próprios membros, com as décadas de 1940 até 1960.

Segundo Leda Martins, participante ativa da Irmandade, a história dos ex-escravos que originaram a comunidade congadeira do Jatobá³²⁶, cuja formalização oficial é contemporânea ao LP *Geraes*, o ano de 1976. No entanto, a fundação, para os membros e não para os órgãos estatais, data do início do século XX, pelas mãos do capitão de congo, dissidente do congado de Ibirité, sr. Malaquinhos do Formigueiro.

Contudo, esse início foi bastante conturbado, tanto por relações internas entre os membros quanto externas, especialmente com o clero da Igreja Católica – importante lembrar que os congadeiros se consideram católicos. Foi somente quando Virgolino Motta assumiu a capitania Maior do Reinado do Jatobá, em 1932, que os rumos melhoraram, como atesta, por exemplo, a construção da “primeira capelinha” em 1950.

De 1932 a 1974, quando faleceu, o capitão Virgolino comandou com mãos-de-ferro, sabedoria e uma simpatia retraída os festejos e rituais. Com autoridade deu forma à organização anual do Reinado, congregou a comunidade, atraiu, com seu carisma e simplicidade, a colaboração de membros importantes de outros Reinos, capitaneando a nação negra que lhe fora entregue pelo ato refundador de José Brasil. Teve em José dos Anjos Ferreira, irmão de D. Maria, um grande aliado e cultivou amizade com os Arturos, único outro Reinado no qual participava com suas guardas.³²⁷

Como se vê, a “época de ouro” da Irmandade remonta anos de 1930 até 1950. Evidente que isso não implica que após esse período a comunidade tenha degradingolado, mas a fazenda em que se situava o Reino do Jatobá foi vendida na década de 1970, a primeira capelinha foi destruída em meados da década seguinte. Os membros ainda resistem, tendo conquistado o estatuto de patrimônio Histórico e cultural em 1994. No entanto, segundo as duas autoras consultadas, tanto a comunidade do Jatobá, quanto a sua parceira, a comunidade dos Arturos, passam por dificuldades financeiras e de uma paulatina perda dos vínculos cosmológicos que são os sustentáculos dessa existência comunitária.³²⁸

As mudanças ocorridas nas relações de trabalho no interior dos picadeiros circenses (“Gran circo”) datam desse mesmo período histórico. O estudo de Gilmar Rocha, citado anteriormente, in-

326 A pesquisa em torno da história e da genealogia da comunidade do Jatobá se encontra em. MARTINS, L. *Afrografias da memória...* Capítulo 3. “Reinos Bantos em terras de Y-ata-obá”. pp. 69-120.

327 IDEM. *Ibidem*. p. 92.

328 IDEM. *Ibidem*. p. 171; LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário...* p. 239.

dica a década de 1950 como o começo do fim do “circo tradicional”, baseado no trabalho familiar, e o advento do “novo circo”, calcado nas relações de assalariamento, sendo que a supremacia social desta última forma de organização se torna preponderante nos anos 1970.

Em resumo, as experiências sociais condensadas na obra ocorreram predominantemente a partir das primeiras décadas do século XX, sendo que no período circunscrito entre os anos 1930 e 1940 as referências tendem a algo positivo, ao passo que, de 1950 em diante, as alusões são majoritariamente depreciativas. Desse modo, não possui fundamento afirmar que a proposta estética das canções seja, somente, uma crítica ao governo golpista contemporâneo ao lançamento dos LPs. Antes, o que parece ser o núcleo fundamental é uma avaliação negativa das transformações ocorridas na segunda metade do século.

Em outros termos, a ditadura encabeçada pelos militares parece ser uma peça, sem dúvida importante, mas apenas um momento de um processo maior que alterou os pilares que permitiam uma sociabilidade baseada no que os discos associaram ao convívio coletivo, para outra que criou o sujeito isolado.

Por isso, façamos uma pequena tentativa de reconstrução histórica sobre o período em questão, no intuito de tentar desvendar com maior profundidade o material histórico do “álbum duplo” *Minas-Geraes*, visto que as marcas históricas são diversificadas e se distendem consideravelmente no tempo. Mais do que um acontecimento em especial, as transformações sociais ocorridas entre esses dois períodos (o antes e o depois de 1950) parecem ser o sustentáculo real da obra, isto é, seu material social.

Uma certa história nacional

Longe de querer narrar o processo como “realmente aconteceu” (se é que isso é possível), a obra assume um ponto de vista, configura-se, portanto, uma visão de mundo, que ao dar forma aos caos do real, apresenta-o como se este pudesse ser apreendido por essa reflexão do narrado, como se o narrador reconstituísse uma experiência que é, ao mesmo tempo, comum e estranha a todos,

Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo.³²⁹

329 ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In. *Notas de literatura I*. São Paulo:

Isso porque o percurso da narração no “álbum duplo” *Minas-Geraes* parte do sertão, do interior, logo, assume uma posição periférica frente ao centro brasileiro, essencialmente litorâneo. Esse, por sua vez, é periférico frente ao centro do capital, os países ditos “desenvolvidos”, que aparece nos fonogramas sob várias formas, do *rock* à “Coca-cola”. Com isso, a obra circunscreve em termos de quem atua como coadjuvante e, por isso mesmo essencial, sobre o desenrolar do processo de constituição do que veio a ser o Estado-Nação “Brasil”.

Por isso, fundado o *locus* do qual emana a narração, iluminam-se determinados fatos e acontecimentos em detrimento de outros, estabelece-se um “mundo estranho” como ponto de partida:

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifesta na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar.³³⁰

Sendo assim, o que parece organizar as muitas situações e os diversos acontecimentos singulares condensados em cada faixa é a paulatina perda da possibilidade de consenso, cujos marcos históricos estão basicamente circunscritos entre os anos 1930 e 1976. O fio condutor desse processo é a constituição, de um lado, do que a obra batizou de “cidade moderna”, e do sujeito isolado, por outro.

Em termos sociais, esse período corresponde, como veremos no restante do capítulo, ao momento no qual o sistema capitalista se consolidou entre nós, ou seja, momento em que ocorreram mudanças fundamentais na maneira pela qual se realizam as condições de produção, os meios e lugares nos quais se vive, as relações entre as pessoas, a organização dos trabalhadores e das empresas, as legislações estatais etc; mudanças essas que assentaram as bases locais para que o Capital passasse a “andar pelas próprias pernas” no Brasil. Evidente que com isso não estamos afirmando que o país não era, até então, uma sociedade capitalista, antes o contrário: nascemos sob a égide do Capital, mas as determinações internas não eram plenamente fincadas no modo de produção da vida capitalista.

Em termos de história nacional, o que aconteceu foi que os processos sociais que culminaram na chamada “revolução de 30” determinaram uma mudança radical na vida brasileira, cujo marco fundamental é a inversão no “modo de acumulação” que ocorria até então: de uma economia essencialmente agrária e exportadora, logo, predominantemente rural e baseada, até bem recente-

Duas Cidades, 2003. (Coleção espírito crítico, Editora 34). pp. 56-57.

330 IDEM. *Ibidem*. p. 59.

mente, no trabalho escravo; inicia-se a época econômica centrada na produção industrial, que tem nos polos urbanos seus lugares de funcionamento e o trabalho assalariado como fundamento. Façamos nossas as palavras de Francisco de Oliveira:

A revolução de 1930 marca o fim de um ciclo e o início de outro na economia brasileira: o fim da hegemonia agrário-exportadora e o início da predominância de estrutura produtiva de base urbano-industrial. Ainda que essa predominância não se concretize em termos de participação da indústria na renda interna senão em 1956, quando pela primeira vez a renda do setor industrial superará a da agricultura, o processo mediante o qual a posição hegemônica se concretizará é crucial: a nova correlação de forças sociais, a reformulação do aparelho e da ação estatal, a regulamentação dos fatores, entre os quais o trabalho ou o preço do trabalho, têm significado, de um lado, de *destruição* das regras segundo as quais a economia se inclinava para as atividades agrário-exportadoras e, de outro, de *criação* das condições institucionais para a expansão das atividades ligadas ao mercado interno. Trata-se, em suma, de introduzir um novo modelo de acumulação qualitativa e quantitativamente distinto, que dependerá substantivamente de uma *realização parcial interna crescente*.³³¹

Mesmo no interior das amarras da obra é possível perceber uma associação entre a consolidação desse processo com o surgimento do Brasil enquanto colônia. Trata-se do primeiro marco factual dessa experiência história, que como vimos remonta ao período inicial da colonização, são os versos da canção “Trastevere”: “a aventura [da cidade moderna] começa no coração dos navios”. Sugere-se, desse modo, que desde a chamada descoberta do Brasil até a consolidação da dita modernidade – tema principal da obra como um todo e, particularmente dessa canção – criou-se, para utilizarmos uma expressão de Caio Prado Jr., um “Sentido da colonização”, que em maior ou menor grau, determinou uma direção para a vida do que usualmente chamamos Brasil, em termos da produção de produtos (o pleonismo é necessário), de produção da ocupação do solo, de produção das moradias, de produção da política, de produção da cultura etc.:

Se vamos à essência da nossa formação, veremos que na realidade nos constituímos para fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois, algodão, e em seguida café, para o comércio europeu. Nada mais do que isso. É com tal objetivo, objetivo exterior, voltado para fora do país e sem atenção a considerações que não fossem o interesse daquele comércio, que se organiza a sociedade e economia brasileiras. Tudo se disporá naquele sentido: a estrutura, bem como as atividades do país. Virá o branco europeu para especular, realizar um negócio; inverterá seus cabedais e recrutará a mão de obra de que precisa: indígenas ou negros importados. Com tais elementos, articulados numa organização puramente produtora, industrial, se constituirá a colônia brasileira.³³²

Apesar dessa indicação de que o embrião do processo está no que se convencionou chamar de período das “grandes navegações”, o lugar de fala do álbum é sertanejo, pois, o que fundamenta

331 OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 35.

332 PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: Colônia*. 1º edição. São Paulo: Cia das Letras, 2011. p. 29.

o narrado é uma leitura do processo de modernização nacional vista sob o olhar do centro do país, por consequência, das duas principais atividades que, segundo Caio Prado Jr., deram sentido à ocupação direta das regiões mais distantes do mar, a mineração (“o ouro da mina”) e a fazenda de gado (“o carro de boi”):

A mineração impele o homem num arranco brusco, do litoral para o coração do continente; não há contiguidade na expansão: os núcleos mineradores vão surgir muito longe dos pontos de partida das correntes migratórias, e no espaço intermediário permanecerá o deserto que só raras vias de comunicação atravessam.³³³

Enquanto no primeiro processo não há “contiguidade”, no caso da pecuária, das “fazendas de gado”, o movimento é contínuo, sendo essa atividade a maior responsável, em termos quantitativos de área “povoada”:

A pecuária se deve a ocupação de boa parte do território da colônia. (...). As fazendas de gado se alastram sempre por contiguidade, a partir de um ponto que representa seu centro de irradiação. É essa a forma característica pela qual o povoamento que as acompanha se vai estendendo pelo interior. Aqueles centros de erradicação correspondem sempre a um núcleo agrícola, às vezes minerador. Cada vez que se formou um desses núcleos, liga-se a ele imediatamente uma zona de criação destinada a abastecê-lo de gado e carne.³³⁴

A baliza aurífera, mais do que a vinculada ao boi, destaca uma significativa mudança de postura da então metrópole Portugal sobre sua colônia, pois, de acordo com Sérgio Buarque de Holanda, com o aumento da exploração dos metais preciosos ocorre um incremento, em razão diretamente proporcional, de políticas de controle até então pouco presentes: de maneira acentuada, chegam, às terras da América Portuguesa, os mecanismos abstratos que instituem um dos pilares da chamada civilização ocidental, a saber, as normas do Estado:

Então, e só então, é que Portugal delibera intervir mais energicamente nos negócios de sua possessão ultramarina, mas para usar de uma energia puramente repressiva, policial, e menos dirigida a edificar alguma coisa de permanente do que a absorver tudo quanto lhe fosse de imediato proveito. É o que se verifica na chamada Demarcação Diamantina, espécie de Estado dentro do Estado, com seus limites rigidamente definidos e, que ninguém pode transpor sem licença expressa das autoridades. (...) A partir de 1771, os moradores do distrito ficaram sujeitos à mais estrita fiscalização. Quem não pudesse exhibir provas de identidade e idoneidade julgadas satisfatórias deveria abandonar imediatamente a região. (...) A circunstância do descobrimento das minas, sobretudo das minas de diamantes, foi, pois, o que determinou finalmente Portugal a pôr um pouco mais de ordem em sua colônia, ordem mantida com artifício pela tirania dos que se interessavam em ter mobilizadas todas as forças econômicas do país para lhe desfrutarem, sem maior trabalho, os benefícios.³³⁵

333 IDEM, *Ibidem*. p. 55.

334 IDEM, *Ibidem*. pp. 61-62.

335 HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil...* p. 103.

A presença das instituições Portuguesas se adensa consideravelmente durante o conhecido “ciclo do ouro”, sendo que o principal intuito, apesar de não ser o único, dessa nova configuração estamental destina-se à gerência das atividades produtivas no solo da colônia. Evidente que já existiam formas de controle, muitas vezes revestidas pelo mando da civilização e/ou do direito, anteriores às Minas, mas foi nesse momento que esse tipo de administração escancarou a sua faceta mais cruel, a violência – o que, portanto, implica que esse procedimento já ocorria, mas não de maneira tão sistemática. Nas palavras de Laura de Mello e Souza:

A justiça foi uma das facetas do Poder que melhor contribuíram para a manutenção do sistema colonial. Nas Minas, mais do que em qualquer outra parte, a violência, a coerção e a arbitrariedade foram as suas características principais. (...) De maneira geral, a violência da justiça se refletia nas prisões, nos castigos exemplares e na aplicação da pena de morte. Como em toda a parte, afetava especialmente os pobres e os destituídos de propriedade, confirmando assim o seu papel de consolidadora do poder de uma camada social ou, em outras palavras, revelando o seu caráter instrumentalizador.³³⁶

Essa diferença de pesos e medidas entre os estratos sociais se revela claramente no caso das “negras quitandeiras”, ou na aplicação da “pena de morte”, ou, ainda, nos constantes e intensos ataques aos “quilombolas”. Os “Vadios” também sofriam punições maiores do que os “homens brancos melhor situados socialmente”, mas eram menos caçados do que os “negros” e “mestiços”.³³⁷

Em 1735, uma nova ordem determinava que, dada a dificuldade de se juntar os seis ministros para formar a Junta da Justiça, esta poderia ser composta por apenas quatro ministros: a justiça se simplificava com vistas à pobreza da execução e à necessidade do exemplo que muitos destes castigos exigiam. Sobre os pobres, os mestiços, os negros, a “casta da terra”, abatia-se implacável a pena da força, que só em casos gravíssimos – como o de Lesa-Majestade – seria aplicada aos homens brancos melhor situados socialmente. Estes continuariam a ser julgados na Bahia.³³⁸

Entre os senhores, a coroa também exercia uma forma de violência, muito mais branda: o chamado “fisco”, ou os inúmeros impostos a que estavam submetidos:

De fato, os mineiros foram massacrados pelos tributos enquanto houve ouro para extrair da terra. Desde a primeira adotada, todas as formas de arrecadação foram injustas; a de bateias onerava as lavras pobres com numerosos escravos e favorecia as ricas onde trabalhava um menor número de cativos: não incindia, portanto, sobre o produto, mas sobre a mão-de-obra. (...) Com o avançar do período, crescia a dificuldade em pagar o imposto; o ouro rareava. (...) Os senhores se viam im-

336 MELLO E SOUZA, Laura. *Desclassificados do ouro...* p. 168.

337 Cf. IDEM, *Ibidem*. Capítulo II, “Nas redes do poder”; tópico 2, “As diferentes formas do exercício do poder nas Minas”; subtópico B, “O cumprimento da lei e o exercício da violência”. pp. 167-183.

338 IDEM, *Ibidem*. p. 174.

possibilitados (?) de sustentar seus escravos, que famintos e nus assaltavam roças e os caminhos.³³⁹

Em resumo, o sistema colonial tal como incidiu nas Minas, ao mesmo tempo, impunha um controle sobre os “senhores”, “escravos” e “pobres”; evidente que de maneiras diferentes. Na mesma medida, esse mecanismo gerava cada vez mais “vadios e desocupados”, pois a elite local, para preservar seus ganhos, passou cada vez mais a abandonar – seja em sentido figurado, ou não – seus subordinados:

A decadência [do ouro] assume agora feição totalmente nova, não mais referida ao decréscimo da produção, mas ao *ônus da tributação sobre os mineiros*. Conforme aumentava a produção, mais lucro a Coroa procurava extrair do negócio, e mais violento se tornava o sistema fiscal. A Coroa enriquecia, mas o mineiro ficava pobre.³⁴⁰

Mesmo com relação à Coroa, há certos indícios de que o afluxo de ouro não gerou nem um fundo de reserva, nem serviu como investimento – dadas as consequências do tratado Metheun, que acabou por dizimar, conforme análise de Celso Furtado, a tentativa portuguesa de consolidar uma manufatura têxtil. Uma parte considerável dessa riqueza se dirigiu à Inglaterra:

Numa época dominada pelo mais estrito mercantilismo e em que era particularmente difícil desenvolver um comércio de manufaturas, a Inglaterra encontrou na economia luso-brasileira um mercado em rápida expansão e praticamente unilateral. Suas exportações eram saldadas em ouro, o que adjudicava à economia inglesa uma excepcional flexibilidade para operar no mercado europeu. (...) [Dessa forma] tendeu a concentrar suas inversões no setor manufatureiro, que era o mais indicado para uma rápida evolução tecnológica. Por outro lado, recebendo a maior parte do ouro que se produzia no mundo, os bancos ingleses reforçaram mais e mais sua posição, operando-se a transferência do centro financeiro da Europa de Amsterdã para Londres.³⁴¹

Revela-se, então, a principal função sócio-histórica que a economia colonial dos metais preciosos desempenhou na época: “propulsionar a acumulação primitiva nos centros hegemônicos europeus”.³⁴² Ou seja, sem que alguém decidisse de antemão, a maneira pela qual Portugal explorou sua principal colônia favoreceu o aparecimento de uma situação histórica bastante peculiar que permitiu o salto original, a *gênese* de uma sociedade verdadeiramente capitalista, que encontrou na Inglaterra a conjuntura ideal para seu impulso decisivo. Retomemos uma citação de Karl Marx já apresentada no capítulo passado:

O que fez época na história da acumulação primitiva são todos os revolucionamentos que servem de alavanca à classe capitalista em formação; sobretudo, porém, todos os momentos em que gran-

339 IDEM, *Ibidem*. pp. 185-186.

340 IDEM, *Ibidem*. p. 55.

341 FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 10ª Edição. São Paulo: Editora Nacional, 1970. p. 83.

342 MELLO E SOUZA, Laura. *Desclassificados do ouro...* p. 69.

des massas humanas são arrancadas súbita e violentamente de seus meios de subsistência e lançadas no mercado de trabalho como proletários livres como os pássaros. A expropriação da base fundiária do produtor rural, do camponês, forma a base de todo o processo. Sua história assume coloridos diferentes nos diferentes países e percorre as várias fases em sequência diversa e em diferentes épocas. *Apenas na Inglaterra, que, por isso, tomamos como exemplo, mostra-se em sua forma clássica.*³⁴³

Função histórica que não imputa ao sistema colonial a primazia ou o coloca como único impulso à chamada “acumulação primitiva”: a Reforma protestante, a destruição dos clãs escoceses, a dissolução dos séquitos feudais, o fim da escravidão europeia são outros fatores determinantes nesse processo:

A descoberta das terras do ouro e da prata, na América, o extermínio, a escravidão e o enfurnamento da população nativa nas minas, o começo da conquista e pilhagem das Índias Orientais, a transformação da África em um cercado para a caça comercial às peles marcam a aurora da era de produção capitalista. Esses processos idílicos são momentos fundamentais da acumulação primitiva.³⁴⁴

Vê-se, com alguma clareza, que em termos de produção nacional o foco é o exterior, assim como o ordenamento jurídico e o papel do Estado também o são. Claro que há um processo de acumulação (em vistas do capital) ocorrendo, mas não existem vínculos dessa maneira de produzir para os que aqui vivem, afinal, a maior parte desse período é marcada pelo trabalho escravo.

Grosso modo, essa situação se mantém até a mudança do eixo de acumulação que se inicia com a referida “revolução” de 1930, mesmo que assumindo outras roupagens e proporcionando mudanças importantes para o funcionamento burocrático e para o dia a dia das pessoas: como é o período que entrou para os livros didáticos como o “ciclo do café”, que criou uma classe dirigente e erudita (estudada na Europa); se disfarçou de republicana; em teoria, acabou com a escravidão etc. É o período condensado esteticamente na obra do pai da literatura nacional, Machado de Assis. Ao menos essa é a leitura proposta por Roberto Schwarz:

A prática do arbítrio narrativo, afrontosa para o senso comum, pareceria remeter às flutuações erráticas de um sujeito individual, plantando as *Memórias* fora do campo realista. Analogamente a presença espetacular de tópicos metafísicos, procedimentos literários “exóticos” e celebridades de todos os quadrantes (Lucrécia Borgia, a batalha de Salamina, Bismarck, Aristóteles etc.) faria supor um espaço imaginário estranho ao balizamento nacional. Nossa tese, de cujo bem-fundado tentaremos convencer o leitor, vai na direção contrária: sem prejuízo do raio de ação ilimitado, e, neste sentido, universal, a volubilidade do narrador e a série dos abusos implicados retêm a feição específica, ou, para falar com Antônio Cândido, configuram a “redução estrutural” de um movimento que a circunstância histórica impunha — ou facultava, conforme o ponto de vista — à camada do-

343 MARX, Karl. *O Capital*... Tomo II. p. 263. [grifo nosso]

344 IDEM, *Ibidem*. p. 285.

minante brasileira (...). É sabido que a emancipação política do Brasil, embora integrasse a transição para a nova ordem do capital, teve caráter conservador. As conquistas liberais da Independência alteravam o processo político de cúpula e redefiniam as relações estrangeiras, mas não chegavam ao complexo sócio-econômico gerado pela exploração colonial, que ficava intacto, como que devendo uma revolução. Noutras palavras o senhor e o escravo, o latifúndio e os dependentes, o tráfico negreiro e a monocultura de exportação permaneciam iguais, em contexto local e mundial transformado. No tocante às ideias caíam em descrédito as justificações que a colonização e o Absolutismo haviam criado, substituídas agora pelas perspectivas oitocentistas do estado nacional, do trabalho livre, da liberdade de expressão, da igualdade perante a lei etc, incompatíveis com as outras, em particular com a dominação pessoal direta.³⁴⁵

Contudo praticamente não falaremos dessa época, tanto, porque, para o desenvolvimento do capitalismo, no sentido de fincar raízes que lhe permitam se auto reproduzir por uma dinâmica interna nacional, que como veremos será fruto da decadência desse período; quanto, principalmente, pelo simples motivo de que a obra sob a qual estamos nos debruçando não faz alusões a experiências e/ou acontecimentos que ocorreram entre o que entrou para a história como “ciclo do ouro” e o início da industrialização brasileira. O importante para nós, insistimos, trata-se de tentar mapear o material histórico sobre o qual a obra buscou pontos de apoio. Como vimos no tópico passado, o centro das alusões está contido entre os anos 1930 e 1976 (ano de lançamento do segundo LP, *Geraes*.)

Conforme estudado por autores como Ignácio Rangel, Celso Furtado, Paul Singer e Francisco de Oliveira, o primeiro ciclo industrial brasileiro remonta ao fim do século XIX, com a crise do setor cafeeiro, e se encerra nas primeiras décadas do século seguinte, durante o Estado-novo. Momento que corresponde ao primeiro tempo histórico proposto pela canção “Saudades dos aviões da Panair”, que se inicia com a chegada dos bondes e trens no Brasil em 1862 com a britânica Steam Tramway – nunca é demais lembrar as inúmeras referências ao trem ao longo da obra, bem como a presença, ausência e destruição/desativação deles são associados com momentos felizes e prósperos ou tristes e decadentes –, cujo papel desempenhado no processo de industrialização brasileiro é sintetizado assim por Graham:

O desenvolvimento econômico requer certas condições – por exemplo, estradas de ferro e de rodagem, usinas elétricas, equipamentos portuários – que os economistas denominaram de “infraestrutura”. O fato de que as estradas de ferro e construções portuárias foram feitas pelos ingleses com o fim primário de servir a uma economia exportadora não impediu que estes melhoramentos também fossem utilizados pelos industriais.³⁴⁶

345 SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo...* pp. 25-26.

346 GRAHAM, R. “Grã-Bretanha e a industrialização do Brasil”. In. IDEM, *Ibidem Grã-Bretanha e o Início da Modernização no Brasil (1850-1914)*. São Paulo, Brasiliense, 1973. p. 132.

A ascensão, que se tornaria ditatorial, de Getúlio Vargas, resultado político do movimento de 1930, marca o início dessa nova fase nacional que alterará o modelo de acumulação vigente até então. Por mais que as canções não façam nenhuma menção direta ao regime getulista, há um grande número de referências históricas sobre esse período, conforme visto no subcapítulo passado.

Deixando de lado a pretensão de esmiuçar as múltiplas forças envolvidas no desenrolar político do período, destacamos, apenas, na trilha deixada por Ignácio Rangel – participante ativo no período – que na visão da época, o grande embate político se estabelecia em torno de duas concepções para o destino da nação. De um lado, os conservadores, em sua maioria ligados aos cafeicultores; de outro, os progressistas, que almejavam a industrialização.

Na etapa inicial do processo definiram-se dois *partidos*, cada qual com sua ideologia própria. A luta travou-se, inicialmente, sob as palavras de ordem: “o Brasil é um país essencialmente agrícola” e “devemos industrializar o Brasil”. Direita e esquerda, no Brasil dos anos 30, significavam, objetivamente, pretender limitar o país ao lugar que lhe fora historicamente marcado de produtor e exportador de produtos primários, especialmente agrícolas, ou ao contrário, desenvolver uma indústria transformadora nacional, roubando uma função antes privativa das potências dominantes.³⁴⁷

Como é de praxe no país, dessa disputa, como veremos, ambos saíram vitoriosos – o que não implica que todos ganharam. Nesse processo que deu novo rumo à acumulação do Capital em solo nacional, cuja orientação básica é a industrialização, algo que exige, entre outros fatores que chamaremos atenção mais para frente, a criação de um “mercado interno”. Segundo Celso Furtado a consolidação de um mercado interno foi, a partir do ponto de vista da acumulação, o elemento isolado preponderante para a criação do parque industrial no país:

O fator dinâmico principal, nos anos que seguem à crise [de 1929], passa a ser, sem nenhuma dúvida, o mercado interno. A produção industrial que se destinava em sua totalidade ao mercado interno, sofre durante a depressão uma queda de menos de 10 por cento, e já em 1933 recupera o nível de 1929. A produção agrícola para o mercado interno supera com igual rapidez os efeitos da crise. (...) Esse aumento da taxa de rentabilidade se fazia concomitante com a queda dos lucros no setor ligado ao mercado externo. Explica-se, portanto, a preocupação de desviar capitais de um para outro setor.³⁴⁸

Como fica claro pela citação, não é possível entender esse momento brasileiro sem levar em consideração a conjuntura global, portanto, o papel que era destinado ao Brasil nesse contexto. Nesse sentido, a crise do setor cafeeiro só ganha sentido ao se olhar o todo, ou seja, a condição dos países consumidores, especialmente porque a finalidade dessa produção continuava – como conti-

347 RANGEL, Ignácio. *Economia: Milagre e Anti-Milagre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1895. p. 54.

348 FURTADO, Celso. *Formação econômica...* p. 198.

nua até hoje – destinada, majoritariamente, ao mercado externo:

Ao se abrir a fase “a” do 3º Kontratiev (1896-1921) o coeficiente de abertura da economia voltou a crescer, aumentando o intercâmbio com o exterior, mas, nas condições da I Guerra Mundial e da subsequente fase recessiva do 3º Ciclo Longo, primeiro nas regiões mais desenvolvidas do país e, depois, na economia nacional como um todo, o esforço mercantil de substituição de importações desbordou seus quadros primitivos, isto é, escalonadamente a substituição de importações ia assumindo feição industrial.³⁴⁹

Data desse período, segundo a formulação de Arrighi, a transição do terceiro “ciclo sistêmico de acumulação”, cuja hegemonia coube à Grã-Bretanha, para o quarto, sob a égide norte-americana. Para entendermos esse movimento, e suas consequências para o Brasil, precisamos nos debruçar – mesmo que rapidamente – sobre a chamada “Grande Depressão de 1873-1896”.

Na realidade, o sistema econômico não estava “desmoronando”, nem tampouco a Grande Depressão foi um desvio tão assombroso da experiência histórica quanto se afigurou a seus contemporâneos. A produção e o investimento continuaram a crescer, não só nos países recém-industrializados da época (em especial a Alemanha e os Estados Unidos), mas também na Grã-Bretanha. (...) A Grande Depressão *não* foi um mito, precisamente porque a produção e o comércio da Grã-Bretanha e da economia mundial como um todo haviam-se expandido e continuavam a se expandir depressa *demails* para que os lucros se mantivessem.³⁵⁰

Em outros termos, apesar de uma crise no sistema capitalista de fato ter acontecido, sua causa não foi por uma baixa de produtividade, uma “depressão”; pelo contrário, a principal razão foi um excesso de produção, ou uma superacumulação. Ora, isso significa que, conforme o vocabulário econômico, havia mais oferta do que demanda.

Não se produziu menos, nem tampouco, necessariamente, consumiu-se menos; o que ocorreu foi que parte das mercadorias resultantes do processo de trabalho não conseguiram ser compradas, muito provavelmente porque a condição financeira da classe trabalhadora, basicamente o salário, não permitia:

Os excedentes de capital e trabalho, não obstante produzidos, precisam ser absorvidos. Sob condições normais, há a expectativa de que a tendência capitalista à acumulação cuide do assunto, embora com grandes ritmos cíclicos e, por vezes, discontinuidades desconfortáveis. (...) Durante as crises, os excedentes produzidos tanto de capital quanto de força e trabalho não podem ser absorvidos, e ambos são desvalorizados.³⁵¹

349 RANGEL, Ignácio. *Economia: Milagre e Anti-Milagre...* p. 21.

350 ARRIGHI, Giovanni. *O longo século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo*. Rio de Janeiro: Contratempo, 2013. p. 168.

351 HARVEY, David. “A geopolítica do capitalismo” In. IDEM, Ibidem. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005. pp. 127-162. p. 135.

A expansão industrial encabeçada pelos britânicos no século XIX, tanto internamente quanto em outros países, alterou as relações de produção, principalmente com a entrada da maquinaria no campo: na mesma proporção que se produziu mais, empregou-se menos³⁵². Desse modo, uma ampla disputa entre os estados começou a se formar, em torno, por exemplo, dos possíveis mercados consumidores. O ápice dessa concorrência foram as duas grandes guerras:

A longa e generalizada competição selvagem de preços do fim do século XIX constituiu, por si só, uma grande escalada das lutas intercapitalistas – uma escalada que acabou assumindo a costumeira forma da guerra generalizada entre as nações.³⁵³

Aspecto tão essencial quanto o desenrolar dos acontecimentos mundiais, ou seja, a disputa dos países centrais do sistema, são as especificidades locais, afinal, caso a história caminhasse somente de “cima para baixo”, as contradições, conflitos, decisões, massacres, vitórias; enfim, as particularidades regionais teriam pouco ou nenhum peso, o que resultaria, no limite, em uma homogeneização do mundo periférico – nada mais absurdo que isso.

No plano interno brasileiro, os acontecimentos mundiais tiveram por consequência quase direta uma crise no setor cafeeiro, devido a uma procura menor desse produto, o mais importante para a exportação nacional e, ao mesmo tempo, aumentaram os preços dos produtos de importação – resultado da chamada “depressão” – que até então eram pouco produzidos em solo nacional:

Nos anos da depressão, ao mesmo tempo que se contraíam as rendas monetária e real, subiam os preços relativos das mercadorias importadas, conjugando-se os dois fatores para reduzir a procura de importações. (...) Consequentemente, o valor das importações baixou de 14 para 8 por cento da renda territorial bruta, satisfazendo-se com oferta interna parte da procura que antes era coberta com importações. (...) Ao manter-se a procura interna com maior firmeza que a externa, o setor que produzia para o mercado interno passa a oferecer melhores oportunidades de inversão que o setor exportador. Cria-se, em consequência, uma situação praticamente nova na economia brasileira, que era a preponderância do setor ligado ao mercado interno no processo de formação de capital.³⁵⁴

Sem entrar nos pormenores econômicos, o que importa salientar é que essa nova situação criou condições para que capitais acumulados pudessem ser transferidos para outros setores da economia, outros ramos produtivos, majoritariamente³⁵⁵ associados à industrialização de bens de consumo.

352 Para um levantamento de dados desse período Cf. ARRIGHI, Giovanni. *O longo século XX...* pp. 165-171.

353 IDEM. *Ibidem.* p. 169.

354 FURTADO, Celso. *Formação econômica...* p. 197.

355 Como era de se esperar, parte desse capital represado achou destino em outros setores da “própria agricultura de exportação (...), particularmente a do algodão” In. IDEM. *Ibidem.* p. 197.

Mas não foram somente fatores propriamente econômicos os responsáveis por estabelecer esse quadro favorável à indústria. Fatores políticos foram fundamentais como, por exemplo, as forças sociais ligadas à produção agrícola exportadora conseguiram manter o subsídio estatal para o estoque e/ou destruição dos produtos, principalmente o café, que não achava destino no mercado, não era comprado – algo que favorecia a esse capital individual procurar outros setores, tanto faz se por escolha ou pela piora da relação comercial sob o ponto de vista do campo, ou seja, produtos industrializados mais caros. Na formulação de Paul Singer: “Não há dúvida que boa parte do excedente acumulado pela indústria foi produzida pela agricultura e transferida aos empresários industriais, devido à piora das relações de intercâmbio entre campo e cidade”³⁵⁶.

Assim como a proteção à produção agrícola, as posturas estatais criaram incentivos para a produção industrial local ao controlar a “taxa de câmbio”, que pode ter como uma de suas consequências a elevação no preço dos produtos importados, logo, favorecendo os equivalentes nacionais. Ao se incentivar ambos os lados, o resultado mais óbvio foi o aumento da “inflação”, ou seja, o aumento no custo de vida (alimentos, serviços, moradia etc. mais caros), evidente que os que mais sofrem são as pessoas com uma renda menor:

Após 1930, a cumulação do capital no Brasil foi institucionalmente orientada para uma parte crescente do excedente global, produzido pela economia, se encaminhasse “às atividades ligadas ao mercado interno”. Isto se fez, em grande medida, mediante a manipulação dos preços relativos, elevando-se os preços dos produtos importados, particularmente dos que estavam sendo substituídos por produção nacional. Como, ao mesmo tempo, os preços dos produtos agrícolas também estavam sendo sustentados, o resultado só poderia ser uma certa inflação.³⁵⁷

No plano social ocorrem mudanças simultâneas muito importantes. A mais visível é o aumento da migração do centro para a cidade; concomitantemente, são promulgadas as leis que regulamentam o trabalho, a CLT, bem como muitos “serviços” propriamente urbanos são criados, mas não diretamente relacionados à indústria, o chamado terciário. Por fim, estabelece-se uma nova articulação entre campo e cidade, a agricultura passa a desempenhar um novo papel. Vejamos cada uma delas.

Por mais que a população urbana continue inferior, em termos quantitativos, até meados da década de 1960³⁵⁸, o importante é a mudança que ocorre a partir dos anos 1930, pois o fluxo de pessoas em direção à cidade aumenta significativamente e mantém-se, desse período em diante, sem-

356 SINGER, Paul. *A crise do “Milagre”: interpretação crítica da economia brasileira*. 5º ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977. p. 29.

357 IDEM. *Ibidem*. p. 28.

358 Cf. RANGEL, Ignácio. *Economia: Milagre e Anti-Milagre...* p. 59.

pre em escala crescente, ao menos até a época de lançamento dos discos.

Quanto à legislação trabalhista, antes de ser uma política distributiva do governo, operou no sentido de propiciar um “horizonte médio para o cálculo empresarial” que, por isso mesmo, “igualava reduzindo – antes que incrementando – o preço da força de trabalho”³⁵⁹. Ao tomar o “salário-mínimo” em sentido literal, a legislação garantiu que os trabalhadores recebessem o mínimo necessário à manutenção de sua própria existência. Contudo, em termos nominais, de fato o rendimento médio da população urbana era maior do que a que vivia no campo, algo que favorece o processo migratório – para o ponto de vista individual do trabalhador, pouco importa que a taxa de exploração, em especial nas indústrias, fosse também mais elevada³⁶⁰:

Comparado ao rendimento auferido no campo (sob qualquer forma, salário, renda da terra, produto das “roças” familiares etc.) o salário mínimo das cidades era sem dúvida superior, o que, dada a extração rural dos novos contingentes que afluíam às cidades, tornou-se um elemento favorável aos anseios de integração das novas populações operárias e trabalhadoras em geral, debilitando a formação de consciências de classe entre elas.³⁶¹

Com o fim da ditadura varguista e consequente aumento das liberdades sociais, os trabalhadores (urbanos) dispõem de maiores possibilidades de se organizar e, portanto, de lutar por melhores condições de vida:

A aceleração do aumento do custo de vida coincide, em 1945/46, com certa liberalização do regime político. A atividade sindical torna-se mais autônoma em relação ao governo, desencadeando-se uma série de movimentos reivindicatórios e greves que possivelmente, resultaram em aumentos salariais. Durante a década de 30 e a primeira metade da de 40, o governo baixou abundante legislação do trabalho, estendendo benefícios da previdência social ao conjunto dos trabalhadores urbanos, limitando e regulamentando a duração da jornada de trabalho, instituindo o salário mínimo etc. É sabido, no entanto, que toda esta legislação foi inicialmente ignorada por parte dos empresários e assalariados.³⁶²

Todavia, por maiores que fossem as pressões das classes trabalhadoras organizadas – essencialmente urbanas, visto que no campo não havia sequer a existência virtual da CLT –, elas englobavam um contingente relativamente pequeno da população, isso porque, esse impulso inicial em direção à industrialização contou com uma peculiaridade, que por mais que não seja privilégio nacional, detém aqui função quase estruturante: o trabalho informal.

A abrangência desse tipo de trabalho é enorme, pois refere-se tanto a serviços necessários a

359 OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista...* p. 38.

360 IDEM. *Ibidem*. p. 40.

361 IDEM. *Ibidem*. p. 39.

362 SINGER, Paul. *A crise do “Milagre”...* p. 30.

existência da produção, mas não diretamente vinculado a ela, como, por exemplo, as borracharias; quanto atividades importantes para a manutenção da força de trabalho (a vida dos próprios trabalhadores), pouco importando se destinadas a suprir necessidades do corpo ou da alma, como são os casos dos botecos ou dos “autônomos” pedreiros.

Isso quer dizer que o crescimento anterior à expansão industrial dos pós-anos 1930 não somente não acumulava em termos adequados à empresa industrial, como não sentou as bases da infraestrutura urbana sobre a qual a expansão industrial repousasse. (...) No processo de sua expansão, sem contar com magnitudes prévias de acumulação capitalística, o crescimento industrial forçosamente teria que centrar sobre a empresa industrial toda a virtualidade da acumulação propriamente capitalista; sem embargo, ela não poderia dar-se sem o apoio de serviços propriamente urbanos, diferenciados e desligados da unidade fabril propriamente dita, as chamadas “economias externas”. (...) Logo em seguida, com a continuidade da expansão industrial, esta vai compatibilizar-se com a ausência de acumulação capitalista prévia, que financiasse a implantação dos serviços, lançando mão de recursos de mão-de-obra, reproduzindo nas cidades um tipo de crescimento horizontal, extensivo, de baixíssimos coeficientes de capitalização, em que a função de produção sustenta-se basicamente na abundância de mão-de-obra. Assiste-se, inclusive, à revivência de formas de produção artesanais, principalmente nos chamados serviços de reparação (oficinas de todos os tipos)”.³⁶³

Trocando em miúdos, a expansão inicial se realizou vinculando práticas essencialmente não capitalistas – no sentido de não produzirem valor que se valoriza – para assentar os primeiros alicerces que sustentam um modo de vida efetivamente capitalista (o caso do mutirão apresentado por Francisco de Oliveira é exemplar³⁶⁴): mesmo no seio do incipiente novo modo de acumulação capitalista nacional – a industrialização – existiam, em abundância, traços de vida não pautados por esses mesmos pressupostos – o trabalho comunitário, o improdutivo³⁶⁵

Nesse mesmo sentido, a relação que se estabelece entre o campo e a cidade se reconfigura em novas bases ou determinações. Antes do *boom* urbano, já existiam, evidentemente, pequenas cidades ao longo do território brasileiro, cuja expressão maior era a então capital, o Rio de Janeiro. Contudo, sua importância para a manutenção da vida nacional era mais “simbólica” do que efetivamente necessária. Exatamente esse último aspecto que se altera: com a mudança do eixo produtivo do campo para a cidade, esta última passa a desempenhar um papel importante na produção; sem que isso implique, como sabemos, o fim da produção rural, tanto em termos de exportação quanto na produção dos alimentos destinados à subsistência.

A primeira finalidade da produção agrícola não se altera radicalmente, continua recebendo,

363 OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista...* p. 55.

364 IDEM. *Ibidem*. p. 59.

365 Sobre a noção de trabalho improdutivo – para a acumulação capitalista – ver VERSOLATO, Rafael. *O mistério do Real...* pp. 228-248.

inclusive, auxílio governamental – como é o caso dos subsídios ao café não-vendável ao qual já nos referimos. A segunda finalidade, no entanto, sofre uma alteração qualitativa fundamental, pois o plantio de alimentos para o consumo interno, ou seja, para a manutenção da vida dos que aqui habitam, passa a ser um elemento importantíssimo no cálculo do preço da mão-de-obra urbana. Em outros termos, caso os alimentos de primeira necessidade – arroz, feijão, leite etc. – estejam com os seus preços de mercado elevados, o custo de vida da população aumenta; em contrapartida, se a “cesta básica” está mais barata, o custo de vida abaixa, mesmo que os outros fatores (valor dos aluguéis, do transporte etc.) não acompanhem esse movimento.

[outro] Aspecto a ganhar relevo dentro do processo da nova articulação [o novo modelo de acumulação] refere-se ao papel da agricultura. Esta tem uma nova e importante função, não tão importante por ser nova mas por ser qualitativamente distinta. De um lado, por seu subsetor de produtos de exportação, ela deve suprir as necessidades de bens de capital e intermediários de produção externa, antes de simplesmente servir de pagamento dos bens de consumo; desse modo, a necessidade de mantê-la viva é evidente por si mesma. (...) De outro lado, por seu subsetor de produtos destinados ao consumo interno, a agricultura deve suprir as necessidades das massas urbanas, para não elevar o custo da alimentação, principalmente e secundariamente o custo das matérias-primas, e não obstacularizar, portanto, o processo de acumulação urbano-industrial.³⁶⁶

Em síntese, o quadro que se apresenta pode ser descrito da seguinte maneira. O primeiro período industrial nacional não significou perda de poder para os donos do Brasil, pois os que enriqueceram às custas de trabalho escravo mantiveram, em boa medida, sua condição privilegiada – tanto política quanto econômica; porém, paralelamente, surgiu uma “nova classe”, a dos capitalistas industriais. Por mais que tensões e conflitos possam ter ocorrido entre esses dois grupos, no frígido dos ovos, ambos saíram vencedores, ou o que dá no mesmo, tiveram seus interesses atendidos.

Do outro lado, dos trabalhadores, ocorreram mudanças profundas na sua maneira de existir. No campo, por mais que os pequenos proprietários não tiveram suas terras devastadas, perderam autonomia – a finalidade da produção já não mais lhes pertencia. Essa situação acarretará em alterações profundas no dia a dia dessas pessoas, em todos os níveis, como chamaremos a atenção no decorrer da exposição. O ponto que mais nos interessa, por enquanto, diz respeito, em grande medida, ao trabalhador urbano. As peculiaridades históricas dispuseram “no mercado” uma relação trabalhista qualitativamente distinta, o trabalho assalariado: peça chave para o funcionamento desse novo modelo de acumulação.

No intuito de afastar possíveis mal entendidos, vale salientar que não estamos defendendo que o contrato entre dois sujeitos “livres” – portanto formalmente iguais – nasceu na década de

366 OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista...* p.42.

1930. O importante é chamar atenção para o fato de que o tipo de acumulação que a industrialização necessita é baseado na relação de assalariamento, ou seja, por mais que inúmeros casos de contratos trabalhistas desse tipo, anteriores a esse período, possam ser apresentados, essa não era a relação fundamental que sustentava os processos produtivos até então vigentes. Por outro lado, a produção agrária, em geral, era baseada no pagamento “em espécie”, isto é, os indivíduos mantinham algum vínculo tanto com a terra quanto com a produção, da qual parte lhes era “concedido” ficar. Esse é o caso do Alto Paranaíba trazido por Maria Clara Machado, por exemplo:

Nesse sentido, até 1960, na região do Alto Paranaíba, as pessoas contratadas recebiam pelo seu trabalho o equivalente em gêneros alimentícios. Não havia salário ou diária estipulada e o dinheiro era uma mercadoria rara. Dessa forma, aqueles que possuíam excedente de produção podiam negociar com certa vantagem com aqueles que apenas possuíam a força de trabalho. Além disso, o mercado para colocação da produção excedente era muito limitado e incipiente, e a falta de estradas e de meios de comunicação permitiu essas relações de trocas, muitas vezes desiguais. Não raro trocava-se um litro de banha por um dia de serviço, 5 litros de arroz ou dois de feijão, e assim por diante. É possível avaliar que sem essas relações de trabalho de “cooperação”, a cultura caipira de subsistência teria se extinguido muito antes de as relações sociais de produção capitalista serem consideradas majoritárias e definitivas na zona rural. Antonio Candido aponta as relações de trabalho tais como a parceria (meeiro), a solidariedade vicinal, a migração ou a rotatividade dentro do próprio espaço rural, a concentração de famílias por região e o caráter complementar da produção, das trocas e dos favores como fatores de persistência ou de sobrevivência da cultura caipira.³⁶⁷

O desenvolvimento industrial pressupõe, nesse sentido, a existência de trabalhadores “duplamente” livres: sem vínculo com um lugar ou com uma estrutura que lhes acorrentasse, como era o caso do escravo, e, sem acesso as condições mínimas de produzir seu próprio sustento, como é o caso do pequeno proprietário. Em suma, é condição necessária para o trabalho urbano-industrial que o trabalhador possua apenas a si mesmo para vender, isto é, que esteja à disposição do futuro patrão, o capitalista industrial, uma mercadoria única, a força de trabalho. Na formulação de Karl Marx:

Para transformar dinheiro em capital, o possuidor de dinheiro precisa encontrar, portanto, o trabalhador livre no mercado de mercadorias, livre do duplo sentido de que ele dispõe, como pessoa livre, de sua força de trabalho como sua mercadoria, e de que ele, por outro lado, não tem outras mercadorias para vender, solto e solteiro, livre de todas as coisas necessárias à realização de sua força de trabalho. A questão do por que esse trabalhador livre se defronta com ele na esfera da circulação não interessa ao possuidor de dinheiro, que encontra o mercado de trabalho como divisão específica do mercado de mercadorias. (...) Uma coisa, no entanto, é clara. A Natureza não produz de um lado possuidores de dinheiro e de mercadorias e, do outro, meros possuidores das próprias forças de trabalho. Essa relação não faz parte da história natural nem tampouco é social, comum a todos os períodos históricos. Ela mesma é evidentemente o resultado de um desenvolvimento his-

367 MACHADO, Maria Clara Tomaz. “(Re)significações culturais no mundo rural mineiro...”. p. 32.

tórico anterior, o produto de revoluções econômicas, da decadência de toda uma série de formas mais antigas da produção social.³⁶⁸

Essa é a principal alteração que acontece com a chamada “revolução de 1930”. O deslocamento para o “novo modelo de acumulação” implica *necessariamente* a existência do trabalhador “livre”. Por essa razão, o fato, inegável, de que boa parcela – quantitativamente superior, inclusive – da população executasse trabalhos alheios à produção industrial é irrelevante para a acumulação, pois a exploração típica do modo capitalista de produção não está enraizada nessa produção, digamos assim, “periférica”. Em compensação, se não fosse esse trabalho improdutivo, porém necessário, esse novo modelo não teria atingido sucesso, pois são o trabalho do campo e o trabalho informal, conforme apontado, quem sustentaram esse ciclo inicial – em certa medida, mesmo que de outra maneira, sustentam até hoje. Essa peculiaridade local, ao que tudo indica, manteve, por um período, determinados vínculos comunitários que o *desenvolvimento*³⁶⁹ do modo de vida capitalista tratou de reduzir ao máximo.

Como o intuito aqui não é descrever o florescer histórico-social como um todo desse período, mas enfatizar as mudanças que ocorreram na organização da vida ao longo desse processo que vai de 1930 até 1976 – afinal, segundo a leitura aqui proposta, esse é o material histórico esteticamente condensado na obra do Milton Nascimento –, não iremos nos deter nos pormenores que ocorreram entre esse primeiro “ciclo” com o último invocado pela obra, ou seja, meados da década de 1970, período no qual pairávamos novamente sobre as asas de uma ditadura, desta vez encabeçada pelos militares.

Antes de chegarmos ao momento contemporâneo aos discos, porém, devemos nos ater às mudanças sociais ocorridas na década de 1950, especialmente no governo do mineiro Juscelino Kubitschek, pois essas são muito importantes para o desabrochar das relações fundamentais de produção da vida em bases efetivamente capitalistas. Além do que, os LPs fazem diversas alusões históricas a esse período, especialmente via *bossa-nova*, e, em certo sentido, à chegada de uma “vida moderna”, em plano nacional; e o seu correlato norte-americano, em termos de uma música que expressa uma “modernidade” de mesmo tipo, o *rock*.

No plano técnico-científico, por exemplo, conforme mostram as análises de Milton Santos, é somente no pós-guerra que ocorrem alterações significativas na rede de transporte brasileira, a

368 MARX, karl. *O capital*... tomo I. p. 136.

369 Para a noção de desenvolvimento aqui utilizada, advinda da tradição hegeliana-Marxista cf. VERSOLATO, Rafael.

O mistério do Real...; e FAUSTO, Ruy. *Marx: Lógica & Política* – Tomo I. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ponto dele afirmar que “se a primeira metade do século XX foi a época da expansão ferroviária, a partir dos anos 50 o rearranjo da configuração territorial é, em grande parte, devido à expansão rodoviária e ao desenvolvimento do transporte aéreo”³⁷⁰.

Vê-se: é justamente a decadência do trem que marca, ao longo das faixas do LP *Minas*, a passagem entre uma vida plena de significados para outra calcada no sujeito isolado da “cidade moderna”.

Apesar da estrutura fundante se manter a mesma ocorre, nessa época, um rearranjo das relações capitalistas baseadas em uma nova base tecnológica, motivadas por uma nova maneira de organização das grandes empresas.

O fim da guerra marca também o início de uma nova era dentro do percurso capitalista, com as perspectivas abertas pela revolução científico-técnica. Era o momento de lançar a semente de dominação do mundo pelas firmas multinacionais, preparando assim todos os espaços mundiais para uma aventura que, na escala mundial, só iria frutificar trinta anos depois.³⁷¹

Um dos resultados desse movimento resulta em uma relativa unificação do território nacional. A construção da nova capital Brasília no meio geométrico do território nacional é um dos marcos simbólicos mais fortes nesse sentido, cujas pretensões eram reais, segundo a análise de Lorenzo Mammi, ou seja, além de representar uma grande obra da arquitetura modernista no clima “quase desértico” do interior do país, os eixos demográficos, políticos e comerciais seriam deslocados da “urbanização selvagem do litoral” para “urbanização racional” da cidade planejada e concebida por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Burle Marx. Um pouco diferente da *bossa-nova*, que é do mesmo período, cuja estrutura estética apresenta um Brasil contraditório, mas sem conflito³⁷²; Brasília explicita o descabido da contradição, ao tentar condensar nas construções a paisagem imaginada, não a real, como é o caso do Palácio do Itamaraty que “parece surgir naturalmente da água”, que não existe originalmente no local.

Brasília é uma questão em aberto na cultura brasileira (...). É uma inversão da relação desenvolvimento/subdesenvolvimento, na medida em que a forma teoricamente mais avançada de urbanismo se estabelece num território quase desértico, num país ainda em plena e tumultuada formação. É também a manifestação simbólica mais gritante da ideologia do Brasil como país do futuro, enquanto inverte a direção tradicional do desenvolvimento histórico, da Europa para a América e do Norte para o Sul.³⁷³

370 SANTOS, Milton; SILVEIRA, María Laura. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. 17ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 57.

371 IDEM. *Ibidem*. p. 47.

372 GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos...*

373 MAMMÌ, Lorenzo. “Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira.” In. *O que*

Essa precária unidade geográfica não implica, como era de se esperar, um rompimento com os padrões de ocupação do solo, importância econômica, política e cultural, distribuição de renda, atuação estatal anteriormente consolidadas; mesmo que em alguma medida, permitira uma tímida descentralização das zonas de maior destaque³⁷⁴.

Sendo assim, tomar uma região como parâmetro para as demais seria um equívoco. No entanto, faremos exatamente isso, por considerar as transformações pelas quais passou o eixo Rio-São Paulo e seus arredores como caso exemplar – inclusive porque pioneiro – das consequências que o desenvolvimento do novo modelo de acumulação trouxe para a dinâmica da vida.

No plano das necessidades cotidianas dos trabalhadores alocados nos centros urbanos, a paulatina industrialização da produção acarreta uma crescente necessidade de serviços e meios de vida também industrializados. Para locomover-se até o trabalho não é mais possível (em termos sociais, ou seja, desconsiderando-se casos excepcionais) caminhar ou “pegar carona”, o transporte coletivo motorizado e pago passa a ser uma necessidade. A compra de roupas, para apresentar mais um exemplo, desloca-se do alfaiate e da costureira para as grandes lojas de departamento; assim como a aquisição dos novos aparelhos eletrônicos, mais “modernos”, dominam o imaginário popular, em especial por facilitar as tarefas do dia a dia, os quais, por sua vez, necessitam de energia elétrica. João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais expõem esse processo da seguinte maneira:

Num período relativamente curto de cinquenta anos, de 1930 até o início dos anos 80, e, mais aceleradamente, nos trinta anos que vão de 1950 ao final da década dos 70, tínhamos sido capazes de construir uma economia moderna, incorporando os padrões de consumo próprios aos países desenvolvidos (...) Dispúnhamos de todas as maravilhas eletrodomésticas: o ferro elétrico, que substituiu o ferro a carvão; o fogão a gás de botijão, que veio tomar o lugar do fogão elétrico, na casa dos ricos, ou do fogão a carvão, do fogão a lenha, do fogareiro e da espiriteira, na dos remediados ou pobres: em cima dos fogões, estavam, agora, panelas – inclusive a de pressão – ou frigideiras de alumínio e não de barro ou de ferro; o chuveiro elétrico; o liquidificador e a batedeira; a geladeira (...) Veio também o predomínio esmagador do alimento industrializado. O arroz, o feijão, o açúcar, as farinhas, de trigo, de rosca, de mandioca, já empacotados de fábrica em sacos plásticos e não mais na hora, retirado de tonéis, de sacos ou de vidros imensos, e colocados em sacos de papel (...) Os avanços produtivos acompanharam-se de mudanças significativas no sistema de comercialização. As duas grandes novidades foram certamente o supermercado e o *shopping center*. (...) As lojas de departamento, como o Mappin e a Mesbla, buscam clientes de faixas mais baixas de renda, em vez dos seus tradicionais, de elite e de classe média alta, que se deslocaram para a loja ou a boutique elegante.³⁷⁵

resta: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das letras, 2012. p. 220.

374 SANTOS, Milton; SILVEIRA, María Laura. *O Brasil: território e sociedade...* pp. 249-254.

375 CARDOSO DE MELLO João Manuel; NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo Tardio e sociabilidade moderna”. In.

O mesmo, em termos estruturais, significa que com o crescimento das indústrias como setor de acumulação e, por consequência, como um dos fatores essenciais ao chamado “crescimento econômico”, parte da vida dos que moram no Brasil torna-se cada vez mais urbana. Essa mudança de eixo do rural ao urbano significa mais do que simplesmente deixar de morar na roça e passar a morar em um sobrado de uma rua asfaltada ou em uma favela, os padrões de consumo e as necessidades básicas de sobrevivência também se alteram – bem como a relação entre as pessoas, conforme chamaremos a atenção em breve – no mesmo sentido, tornam-se elas próprias urbanas e industrializadas. Não apenas por “vontade” das pessoas, mas por necessidade do sistema:

A aceleração da inversão [leia-se industrialização] a partir do período Kubitschek, fundada numa base capitalística interna pobre e nas condições internacionais descritas [no nosso caso, serão descritas brevemente mais à frente], requeria, para sua viabilização, um aumento na taxa de exploração da força de trabalho. A aceleração mencionada afetará profundamente a relação salário real-custo de reprodução da força de trabalho urbana. No período de liquidação da economia pré-anos 1930 esse conflito ou a equivalência dessa relação foi assegurada, de um lado, pela contribuição que a agricultura “primitiva” dava ao abastecimento das cidades e, de outro, pela reprodução nos contextos urbanos de certas formas de “economia de subsistência”, das quais a construção da casa própria constituía importante parcela daquele custo. Sem embargo, a relação começa a desequilibrar-se no sentido de um salário real que não chegava a cobrir o custo de reprodução, da força de trabalho, simplesmente pelo fato de que, não somente à medida que o tempo passa, mas à medida que a urbanização avança, à medida que as novas leis de mercado se impõem, o custo de reprodução da força de trabalho urbana passa a ter componentes cada vez mais urbanos: isto é, o custo de reprodução da força de trabalho também se mercantiliza e industrializa. Em termos concretos, o transporte, por exemplo, não pode ser resolvido pelo trabalhador senão por meios institucionalizados e mercantilizados que a sociedade oferece, a energia elétrica que ele e sua família utilizam também não comporta soluções “primitivas”, a educação, a saúde, enfim, todos os componentes do custo de reprodução se institucionalizam, se industrializam, se transformam em mercadorias.³⁷⁶

Como a vida não é separada, a mudança dos padrões urbanos provoca alterações no campo. A crescente demanda por produtos nos setores industriais, tanto como matéria-prima ou auxiliar, quanto para o consumo das pessoas, gera uma tensão nas relações de produção no campo no sentido de suprir essa demanda. Assim como se passou nos centros urbanos, também aqui, no mundo agrário, as mudanças aconteceram numa imbricada dinâmica entre práticas tradicionais e modernas.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (Organizadora do volume). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Volume 4. Coordenador-geral Fernando A. Novais. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 562-567. Ao longo do texto citado outros vários exemplos de um padrão de consumo “moderno” são citados, relacionados as mais diversas áreas, como higiene, vestuário, alimentação, remédio etc.

376 OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista...* p. 84.

Historicamente esse processo de submissão de práticas de plantio, cultivo, criação e extração nas regiões agrárias não foi inteiramente subjugado aos padrões de produção capitalista. O principal meio de produção de alimentos para o consumo interno (para a subsistência da população) foi – e de certa maneira ainda é – realizado pelos pequenos produtores, cuja base de sustentação do trabalho não é a relação de assalariamento, mas o trabalho familiar. Contudo, a finalidade da produção se desloca da autossatisfação, do consumo próprio àqueles que produzem, para a venda no mercado, para a satisfação, logo reprodução da vida, dos que habitam outras regiões.

Na esteira da análise proposta por Ariovaldo Umbelino de Oliveira, mas sem entrar no mérito da utilização de produtos industrializados – como máquinas, insumos químicos, sementes produzidas em laboratório etc. – que de fato são utilizadas, mesmo que em pequena porcentagem³⁷⁷, o principal método empregado pelo grande capital para subjugar esse tipo de prática ocorre na distribuição dos alimentos, na circulação. Grandes núcleos empresariais como o CEASA, por exemplo, compram a custo bastante reduzido as mercadorias das pequenas propriedades e as revendem à população, majoritariamente urbana, por um preço bastante elevado. Mais ainda, com a repetição desse processo, acabam por impor aos pequenos produtores quais produtos devem ser produzidos, pois são estes, e não outros, que “vendem” no mercado.

É por isso tudo que o desenvolvimento do capitalismo tem que ser entendido como processo (contraditório) de reprodução capitalista ampliada do capital. E esta, como reprodução de formas sociais não-capitalistas, embora a lógica, a dinâmica, e essas desigualdades não aparecem como incapacidades históricas de superação, mas mostram as contradições recriadas pelo desenvolvimento capitalista. Em outras palavras, a expansão do modo de produção (na sua reprodução ampliada do capital), além de redefinir antigas relações subordinando-as à sua produção, engendra relações não capitalistas iguais e contraditoriamente necessárias à sua reprodução. (...) Partindo dessas premissas podemos entender que a expansão do modo capitalista de produção no campo se dá primeiro e fundamentalmente pela sujeição da renda da terra ao capital, quer comprando a terra para explorar ou vender, quer subordinando a produção do tipo camponês [leia-se pequeno produtor baseado no trabalho familiar]. O fundamental para o capital é a sujeição da renda territorial, pois a partir daí ela tem as condições necessárias para que possa sujeitar também o trabalho que se dá na terra. No caso brasileiro, o capital tem atuado na direção da separação entre capitalista e proprietário da terra. O que ocorre é a apropriação da renda pelo capital, tanto na pequena quanto na grande propriedade.³⁷⁸

377 Conferir os dados apresentados pelo estudo “Agricultura e Indústria no Brasil” de Ariovaldo Umbelino de Oliveira.

Mesmo na década de 1970 – posterior à chegada massiva da agroindústria – a produção das pequenas propriedades mantém-se essencialmente familiar e pouco se utilizam de componentes de origem industrial. Cf. OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. “Agricultura e Indústria no Brasil” In. *Campo-Território: revista de geografia agrária*. v. 5, n. 10, pp.5-64, ago. 2010.

378 IDEM. *Ibidem*. pp.7-8.

Tomemos o caso do “Vale da Paraíba”, para darmos apenas um exemplo real. De acordo com José de Souza Martins³⁷⁹, ocorreu uma diferença fundamental na maneira de se organizar a vida com a chegada das demandas da cidade para a região. Apesar de toda a região ser fornecedora de leite para a cidade (eixo Rio-São Paulo), por razões de facilidade na distribuição, o cultivo dos outros alimentos (como arroz, feijão), nas terras situadas na planície, foi estimulado a produzir tendo em vistas o mercado, inclusive pela utilização de recursos mais “avançados” (artigos tecnológicos, plantações de maior extensão etc.). Ao passo que a região da montanha manteve a finalidade dessa produção, apoiadas em técnicas mais “tradicionais”, para consumo próprio. Contraditoriamente, porém, essas últimas são mais rentáveis ao produtor do que as primeiras, apesar de menos produtivas em termos de quantidade.

Essa maior submissão aos ditames do desenvolvimento do capital, gerou como consequências para a região da planície não apenas uma piora na qualidade de vida, como acarretou também mudanças nos hábitos culturais; tais como ainda ocorrem nas regiões montanhosas:

A população rural da montanha organiza a sua produção de conformidade com o padrão tradicionalmente estabelecido, preservando instituições tradicionais, como o mutirão, as festas propiciatórias no fim do ano agrícola e antes do plantio dos artigos essenciais da sua dieta alimentar, etc. Mantendo, enfim, costumes na organização da cultura, da sociedade e da economia e rebatendo para um plano muitas vezes tangencial os efeitos da participação em uma economia monetária.³⁸⁰

De passagem, é significativo retomar o trajeto proposto pelo álbum duplo *Minas-Geraes*, pois ao iniciar o seu segundo grande momento, o LP *Geraes*, após ter exposto no LP anterior a constituição da “cidade moderna”, com a canção “Fazenda”, cujo núcleo fundamental é a indicação de que a experiência comunitária está em vias de extinção por uma força externa, a obra de maneira muito sutil aponta para esse processo que acabamos de visualizar a partir de um caso real: mesmo sem destruir a pequena propriedade, o desenvolvimento da modernidade (do Capital) dissolve um tipo de vivência baseada no convívio.

Esse processo, que envolve campo e cidade, não necessariamente tem por consequência o aumento no custo de vida, mas geralmente é isso que causa. Ao menos foi assim no caso brasileiro. A intensificação da industrialização exige um acúmulo de capital para acontecer³⁸¹, pois estimular a produção nacional pressupõe a construção de indústrias de base (hidrelétricas, malha rodoviária

379 MARTINS, José de Souza. “Modernização agrária e industrialização no Brasil” In. *Capitalismo e Tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira Editora, 1975.

380 IDEM. *Ibidem*. p. 12.

381 A análise que segue, bem como as informações estão basicamente contidas no já citado livro de Paul Singer. Cf. SINGER, Paul. *A crise do “Milagre”* ... pp. 50-54.

etc.); subsídio para a “substituição de importações”, tanto faz se realizadas por empresas de capital nacional ou estrangeiro, contanto que a produção ocorra em solo nacional, requer, entre outros fatores, controle fiscal; um mercado consumidor e, ao mesmo tempo, mão de obra barata; enfim, dinheiro acumulado.

Por razões de impossibilidade, o salário do trabalhador rural não poderia ser diminuído (aumento da exploração), pois este vivia, em geral, no limite da subsistência; por razões políticas, o preço da força de trabalho na cidade não poderia ser reduzido significativamente, pois estes formavam a maioria do eleitorado, além de boa parte estar fortemente organizada em torno dos sindicatos. Desse modo, além de volumosos empréstimos realizados pelo Estado, este optou por uma “política inflacionária”:

A inflação tem por consequência mais geral tornar “duvidosa” a repartição de renda. A cada momento a renda se redistribui a favor de algum grupo que logrou elevar o “seu” preço. Nesse sentido, os empresários são privilegiados, pois têm plena liberdade (com algumas exceções: preços tabelados, tarifas de serviços públicos) de reajustar os preços que cobram, na medida em que a procura o permite. Já os assalariados têm sua remuneração presa a contratos de trabalho, o que requer esforços de mobilização e de pressão, chegando inclusive à greve para obter o reajustamento do preço da força de trabalho. Assim, na medida em que a inflação se intensifica, ela efetivamente redistribui renda a favor do governo, que eleva seu poder aquisitivo emitindo moeda, e a favor dos empresários, que “respondem” ao aumento do poder aquisitivo gerado pelas emissões aumentando o preço das mercadorias. Os assalariados eram os principais prejudicados (ao lado dos locadores, pois havia congelamento de aluguéis), pois mesmo quando conseguiam recuperar o seu nível de salário real, imediatamente enfrentavam nova onda de carestia.³⁸²

Em outros termos, conforme esse processo avança, conforme o modo de vida capitalista ganha terreno, quanto mais ele se desenvolve, tanto mais os meios de vida para a classe trabalhadora se tornam precários. Aos que vivem na cidade, resta tentar sobreviver ao ser incorporado pela dinâmica da própria cidade; aos do campo, resta tentar sobreviver, mesmo que isso custe uma alteração significativa na maneira pela qual isso ocorre, ou seja, mesmo que isso implique o abandono das práticas, reais e simbólicas, que lhe garantiam a vida até então. Nos termos de Karl Marx:

A ruptura do laço familiar original de agricultura e manufatura, que envolvia a configuração infantilmente não desenvolvida de ambas é completada pelo modo de produção capitalista. Mas ele cria, ao mesmo tempo, os pressupostos materiais de uma síntese nova, mais elevada, da união entre agricultura e indústria com base em suas configurações antiteticamente elaboradas. Com preponderância sempre crescente da população urbana que amontoa em grandes centros, a produção capitalista acumula, por um lado, a força motriz histórica da sociedade, mas perturba, por outro lado, o metabolismo entre homem e terra, isto é, o retorno dos componentes da terra consumidos pelo homem, sob a forma de alimentos e vestuário, à terra, portanto, a eterna condição natural de fertilida-

382 SINGER, Paul. *A crise do “Milagre”*... p. 52.

de permanente do solo. Com isso, ela destrói simultaneamente a saúde física dos trabalhadores urbanos e a vida espiritual dos trabalhadores rurais.³⁸³

Mas entender esse processo significa se dirigir também ao plano macro, às relações que se estabelecem entre o lugar e o restante do globo. Nesse “período crucial, de 1955 a 1961” da industrialização nacional, havia uma relativa abundância de capital internacional disponível, situação que não passou inócua à classe dirigente nacional. A instrução 113 da Sumoc (Superintendência da Moeda e do Crédito, criada no final da ditadura varguista) é uma clara demonstração da vontade política no sentido de favorecer a entrada de investimento internacional no país, pois, como mostram Ana Cláudia Caputo e Hildete Pereira de Melo, permitia a importação de equipamentos e maquinaria sem cobertura cambial, ou seja, sem deixar moeda estrangeira (dólar) no país³⁸⁴.

De acordo com os dados apresentados por Paul Singer, a maior parte do investimento estrangeiro se fez na forma de “investimentos diretos”, isto é, como empréstimo, como crédito. Algo que não implica na perda de controle sobre a empresa. Contudo, esse não foi o único tipo de investimento vindo de fora, mesmo que percentualmente pequeno, houve um grande fluxo de empresas multinacionais que se instalaram no Brasil no período, em especial nos setores automobilísticos e de material eletrônico³⁸⁵.

Esse movimento de chegada e controle da produção por aglomerações multinacionais – assim como via empréstimos – não foi um privilégio nacional. Para ficarmos apenas nos casos mais significativos dos nossos vizinhos de continente, México e Argentina receberam, no mesmo período, investimentos tão significativos, para eles, quanto foi para o caso brasileiro:

Até a década dos 50 [1950] pode-se dizer que a industrialização destes países [México, Argentina e Brasil] se fez à margem, à revelia do grande capital internacional, representado pelos conglomerados dos países industrializados. Ela se deu nos hiatos em que o sistema capitalista mundial estava em crise conjuntural ou bélica. De 1955 em diante, iniciou-se um processo de integração de importantes setores da indústria destes países no circuito internacional do capital. Consequentemente, a industrialização do Brasil, da Argentina e do México (e de outros países em condições análogas) tornou-se cada vez maior. Isso terá consequências cada vez mais importantes para o andamento da economia brasileira.³⁸⁶

383 MARX, Karl. *O capital*... Tomo II. pp. 101-102.

384 Para uma análise da importância dessa ação governamental para a industrialização brasileira ver. CAPUTO, Ana Cláudia; MELO, Hildete Pereira de. “A industrialização brasileira nos anos 1950: uma análise da instrução 113 da SUMOC.” In. Est. econ., São Paulo, v. 39, n. 3, p. 513-538, JULHO-SETEMBRO 2009.

385 Novamente a referência é o já citado texto do Paul Singer. Cf. SINGER, Paul. *A crise do “Milagre”*... pp. 44-50

386 IDEM. *Ibidem*. p. 48.

Essa estrutura de acumulação baseada na ação das multinacionais, que se consolidou no pós-guerra, foi o resultado do rearranjo internacional de alguns elos do sistema capitalista. Arrighi considera essa fase como o ápice do ciclo de acumulação sistêmico norte-americano, cuja principal mudança – frente aos ciclos anteriores – foi a internalização dos custos de transação; desse modo, uma mesma organização passou a comandar toda a cadeia produtiva, diminuindo as incertezas e custos dos elos intermediários – essa alteração propiciou uma capacidade competitiva muito maior a essas empresas, dando-lhes, inclusive, condições de se utilizar das condições histórico-econômicas específicas de cada nação:

A integração dos processos de produção em massa com os de distribuição em massa numa só organização deu origem a um novo tipo de empresa capitalista. Havendo internalizado toda a sequência de subprocessos de produção e de troca, desde a obtenção de insumos primários até a entrega dos produtos finais, esse novo tipo de empresa capitalista ficou em condições de submeter os custos, riscos e incertezas da movimentação de mercadorias, através dessa sequência, à lógica racionalizadora da ação administrativa e do planejamento empresarial a longo prazo.³⁸⁷

Parte desse novo arranjo empresarial e, portanto, dessa nova fase de acumulação capitalista, foi a ampla penetração dessas megaempresas em territórios espalhados por todo o globo, utilizando-se não só da matéria-prima, mão de obra e infraestrutura local, como também, atuando com grande peso na/pela indústria cultural: através de uma associação de certas ideias, gostos, imagens etc. da região com as pretensas qualidades e virtudes da marca, como é o caso, aludido em “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)” da multinacional “coca-cola”. Conforme analisa Luiz Carlos Saroldi, a marca fez grandes esforços econômicos para associar o seu produto aos gostos e hábitos dos brasileiros, sendo o principal patrocinador do programa “Um milhão de melodias”, transmitido pela Rádio Nacional:

Um Milhão de Melodias foi escolhido como principal veículo de lançamento no Brasil de Coca-Cola, “a pausa que refresca”. O adjetivo “borbulhante” devia pontuar a atmosfera do programa, efeito conseguido através da harpa dedilhada por Elza Guarnieri nas passagens orquestrais das vinhetas e do insinuante prefixo escrito por Radamés, também responsável por nove arranjos semanais. Pela primeira vez no rádio brasileiro, o anunciante merecia tratamento sonoro equivalente ao das estrelas do programa.³⁸⁸

Esse desenvolvimento atinge, em meados de 1960 e durante a década seguinte, seu ponto “culminante”: ao mesmo tempo que “completa” o parque industrial nacional, mostra sua faceta

387 ARRIGHI, Giovanni. *Op. Cit.* p. 248.

388 SAROLDI, Luiz Carlos. “O rádio e a música”. In. *Revista USP*, São Paulo, n.56, p. 48-61, dezembro/fevereiro 2002-2003. p. 59.

mais cruel, a violência generalizada – tanto via política estatal, quanto pela pauperização da população. Pela conjuntura histórica nacional, coube, novamente, a uma ditadura o papel do sempre sonhado (por alguns) salto modernizador.

Um ponto já apontado diversas vezes, mas ao qual demos pouca importância até agora, é a característica de que o processo de industrialização nacional se escora na concentração de renda, o que implica, necessariamente, em uma disparidade brutal entre os estratos sociais – novamente, o Brasil está longe de ser um caso isolado. No período contemporâneo à obra, esse motor da concentração de renda ganha novo estatuto, passa a operar como “elemento vital” da sociedade brasileira. Ao menos essa é a análise de Francisco de Oliveira:

A própria expansão da economia capitalista no Brasil, no último decênio [1962-1972], conduziu-a a uma situação *em que os riscos de crise são mais latentes e mais fortes do que nunca*: [A] a combinação de crescimento parcialmente voltado para “fora” que alimenta a demanda dos setores chamados “tradicionais” a [B] concentração de renda nos estratos mais ricos da população que alimenta um processo produtivo de caráter intrinsecamente inflacionário, o [C] aparecimento *precoce* da especulação bursátil [ligada ao setor financeiro, à bolsa de valores] como forma de sustentação da acumulação real, são, hoje [1972], elementos muito mais estratégicos e, por sua vez, muito mais vulneráveis do que foram, no passado, o estrangulamento do setor externo e a debilidade da poupança; enquanto no passado os elementos de crise tinham caráter muito mais de concentração por insuficiência e recursos, os *elementos hoje configuram qualquer crise como uma depressão do tipo elástico*. O sistema, na sua progressão, cortou os elementos que constituem, intrinsecamente, os estabilizadores usuais das crises, variáveis que podem ser manejadas pela política econômica, tais como a política de salários, a política fiscal etc.; resta-lhes, apenas, como área de manobra, o controle do capital, mesmo assim, numa variante de controle que é o oposto do que é tentado nas épocas de crise se já se assiste ao recurso contínuo e crescente à inversão quando aritmeticamente a poupança real pode sustentá-la e quando os canais financeiros já estão criados, qual é o manejo do capital que pode se opor a uma crise decorrente de seu próprio excesso? *Longe de ser uma proposição reformista, o acesso [D] das grandes massas da população aos ganhos da produção foi sempre uma condição sine qua non da expansão capitalista, mas a expansão capitalista da economia brasileira aprofundou no pós-anos 1964 a exclusão que já era uma característica que vinha se firmando sobre as outras e, mais que isso, tornou a exclusão um elemento vital de seu dinamismo.*³⁸⁹

Dessa longa citação, o importante é salientar alguns pontos. Em primeiro lugar [D], o crescimento brasileiro que, nesse período, ficou conhecido – muito por força da mídia – como “milagre” não significou maior acesso a bens de consumo por boa parte da população. O segundo ponto [A] a se destacar é o crescente nível de dependência do capital estrangeiro, o principal destino dos produtos dos chamados setores “tradicionais”. Um terceiro elemento apresentado [B] diz que boa parte do “dinamismo do mercado” provém dos estratos mais abastados da população. Por fim [C], a

389 OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista...* pp. 117-118. [interpolação nossa]

presença “precoce” de uma intervenção do sistema financeiro (mercado de títulos, bolsa de valores etc.). Vejamos com mais calma.

Começemos por uma constatação estatística: na mesma medida que a renda total do Brasil entre os anos 1960 e 1970 cresceu consideravelmente (cerca de 70%), aumentou de maneira ainda mais gritante a distância entre os estratos sociais; em português claro, nos tornamos uma sociedade mais desigual. Assim formula Paul Singer:

Efetivamente, a concentração de renda é impressionante, tendo aumentando consideravelmente entre 1960 e 1970. A metade mais pobre da população recebia algo mais que 1/6 da renda total em 1960 e menos de 1/7 em 1970. Apesar de sua renda *per capita* ter aumentado de 7,5% nestes 10 anos, pode-se considerar estes 50% da população, a maioria dos quais vive no campo, como estando fora da economia de mercado, pelo menos como parcela significativa de demanda efetiva. Quanto à classe D, que corresponde às massas urbanas de baixas rendas, sua participação na renda total deteriorou-se menos, sendo a sua queda o principal resultado do “arrocho” salarial.³⁹⁰

Como é fácil notar, os dados e a exposição de Francisco de Oliveira são basicamente idênticos:

O grau de concentração na cúpula aumentou: enquanto o 1% superior em 1960 se apropriava de 11,72% da renda total, em 1970 essa porcentagem aumentou para 17,77%; os 5% superiores em 1960 detinham 27,35% enquanto em 1970 passam a reter 36,25%. Em contrapartida *et pour cause*, os 40% inferiores da população participavam em 11,20% da renda total, enquanto em 1970 sua participação cai para 9,05%. (...) O crescimento da renda real na economia brasileira durante o decênio – aproximadamente 70% - foi predominantemente apropriado pelos 5% mais ricos da população.³⁹¹

Entre os dois polos, o pequeno número de pessoas que possuem muito e o grande número de pessoas que quase nada possuem, situa-se a chamada “classe média”, cuja situação financeira teve uma relativa melhora durante o período, em especial por serem trabalhadores autônomos (do pequeno comerciante ao veterinário), técnicos qualificados (em geral, formados nas “escolas técnicas”), funcionários públicos melhor remunerado (concursados que possuíam o ensino médio completo, por exemplo), além de alguns trabalhos geralmente associados às classes mais baixas, como pintores e manicures, mas que atendiam às pessoas de alta renda³⁹²: “o nível mais elevado das classes médias decorre das novas ocupações criadas pela expansão industrial e da posição que essas no-

390 SINGER, Paul. *A crise do “Milagre”*... pp. 63-64.

391 OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista*... pp. 97-98.

392 Para uma descrição mais detalhada das “novas ocupações” e da maneira socialmente predominante que cada estrato social ocupa ver. CARDOSO DE MELLO João Manuel; NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo Tardio e sociabilidade moderna...”. pp. 620-633.

vas ocupações guardam em relação à estrutura produtiva”³⁹³.

Nesse mesmo sentido, surgiram um sem número de “novos postos de trabalho” com visível caráter “colonial” – para não dizer escravista. Em geral, serviçais nas casas dos mais abastados. Inclusive, é esse mesmo estrato endinheirado da sociedade que mantém o setor “dinâmico” ou de “bens de consumo duráveis”, como automóveis, por exemplo. Em contrapartida, o empobrecimento das camadas mais mal remuneradas se apresenta como um problema de demanda (consumo) para os produtos não-duráveis, tais como roupa e alimento.

É ao crescimento muito mais lento da renda *per capita* deste grupo (D) em comparação com a média da população – 16% em confronto com 39% – que se pode atribuir as dificuldades de mercado experimentadas pelas indústrias de bens de consumo não duráveis: tecido, roupas, calçados, alimentos. Em compensação, a renda *per capita* das classes média (B) e alta (A) cresceu em proporção bem maior que a média, principalmente desta última. A classe A provavelmente só pode ser induzida a elevar seu consumo mediante o lançamento de produtos novos, isto é, bens que atendam novas necessidades: TV a cores, automóveis, mobília, moradia cujos desenhos renovados assinalam mudanças na moda.³⁹⁴

Desse modo, um hipotético problema para o chamado “setor dinâmico”, sob o ponto de vista do mercado, seria a falta de interesse – e não de renda – das pessoas situadas no topo da pirâmide em adquirir esses produtos. Mas, como se sabe, o sistema capitalista cuida muito bem desse “problema”. Para ficar em um exemplo banal: tanto na época, como atualmente, todo dia surgem novos “modelos” de TV. No outro polo, do “setor tradicional”, apesar do “aumento da massa total de renda” fruto de um aumento populacional³⁹⁵, o crescimento dessa produção seria ínfimo, caso não fosse a intervenção estatal no sentido de estimular a destinação dos bens não-duráveis para o mercado externo³⁹⁶. Voltaremos a esse ponto.

Ainda sobre as causas da diminuição do preço pago pela força de trabalho, ou seja, pela diminuição do salário real do trabalhador, em especial dos historicamente organizados, o governo

393 OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista...* p. 100.

394 SINGER, Paul. *A crise do “Milagre”...* pp. 63-64.

395 OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista...* p. 98.

396 “A expansão desses setores [setores de produção que dependem mais estreitamente da demanda das classes trabalhadoras em geral ou dos estratos de rendas baixa], os chamados ‘tradicionais’, está condicionada sobretudo à expansão da renda dos estratos mais baixos; como esta não tem crescido no último decênio, aqueles setores são os que têm experimentado crescimento mais lento: daí serem ‘não’ dinâmicos e apresentarem baixos coeficientes de elasticidade-renda da demanda. Esses setores têm, portanto, tendência constante a apresentar problemas de realização, e não é por mero acaso que sobre eles tem-se concentrado a atenção do Governo, subsidiando a exportação.” In. IDEM. *Ibidem*. p. 114.

golpista soube muito bem utilizar-se de seu poderio ditatorial e centralizador: seja pelo uso da violência física direta no intuito de reprimir as possíveis manifestações dos interesses da classe trabalhadora, seja de maneira mais sutil, mas nem por isso menos perversa, como foi a instauração do Fundo de Garantia de Tempo de Serviço (FGTS).

Nunca é demais recordar, na trilha de Daniel Aarão Reis Filho, que após a promulgação do Ato Institucional nº 2, em 27 de outubro de 1965, consolida-se “formalmente” o golpe militar gestado no ano anterior. Após um primeiro ciclo de violências, cassações, clandestinidades impostas, destruição de sedes dos movimentos sociais etc., o AI-2 crava na legalidade da exceção a centralidade da ditadura ao retirar da cena política os representantes de forças sociais contrárias aos interesses³⁹⁷ dos que tomaram o poder:

o AI-2 reinstaurou a dinâmica do estado de exceção da ditadura: entronização de eleições indiretas para presidente da república, dissolução dos partidos existentes, com a imposição, de cima para baixo, de um sistema bipartidário; milhares de novas cassações (no fim do governo de Castello, mais de 3.500 pessoas haviam sido punidas pelos atos de exceção); deposição de governadores legalmente eleitos; recesso temporário do Congresso Nacional (entre 20 de outubro e 22 de novembro de 1966); decretação de eleições indiretas também para governadores, o que facilitava o controle e a decretação de medidas repressivas, no caso de eventuais rebeldias (o mesmo expediente já fora adotado para a eleição de presidente da república); extinção de eleições para prefeito das capitais, a serem designados pelos governadores, após anuência das respectivas assembleias legislativas (Ato Institucional n.3 – AI-3 editado em fevereiro de 1966).³⁹⁸

É, portanto, a partir dessa centralidade política, que a ditadura, encabeçada pelos militares, aplica uma política pretensamente anti-inflacionária de gerência estatal sobre o aumento do salário-mínimo, ao fixá-lo de cima para baixo. Outra medida adotada pelo governo, no sentido de controle sobre o salário, foi a promulgação do FGTS, que instaura uma espécie de “conta bancária” para o trabalhador contratado em regime de CLT, cujo abastecimento é feito por um desconto no seu salário-

397 “Seria um erro dizer que esta estruturação da economia brasileira é inteiramente nova. Já antes de 1964, o poder de decisão econômica estava em boa medida nas mãos dos mesmos personagens. A grande diferença é que outros interesses também tinham que ser necessariamente considerados: os dos trabalhadores assalariados, os das empresas pequenas e médias, os dos setores comprometidos com a substituição de importações de equipamentos e de tecnologia etc. etc. A conciliação desses interesses era muito mais difícil e vagarosa, dando à formulação da política econômica muitas vezes caráter contraditório. Porém (...) os interesses contraditórios não deixam de existir, e se seu eventual não-atendimento pode dar maior eficiência à política econômica, os resultados desta podem ter cada vez menos em comum com as necessidades e aspirações da maioria da população” In. SINGER, Paul. *A crise do “Milagre”...* p. 96.

398 REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. pp. 61-62.

rio mensal, sendo que, ao ser demitido (sem justa causa) ele “ganha” o montante acumulado; por outro lado, o do empregador, esse mesmo fundo teve como contrapartida a diminuição de vários encargos até então vigentes que seriam pagos ao trabalhador caso este fosse demitido, conhecidos na época como regime de “estabilidade”. A grande consequência do FGTS foi, portanto, política: ao acabar com a estabilidade, diminuiu-se abruptamente a capacidade organizativa dos trabalhadores, pois a grande vantagem dos que tinham mais tempo de serviço era justamente o fato de que eles muito dificilmente seriam demitidos, afinal, os encargos trabalhistas eram muito altos.

É nesta perspectiva que a substituição do regime de estabilidade no emprego pelo FGTS – optativa em tese, mas de fato obrigatória para cada pessoa que entra num emprego – revela seu significado. Do ponto de vista da receita em moeda para o empregado, o regime do FGTS não é, na maior parte dos casos, pior que o da estabilidade. A grande diferença está no fato de que a estabilidade impunha um ônus à empresa na hipótese de esta demitir o empregado, o que assegurava a este uma latitude maior de resistência às imposições patronais. Nas lutas reivindicatórias dentro das empresas, os empregados estáveis (com mais de 10 anos de casa) e os que estavam há mais tempo na firma, mesmo sem terem alcançado ainda a estabilidade, constituíam uma liderança natural, devido à sua maior experiência e sobretudo porque eram “intocáveis” pela principal arma patronal: a demissão.³⁹⁹

No plano das ações diretamente violentas, as repressões armadas, o caso da greve dos metalúrgicos de Osasco é exemplar, pois meses antes, a mobilização dos trabalhadores de Contagem (grande Belo Horizonte) havia saído vitoriosa, porque tiveram parte de suas reivindicações atendidas, ou seja, os salários (o preço pela força de trabalho) dessa parcela da classe trabalhadora não diminuiu. No sentido de evitar um “incidente” desses, a ditadura resolveu não permitir mais esse tipo de manifestação. Na formulação de Ricardo Antunes e Marcelo Ridenti:

Foi no mês de julho de 1968, em Osasco, cidade industrial da Grande São Paulo, que os operários fizeram uma greve legendaria. Na época, Osasco era considerado um pólo central destes movimentos mais à esquerda, dada a atração exercida pela oposição sindical que se tornou vitoriosa nas eleições de 1967, para a direção do Sindicato dos Metalúrgicos. Com José Ibrahim eleito para a direção sindical, a greve foi desencadeada. O resultado, entretanto, foi diferente de Contagem. Preparado para o confronto, a ditadura militar reprimiu duramente a paralisação, uma vez que estava decidida a não fazer mais nenhuma concessão. O movimento grevista foi duramente reprimido e os dirigentes sindicais mais combativos exilaram-se do país, ou passaram a atuar na clandestinidade e posteriormente aderiram às distintas organizações de esquerda que participaram da luta armada contra a ditadura militar.⁴⁰⁰

Consequência quase imediata dessas ações foi a diminuição geral dos salários reais, do “po-

399 SINGER, Paul. *A crise do “Milagre”*... pp. 79-80. Cf. Tb. OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista*... p. 112-113.

400 ANTUNES, Ricardo; RIDENTI, Marcelo. “Operários e estudantes contra a Ditadura...” pp. 85-86.

der de compra” de boa parcela da população: caem, portanto, os custos de produção, pois sobe o nível de exploração, afinal, o trabalho não diminuiu, apenas o quanto de riqueza produzida fica para quem a produz, o trabalhador. Isso porque a relação entre empregado e empregador é um contrato de compra e venda no qual os dois lados são formalmente iguais. De um lado, o trabalhador vende sua mercadoria específica, a própria força de trabalho; do outro, o capitalista compra essa mercadoria por um tempo estipulado, a jornada de trabalho. Como já demonstrado por Marx, ao se analisar a situação sob esse ângulo, os dois lados estão em mesmas condições – o fato social do trabalhador não ter escolha a não ser vender-se a si mesmo para conseguir sobreviver em nada altera essa igualdade formal. Sendo assim, portanto, o que regula o tempo de trabalho é um embate entre duas forças contrárias e distintas, enquanto um polo quer a diminuição do tempo de trabalho sem redução do quanto recebe por ele (aumento do salário) o outro deseja o exato oposto (aumento do lucro).

O capitalista afirma seu direito como comprador, quando procura prolongar o mais possível a jornada de trabalho e transformar onde for possível uma jornada de trabalho em duas. Por outro lado, a natureza específica da mercadoria vendida implica um limite de seu consumo pelo comprador, e o trabalhador afirma seu direito como vendedor, quando quer limitar a jornada de trabalho a determinada grandeza nominal. Ocorre aqui, portanto, uma antinomia, direito contra direito, ambos apoiados na lei de intercâmbio de mercadorias. Entre direitos iguais decide a força. E assim a regulamentação da jornada de trabalho apresenta-se na história da produção capitalista como uma luta ao redor dos limites da jornada de trabalho – uma luta entre capitalista coletivo, isto é, a classe capitalista, e o trabalhador coletivo, ou a classe trabalhadora.⁴⁰¹

O papel do Estado, no sentido de auxiliar esse modelo de acumulação capitalista baseado na concentração de renda, não para por aí. Conforme a análise de Paul Singer, a atuação da Comissão Interministerial de Preços (CIP) é de fundamental importância nesse processo. Bem como a criação de um sistema de crédito ao consumidor, como o Banco Nacional de Habitação (BNH). Assim como antes, os interesses assistidos por essas práticas governamentais tendem a favorecer a produção dos bens duráveis em detrimento dos bens não-duráveis e dos estratos mais abastados, relegando, uma vez mais, os mais pobres à sua condição de subsistência.

Em relação ao BNH, apesar dos mais mal remunerados poderem acessar os empréstimos, eles não conseguiam arcar com os custos, pois o reajuste da prestação era trimestral, ao passo que o do salário era anual: uma contradição evidente. Em compensação, as pessoas que se enquadravam na “classe média”, por ganharem melhor e, em muitos casos, conseguirem reajustes salariais acima da inflação, se aproveitaram desse instrumento para adquirir a sonhada casa própria. Os grandes beneficiários, no entanto, foram as grandes empresas que orbitam em torno da construção civil – tanto

401 MARX. Karl. *O capital...* Tomo I. p. 181.

as construtoras, como as indústrias de base a elas conectadas:

Para estimular a demanda, mecanismos de crédito foram acionados e em grande escala. No caso da construção civil, o BNH oferecia crédito maciço aos construtores, permitindo-lhes acelerar as obras e, desta maneira, encurtar o ciclo do capital e reduzir seus custos e ao mesmo tempo proporcionava aos adquirentes créditos a longo prazo, com o saldo reajustado trimestralmente de acordo com a inflação. O programa falhou em relação aos assalariados pobres, pois entrava em contradição com a política salarial (que permitia apenas reajustamentos anuais de salários), de modo que grande parte dos mutuários deixou de pegar as prestações e muitos abaram sendo despejados. Mas o programa foi um sucesso com a nova classe média, cujos ganhos tendiam a aumentar mais do que a inflação, e representou não apenas tremendo estímulo às atividades imobiliárias (inclusive especulativas), mas também às atividades cujo mercado é a própria construção, tais como: a indústria de minerais não metálicos, a metalurgia, a de material elétrico etc.⁴⁰²

Quanto ao controle dos preços realizada pela CIP, que após 1964 foram “estendidos a grande parte dos produtos industriais”, ação antes restrita “aos gêneros de primeira necessidade”, consiste no seguinte mecanismo: tabelar os preços dos produtos, apenas possibilitando o aumento caso os custos de produção também subissem. Apesar da aparente preocupação social da medida para o consumidor, que de fato surtiu algum efeito no controle inflacionário, o resultado final foi uma política bastante prejudicial ao pequeno produtor, tanto rural quanto urbano, pois estes não conseguem garantir um custo de produção constante, pois dispõem de menos dispositivos técnicos que possibilitem a não elevação dos mesmos por razões conjunturais, como, por exemplo, uma época de seca: a grande empresa, em geral, já se utiliza de um sistema de irrigação robusto; ao contrário da pequena, que, normalmente, não tem acesso a esse tipo de equipamento. Sendo assim, esse fator climático tem menos consequências prejudiciais para o primeiro do que para o segundo.

O que interessa aqui, no entanto, é que a correspondência entre custos e preços é norma típica dos oligopólios, cujo domínio dos mercados em que atuam lhes permite adotar uma política de fixação de preços à base dos custos mais uma margem proporcional de lucros. Daí a política da CIP coincidir plenamente com a das grandes empresas, que tendem “naturalmente” a se adequar no que se convencionou chamar de combate “gradualista” à inflação. Em setores como o automobilístico, o siderúrgico, o químico e outros plenamente dominados pelo grande capital, as determinações da CIP não encontram em geral grande resistência. Já o mesmo não pode ser dito a respeito de outros setores como o do leite, da carne ou do óleo combustível, em que atuam numerosas empresas médias e pequenas. Nestes setores, a estrutura de custos varia muito de empresa para empresa, sendo difícil determinar o aumento médio dos custos. A tendência das autoridades é naturalmente tomar por base empresas relativamente eficientes, para a fixação dos novos preços.⁴⁰³

Ora, é evidente que isso favorece os grandes aglomerados (multinacionais, em sua maioria)

402 SINGER, Paul. *A crise do “Milagre”*... p. 112.

403 IDEM. *Ibidem*. pp. 86-87.

pois, como vimos, esses conseguem, pela sua estrutura e tamanho, ter um controle maior sobre todas as etapas de produção. Desse modo, o preço tabelado passa a ser uma vantagem, ao contrário do que acontece com as pequenas empresas, visto que as alterações conjecturais podem – como muitas vezes acontece – alterar significativamente os custos de suas produções.

Além disso, o governo explicitamente favoreceu as fusões e compras (diretas ou indiretas, via participação acionária) das empresas nacionais pelas estrangeiras, ou simplesmente criou condições favoráveis para vinda de sucursais dessas últimas, como por exemplo, pela isenção fiscal, que, grosso modo, significa redução do imposto cobrado sobre a produção.

O relacionamento do grande capital internacional com a economia brasileira mudou profundamente depois de 1964. O novo regime mostrou-se interessado em atrair as multinacionais, oferecendo-lhes as mais sólidas garantias econômicas e políticas. As restrições à remessa de lucros foram praticamente abolidas e garantias formais contra expropriações sem indenização “adequada” foram dadas, até mesmo sob a forma de tratados internacionais. Ao mesmo tempo iniciou-se uma política de crédito que favoreceu as subsidiárias de capital estrangeiro e uma política de incentivos (no fundo de generoso subsidiamento) às exportações de manufaturados, que naturalmente vieram a beneficiar as mesmas subsidiárias.⁴⁰⁴

Contudo, a vinda massiva das megacorporações para o solo nacional não significou em aquisição de tecnologia, pois foram as próprias empresas que para cá vieram. O Brasil não adquiriu *Know how* ou mesmo equipamentos. Em termos simples, caso a multinacional “decida” deixar o país, não seremos mais capazes de produzir o que produzíamos sobre as suas asas.⁴⁰⁵

Evidente que isso não significa que a industrialização nacionalmente enraizada deixou de existir: continuamos a exportar matéria-prima, produtos alimentícios e, até mesmo, manufaturados (de baixo valor tecnológico). Em outros termos, o chamado setor “tradicional” ou de bens não-duráveis aos quais já nos referimos. Inclusive, essa produção passou a ser feitas em bases industriais mais avançadas, por vezes em “parceira” com aglomerados estrangeiros. Essa foi mais uma das políticas de incentivo encabeçada pelo governo ditatorial do período:

A partir de 1969, sobretudo, o governo passou a oferecer um volume de incentivos de tal ordem às exportações de manufaturados, que estas passaram a crescer aceleradamente. (...) A maior parte destas exportações foi de bens não duráveis de consumo: calçados, café solúvel, suco de laranja etc. Mas nos últimos anos também as chamadas indústrias “dinâmicas” têm participado mais intensamente da pauta de exportações. Tem havido, sobretudo, exportação de aparelhos de medida e material de instalação elétrica, máquinas de escritório etc.⁴⁰⁶

404 IDEM. Ibidem. p. 90.

405 IDEM. Ibidem. p. 93.

406 IDEM. Ibidem. p. 114.

Em resumo, a crescente expansão da industrialização brasileira sob a égide da ditadura militar se realizou no sentido de favorecer a entrada das multinacionais em solo nacional (por fusão direta, por compra de ações ou por isenção cambial), estimular financeiramente a exportação nacional (de produtos de primeira necessidade, de matéria-prima e auxiliar e alguns manufaturados com baixo valor tecnológico). As exceções, empresas com capacidade produtiva de “ponta”, são estatais, como a Petrobras e a recém-criada Embraer.⁴⁰⁷

Em meio a tantos subsídios provenientes do Estado, não seria de se estranhar a crescente dívida externa nacional que passou de US\$4,4 bilhões em 1969 para US\$17,3 bilhões em 1974.⁴⁰⁸ Contudo, a maior parte desse montante não se destinou “ao financiamento das importações”, mas ao “empréstimo em moeda”:

Os empréstimos em moeda que incluem transações financeiras com empresas privadas, governos estaduais e organismos estatais, parecem constituir realmente um expediente de reinjetar no sistema o excedente gerado mas não absorvido produtivamente; isso parece estar dentro da lógica do sistema, que não consegue operar a alocação dos recursos entre setores e entidades deficitárias e superativas, sem passar por uma instância que aumente a taxa de lucro.⁴⁰⁹

Em outros termos, por mais que exista capital acumulado disponível, como por exemplo, uma produção de calçados muito lucrativa (para utilizarmos um exemplo hipotético, mas possível para a época), dificilmente os responsáveis, os donos, irão investir em qualquer outro ramo produtivo sem um mínimo de garantia prévia de que terão lucro. Segundo a ótica desse capitalista individual (individual, nesse caso, não significa uma pessoa; mas uma empresa e/ou conglomerado), é mais vantajoso investir no “mercado de capitais”, comprar ações de outras empresas, ou simplesmente poupar. Isso implica que o processo produtivo se interrompe – falta investimento em produção real. Em um modelo ideal, cabe ao Estado criar condições de que esse capital represado ou especulado volte ao reino da produção, o único, afinal, que produz valor.⁴¹⁰

Desse modo, as ações estatais caminham no sentido de orientar esse capital que não se reinveste em si mesmo e, portanto, está acumulado, para setores em baixa produtividade. Sejam quais foram as razões que levaram esse capital a se represar, como pode ser o caso de não existir um cres-

407 IDEM. *Ibidem*. p. 116.

408 IDEM. *Ibidem*. p. 115.

409 OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista...* p. 116.

410 “Nas condições descritas, de poupança crescente *sem atos correspondentes de inversão real, simultaneamente crescentes*, o sistema chega ao ponto de ameaça da ‘realização da mais mais-valia’. Desloca-se o ponto crítico da esfera da produção ou da órbita do real para a órbita do financeiro” In. IDEM. *Ibidem*. p. 116 Cf. Tb. MARX, karl. *O capital...* em especial a Seção I: “Mercadoria e Dinheiro”. In tomo I. pp. 45-120.

cimento da procura que leve a um aumento da produção, o ponto é que as ações governamentais criaram condições favoráveis para que esse dinheiro se direcionasse para setores produtivos que necessitavam de investimento, como, por exemplo, melhores máquinas; ou para ramos industriais ainda inexistentes no país.

Com efeito, a área de capacidade ociosa pode ser estudada também como polo em que se formará a poupança, ao passo que a área onde se revelam as insuficiências pode ser vista como polo dos investimentos futuros. Isso quaisquer que sejam as especificações dessas áreas ou setores. Mais ainda, entre esses dois polos, há em todos os casos uma distância ou resistência a vencer, o que exige mudanças no aparelho de intermediação financeira do sistema. Este é um grave problema, durante toda fase recessiva do ciclo. Ora, enquanto esse problema não se resolve, o Estado é chamado a intervir, no sentido de mover e orientar os fluxos financeiros como é devido: do polo de poupança para o polo de investimento.⁴¹¹

Em um país com forte concentração de renda, ou seja, no qual a exploração (o lucro) atinge níveis extraordinários, a existência de capital poupado não é exatamente um problema. Entretanto, mesmo com um grau de desenvolvimento industrial relativamente baixo, instaurou-se uma queda no que os economistas intitulam de “inversão real”, isto é, de dinheiro destinado à produção. Esse montante deslocou-se para os investimentos no mercado financeiro, como ações de empresas, títulos da dívida pública etc. Por isso o “precoce aparecimento da especulação bursátil”, para retomarmos a formulação de Francisco de Oliveira.

Giram nesse sentido, portanto, as políticas de incentivo propostas pelo governo ditatorial: propiciar condições mais do que favoráveis à entrada de grandes conglomerados empresariais em áreas até então pouco exploradas – tanto em termos de ramo produtivo, como geograficamente. Nunca é demais ressaltar, esse apelo ao desenvolvimento e/ou crescimento da economia, antes de mais nada, é uma busca pelo lucro, afinal somente quando essa condição está praticamente garantida que ocorre essa migração do capital.

A esse fim servem, por exemplo, as políticas de incentivo à inversão, hoje [década de 1970] prática estendida a todos os setores da economia, e que foi inicialmente imaginada como um mecanismo de transferência do excedente do Centro-Sul para o Nordeste, dentro da estratégia geral de “homogeneização monopolística” do espaço econômico nacional. Num momento em que, objetivamente, a capacidade de poupança pode atender os requisitos da inversão real, a política de incentivos passa a ser uma forma desesperada de manter alta a taxa de acumulação do excedente, pois que o Governo doa praticamente a metade do capital, reduzindo, com isso, o custo do capital para os investidores, para os quais as taxas de lucro que os novos investimentos possam propiciar poderão continuar sendo *altas em relação ao próprio capital investido*.⁴¹²

411 RANGEL, Ignácio. *Milagre e anti-milagre...* p. 38.

412 OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista...* p. 117.

Por outro lado, esse incentivo estatal em vistas do aumento da acumulação capitalista gerou uma descentralização geográfica, até então centrada basicamente no Centro-sul para o restante do país:

A partir dos anos 70, impõe-se um movimento de desconcentração da produção industrial, uma das manifestações do desdobramento da divisão territorial do trabalho no Brasil. Entre 1970 e 1980, o número de estabelecimentos industriais no Brasil cresceu 184,52%, enquanto o valor da transformação industrial aumentou 537,70% e o pessoal ocupado, 98,39%. (...) A produção industrial torna-se mais complexa, estendendo-se sobretudo para novas áreas do Sul e para alguns pontos do Centro-Oeste, do Nordeste e do Norte (Manaus). Paralelamente, as áreas industriais já consolidadas ganham dinamismo diferentes dos que definiram a industrialização em períodos anteriores.⁴¹³

Apesar dessa expansão ao redor do território nacional, o desenvolvimento se mantém majoritariamente em torno do Departamento II, ou de bens de consumo, em detrimento do Departamento I, que produzem bens de produção, matéria-prima, como a borracha, ou bens intermediários, como o aço. O grande motivo, apesar de não ser o único, é que o processo de industrialização brasileiro se fez, via de regra, a partir do capital estrangeiro ou pelo processo de “substituição de importações” que, no nosso caso, tendiam aos bens de consumo, por vezes mais rentáveis.

Como já se tornou hábito dizer, entre nós, a industrialização começou pelo Departamento II, mas isso não quer dizer que não tivéssemos um Departamento I, como muitos imaginam. Apenas, este último assumia caráter pré-industrial. Sem um DI, nenhuma economia pode engendrar o próprio ciclo, nem, de um modo geral industrializar-se, nas condições em que nos coube fazê-lo. (...) Nossa industrialização fizera-se, até então, nas condições paradoxais da criação de estabelecimentos industriais (isto é, capital intensivo, poupador de mão-de-obra) através do emprego de instalações e equipamentos produzidos, em grande parte, pré-industrialmente (isto é, trabalho intensivo e poupador de capital). Noutras palavras, vínhamos criando um DII *industrial*, pelo uso de um DI *pré-industrial*.⁴¹⁴

Como visto, essa preferência não significou a paralisia das indústrias de bens de produção, apenas que os primórdios da industrialização nacional, cujo marco histórico, já o sabemos, é a década de 1930, foi conduzido, tanto por pressão externa quanto por decisões políticas locais, para os bens de consumo, majoritariamente os duráveis, como é o clássico exemplo da invasão da indústria automobilística. Ao longo desse processo, como era de se esperar, parte desse Departamento I foi, ele também, se industrializando, mesmo que a ritmos muito mais baixos. A ponto do recém-citado Ignácio Rangel dizer que “nos anos 70 a expansão da indústria pesada acelerou-se”, o que permitiu

413 SANTOS, Milton; SILVEIRA, María Laura. *O Brasil: território e sociedade...* p. 106.

414 RANGEL, Ignácio. *Milagre e anti-milagre...* p. 23.

“o surgimento de um vigoroso Departamento I industrial”⁴¹⁵.

Verdade que ainda insuficiente para a demanda crescente do seu principal comprador, as indústrias e atividades ligadas aos bens de consumo ou atividades-fim, como é o caso da construção civil – diga-se de passagem, uma das grandes responsáveis pelo forte crescimento (cerca de 300% entre 1969 e 1979)⁴¹⁶ na produção de cimento. Um caso apresento por Paul Singer revela bem o tipo de “gargalo” apresentado por essa disparidade entre os departamentos:

Veja-se, por exemplo, o caso da barrilha: “Sem condições para atender o mercado, por falta de barrilha, os vidreiros nacionais têm consentido que seus clientes importem embalagens de vidro, eventualmente sem proteção aduaneira ... Enquanto procuram lá fora a barrilha que – esperam – está chegando ao Brasil dentro de quatro meses, os vidreiros aproveitam para reformar fornos ociosos. Mas não esperam que as atuais importações diretas resolvam todos os seus problemas. Os preços externos da barrilha vidreira oscilam entre US\$340 e US\$400/t FOB (contra aproximadamente US\$178/t da CNA) e a disponibilidade é pequena. A solução definitiva é aguardada para 1977, quando a nova fábrica ... entrar em operação em Macau (RN)” (v. *Análise da Economia Brasileira*, vol. III, nº 25, 26/6-2/7/1974). Está claro o que houve: a procura por vidro e, em decorrência, a procura por barrilha cresceu mais depressa que o previsto, tanto no Brasil como em outros países. Dá a escassez do produto no mercado internacional, a brutal elevação do seu preço (de US\$50 para mais de 300/t) e a consequente crise da nossa indústria vidreira. Há um evidente descompasso de três anos (1974 a 1977) entre a expansão programada da oferta e o crescimento efetivo da demanda pelo produto.⁴¹⁷

A barrilha ou carbonato de sódio é um produto químico que serve de matéria-prima para a produção de vidro. Sua escassez ou falta acarreta, portanto, na paralisação da produção de vidro. Em outros termos, a barrilha é o resultado da produção industrial ligada aos bens de produção ou Departamento I, pois opera como matéria-prima para a fabricação do vidro; este, por sua vez, pode tanto servir como um bem de consumo, para uma janela residencial, como ser, ele também, uma matéria-prima, para a construção de um carro.

Dois pontos merecem destaque nesse caso específico nacional. O primeiro é o fato de que apesar do crescimento das indústrias de base no país durante os anos de 1970, o volume de material produzido ainda é baixo frente as necessidades sociais ou a demanda das outras indústrias; esse é justamente o segundo ponto, na mesma década o Brasil apresenta uma inter-relação entre os setores ou ramos produtivos, no qual a existência e manutenção de uma parte depende inteiramente da outra. A essa mudança qualitativa das relações econômicas estamos chamando de “consolidação do

415 IDEM. *Ibidem*. pp. 57-58.

416 IDEM. *Ibidem*. p. 57.

417 SINGER, Paul. *A crise do “Milagre”*... p. 158.

parque industrial”⁴¹⁸ – evidente que isso não implica autonomia nacional, como o próprio exemplo já demonstra.

Um outro ponto importante nessa consolidação do parque industrial brasileiro, cuja peculiaridade nacional realizou de maneira invertida à tradicional (europeia, portanto), é a industrialização do campo. Sendo fonte tanto da produção para consumo pessoal, quanto de mercadorias que servem de base para outros processos industriais, a utilização de insumos, maquinaria etc., passa a ser, a partir de determinado momento histórico, uma necessidade intra-setorial, pois, do contrário, o resultado seria o que aconteceu, por exemplo, com o caso supracitado da produção de vidro.

O autoritarismo plutocrático instalado pela “revolução de 64” em lugar de promover a reforma agrária, reforçou o monopólio da terra, através da modernização selvagem do campo. A extensão do crédito subsidiado e a tecnificação dos processos produtivos levaram à industrialização da agricultura, que se voltará especialmente para os produtos de exportação (soja, milho, depois a laranja). O latifúndio acentua fortemente seu caráter capitalista, mas as médias e boa parte das pequenas propriedades também se convertem em verdadeiras empresas rurais. E vem, nos anos 70, a grande novidade representada pelos chamados complexos agroindustriais: em torno de uma grande empresa, a Sadia ou a Perdigão, por exemplo, giram pequenos proprietários que produzem sobre encomenda, usando mão-de-obra familiar e um ou outro assalariado.⁴¹⁹

Como sabemos, a subordinação do “camponês” ao capital não implica, no Brasil pelo menos, o fim da pequena propriedade ou da produção baseada no trabalho familiar, o que não quer di-

418 Esse processo é estudado por Karl Marx sob a insígnia de “A Lei Geral da Acumulação Capitalista”. Cf. MARX, karl. *O capital...* tomo II. pp. 187-259. Para um comentário pormenorizado dessa passagem ver. VERSOLATO, Rafael. *O mistério do Real...* pp. 101-160. “Considerando o movimento de acumulação em escala social e em seu fluxo contínuo, os capitalistas singulares trocam seu mais-produto entre si *efetivando-o* como capital; não depende da vontade individual do capitalista singular explorar ou não mais-valor sob a forma de mais-produto, ele precisa fazê-lo para atender aos demais capitalistas singulares, caso ele não o faça, um capitalista singular investirá seu capital nesse ramo produtivo – uma das manifestações dessa necessidade interna do capital social total aparece como concorrência externa entre capitais individuais. Do ponto de vista do valor, um capital individual somente transforma o mais-valor produzido sob a forma de mais-produto em valor sob a forma de mais-dinheiro, realizando assim seu dinheiro como capital, se vender sua produção, o que pressupõe que os demais capitalistas individuais a comprem; por outro lado, ele somente pode reproduzir esse novo capital ao transformar o novo valor na forma de dinheiro em valor na forma de novos meios de produção necessários para reiniciá-la, o que igualmente pressupõe que os demais capitais individuais os vendam. Portanto, a reprodução ampliada *pressuposta* em um capital individual é *posta efetivamente* como capital no mercado pela troca com a reprodução ampliada dos demais capitais individuais, mas de modo algum a troca cria essa reprodução ampliada, a troca não pode *incrementar a produção* nem criar mais-valor.” In, IDEM. *Ibidem*. pp. 125-126.

419 CARDOSO DE MELLO João Manuel; NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo Tardio e sociabilidade moderna...” pp. 618-619.

zer que a subordinação não ocorra. Já se apontou anteriormente que é principalmente pelo monopólio da circulação que grandes empresas condicionam a finalidade da plantação destinada ao consumo, bem como quais alimentos devem ou não ser cultivados.

Contudo, na produção em escala industrial o que predomina, até o censo de 1975, é a produção do componente primário pelo pequeno produtor – ou por uma cooperativa – e a transformação deste produto em outro pela empresa. Esse é o caso do leite e seus derivados industrializados, como fica explícito no caso, apresentado por Ariovaldo de Oliveira, da “Nestlé”⁴²⁰, que trabalha no modelo dos “fornecedores associados”. Em resumo, esse sistema funciona da seguinte forma: os pecuaristas, majoritariamente de pequeno ou médio porte, produzem a matéria-prima, o leite, e são responsáveis pelo transporte do mesmo até a fábrica, na qual ele se transforma em leite em pó, iogurte, creme de leite etc.

Como se vê, essa “associação” opera no sentido de terceirizar o primeiro processo da produção (o da matéria-prima), subjugando-o às demandas que as indústrias transformadoras necessitam. Estas, por sua vez, “agregam” ao produto mais trabalho, geralmente em regime de carteira assinada. Há, desse modo, dois modos de submissão à dinâmica do capital, o primeiro pela imposição da finalidade da produção, no caso do pecuarista, e o segundo pela relação de assalariamento.

O caso da produção de laranja é ainda mais intenso, pois após o grande fluxo de multinacionais que se dirigiram ao setor na década de 1970, estabeleceu-se também um sistema de “parcerias” com os produtores locais. Contudo, não bastasse o domínio sobre a finalidade da produção e da circulação, estas controlam também os preços, pois o contrato de compra e venda se estabelece antes da produção efetivamente acontecer, sendo essas multinacionais as responsáveis, inclusive, pela colheita: o produtor, ao final do ciclo, nem ao menos sabe o quanto de laranja ele produziu.

A compra da produção pelos representantes das indústrias (geralmente pessoas ligadas à agricultura) se faz na “florada”, ou seja, o pomar é vendido mesmo antes da produção de fato consumir-se. Isso tem provocado, no que toca ao produtor, a perda completa do controle dos preços pois toda tarefa da colheita é feita diretamente pela empresa compradora. Nesse caso, a penetração do capital industrial no controle da produção alcança níveis elevadíssimos, pois quem tem o controle de fato da quantidade produzida não é mais o produtor, mas sim o capital industrial, que aumenta a subordinação e sujeita cada vez mais a renda da terra aí gerada.⁴²¹

Por fim, o caso mais célebre de alteração na dinâmica da vida que a chegada da industrialização acarretou para as pessoas que habitam (ou habitavam) o campo, o surgimento da figura social do “Bóia-fria”. Apesar de ser numericamente inferior às subordinações acima assinaladas, é, muito

420 Cf. OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. “Agricultura e Indústria no Brasil”... pp. 31-35.

421 IDEM. *Ibidem*. p. 42.

provavelmente, o mais escandaloso, por ser o que mais explicita a violência:

Os anos 70 são também um marco na modernização da agricultura, no desenvolvimento do capitalismo agrário, na expansão das fronteiras agrícolas e na intensificação dos movimentos dos trabalhadores volantes – os boias frias. (...) Estados como o Paraná, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Minas Gerais e Bahia apresentam, entre 1950 e 1980, altas taxas de emigração líquida. Áreas que haviam sido atrativas em outros momentos transformaram-se, nos anos 70, em expulsoras de uma população cujo destino eram as metrópoles ou que incursionavam em novas fronteiras pioneiras, como a Amazônia.⁴²²

A introdução de uma gama de recursos industrializados ressignificam as relações de trabalho agrárias. A inserção das máquinas, dos inseticidas, dos adubos químicos, das rações industriais, das sementes criadas em laboratório etc., não proporciona somente uma produção mais rentável e quantitativamente maior, como também gera o que Marx chamou de “subsunção real” do trabalho ao capital, pois inverte a relação entre o homem e a máquina, tornando o primeiro um apêndice da segunda. O trabalhador torna-se completamente substituível⁴²³. Em outros termos, pouco importa para a continuidade da produção se os trabalhadores entendam ou não do plantio, tenham conhecimento do solo ou do clima de região, saibam as peculiaridades dessa ou daquela planta; enfim, basta uma pessoa apertar um botão. Nas zonas rurais brasileiras, essa nova situação resultou no que chamamos de bóia-fria:

O “morador” e o colono foram substituídos pelo proletário rural, o bóia-fria ou “volante”, que reside nas cidades, vaga de um lado para o outro do país à procura de trabalho, desenraizado da terra, por vezes até inteiramente ignorante dos procedimentos agrícolas.⁴²⁴

O mesmo dito em termos gerais, assim sintetizados por Marx:

O processo de produção capitalista reproduz, portanto, mediante seu próprio procedimento, a separação entre força de trabalho e condições de trabalho. Ele reproduz e perpetua, com isso, as condições de exploração do trabalhador. Obriga constantemente o trabalhador a vender sua força de trabalho para viver e capacita constantemente o capitalista a comprá-la para se enriquecer. Já não é a causalidade que contrapõe capitalista e trabalhador como comprador e vendedor no mercado. É a armadilha do próprio processo que lança o último constantemente de novo ao mercado como vendedor de sua força de trabalho e sempre transforma seu próprio produto no meio de compra do pri-

422 SANTOS, Milton; SILVEIRA, María Laura. *O Brasil: território e sociedade...* p. 49.

423 “Como maquinaria, o meio de trabalho adquire um modo de existência material que pressupõe a substituição da força humana por forças naturais e da rotina empírica pela ampliação consciente das ciências da natureza. Na manufatura, a articulação do processo social de trabalho é *puramente subjetiva*, combinação de trabalhadores parciais; no sistema de máquinas, a grande indústria tem um organismo de produção *inteiramente objetivo*, que o operário já encontra pronto, como condição de produção material” In. MARX, Karl. *O capital...* tomo II. p. 17.

424 CARDOSO DE MELLO João Manuel; NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo Tardio e sociabilidade moderna...”. p. 619.

meiro. Na realidade, o trabalhador pertence ao capital antes que se venda ao capitalista. Sua servidão econômica é, ao mesmo tempo, mediada e escondida pela renovação periódica da venda de si mesmo, pela troca de seus padrões individuais e pela oscilação do preço de mercado do trabalho.⁴²⁵

O caso exemplar nacional, inclusive porque explicita o papel do Estado nesse processo, é a produção de cana-de-açúcar, cujo principal destino é a sua transformação em álcool combustível. Com amplo incentivo governamental, via o Programa Nacional do Alcool, “em perfeita consonância com o capital multinacional do setor automobilístico”⁴²⁶, ocorreu na década de 1970 um *boom* das plantações açucareiras, particularmente em São Paulo, na qual o principal vínculo trabalhista é o “trabalhador temporário”, um assalariado, portanto, mas que possui pouco ou nenhum poder de barganha.

Muitos são os trabalhos que já têm demonstrado que a expansão da agroindústria açucareira se fez a partir da mudança da base social de produção, pois é com essa expansão que o trabalhador temporário ganha expressão no conjunto da força de trabalho no campo. Pois agora o capitalista já não precisa manter (pagar) o trabalhador no chamado período de entressafra, quando a produção praticamente cessa. O trabalhador temporário é aquilo que Marx chamou de trabalhador nu, desprovido dos instrumentos da produção, que apenas dispõe de sua força de trabalho para vendê-la no mercado, resultando, dessa venda, a garantia (ou não) da sua reprodução.⁴²⁷

A chegada da agroindústria cria uma situação desesperadora, se vista pelos olhos dos trabalhadores, pois estes se tornam eternos empregados-desempregados. Sempre a procura de um lugar para trabalhar, podem tanto procurar outras plantações na entressafra, como migrar para a cidade em busca de melhores condições de vida; muitas vezes tentam-se ambas as alternativas. Contudo, as mesmas consequências que a maquinaria traz para o campo, acontece também nas cidades. O desenvolvimento tecnológico não torna substituível somente o homem rural, como também o cidadão.

Estamos generalizando, é claro. Em ambos os lugares há postos de trabalho que exigem um grau maior de qualificação, algo que dificulta a troca dos empregados. São os casos de novas funções que se tornam necessárias nessa época, como o operador de colheitadeira, no caso do campo, e do agente de publicidade, nas cidades⁴²⁸. Entretanto, para uma boa parte, o que resta é o desempre-

425 MARX, karl. *O capital...* tomo II. p. 161.

426 OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. “Agricultura e Indústria no Brasil”... p. 22.

427 IDEM. *Ibidem*. p. 21.

428 Para um detalhamento desses novos postos de trabalho resultantes do novo ciclo de industrialização ver. CARDOSO DE MELLO João Manuel; NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo Tardio e sociabilidade moderna...”. pp. 618-636.

go, o constante rodízio entre um emprego e outro

A substituição do primitivo Departamento I pelo novo, especialmente ao longo dos anos 70, significa que a mesma formação de capital supõe agora o engajamento de muito menos mão-de-obra. Os próprios canteiro de obras da construção civil deixaram de operar à base dos formigueiros humanos de antigamente. O pré-moldado, as gruas de montagem, o transporte mecanizado de concreto deram a essa indústria uma função de produção muito diferente de outrora. Tudo isto em vista do surgimento do novo Departamento I, industrial, moderno. (...) A crise agrária – e seu corolário, o desemprego urbano – tende a persistir, mesmo que o ciclo ingresse em nova fase ascendente ou, como se convencionou dizer, no “milagre”.⁴²⁹

Esse processo de chegada das megaempresas tem, ainda, mais uma consequência, que apesar de esperada pelas regras do sistema, continua a ser terrível. A liberalização dos trabalhadores dos seus posto de trabalho, seja por serem completamente substituíveis ou por perderem espaço para a máquina, resolve um outro hipotético problema desse modelo de acumulação: a “escassez de mão de obra”. O sistema achou um jeito, portanto, de criar o seu “exército de reserva”, visto que ele é fruto do próprio desenrolar das relações produtivas.

Do ponto de vista social, a classe trabalhadora é, portanto, mesmo fora do processo direto de trabalho um acessório do capital, do mesmo modo que o instrumento morto de trabalho. Mesmo seu consumo individual, dentro de certos limites, é apenas um momento do processo de reprodução do capital. O processo, porém, faz com que esses instrumentos de produção autoconscientes não fujam ao remover constantemente seu produto do polo deles para o polo oposto do capital. O consumo individual cuida, por um lado, de sua própria manutenção e reprodução, por outro, mediante a destruição dos meios de subsistência, de seu constante reaparecimento no mercado de trabalho. O escravo romano estava preso por correntes a seu proprietário, o trabalhador assalariado e está por fios invisíveis. A aparência de que é independente é mantida pela mudança contínua dos padrões individuais e pela *fictio juris* do contrato.⁴³⁰

A industrialização, que necessita de mão-de-obra barata para continuar a acumular, ao se desenvolver gera um contingente enorme de desempregados, cuja função geral é reduzir o salário geral, pois se submetem mais facilmente a uma jornada de trabalho mais exploradora. Vê-se, mais uma vez, que a manutenção ou aumento do salário é uma questão política (no período em questão completamente desarticulada pelas ações do Estado). Além disso, por se tratar de uma economia periférica, o Brasil importa tecnologia, ou seja, a todo momento, novas tecnologias de ponta são trazidas para “incrementar” a produção, o que, como sabemos, aumenta o número de pessoas sem emprego, ou seja, o problema de “escassez de mão-de-obra” é virtualmente impossível.

Aqui é que entra a *especificidade particular* da forma concreta de capitalismo no Brasil, esse limite [de mão-de-obra] é sempre como linha do horizonte, uma vez que a economia *absorve*, pelas

429 RANGEL, Ignácio. *Milagre e anti-milagre...* p. 60.

430 MARX, karl. *O capital...* tomo II. p. 158.

suas relações com o capitalismo mais maduro, formas concretas de inversão que *poupam previamente trabalho*, o que potencializa enormemente uma unidade de inversão (isto é, elevam a relação produto-capital).⁴³¹

Sendo assim, o desenvolvimento desse processo de consolidação da indústria, que de fato aconteceu, pouco importando se para o empresariado nacional ou não (o capitalismo não tem pátria), teve como consequências – que ao mesmo tempo são pré-requisitos – a desvinculação do homem do seu local e, portanto, paulatinamente a perda dos laços sociais que o unia com outros seres humanos: o sujeito “volátil” por não ser empregado em lugar nenhum, o bóia-fria; o trabalhador da cidade que já não pode contar mais com mecanismos “arcaicos”, logo coletivos, de subsistência, como o mutirão de construção de casas; até mesmo as pessoas que se mantêm nas suas terras – muitas vezes hipotecadas, em risco de serem “leiloadas” por não cumprirem com os pagamentos dos empréstimos feitos – não conseguem mais manter traços simbólicos ou práticas tradicionais, como vimos o caso dos moradores da planície do Vale da Paraíba. Além desses casos, há os que simplesmente foram eliminados, como foi o caso de um contingente enorme de indígenas na farafônica, e nunca encerrada, construção da “Transamazônica”.

Havia, é claro, enormes sombras na paisagem que os holofotes da publicidade do regime não conseguiam esconder. Setores, categorias e regiões estavam pagando um preço altíssimo pela modernização do país. Entre eles, os pequenos posseiros e proprietários que perderam sua parca terra no processo de concentração fundiária e viraram desterrados no próprio país – os boia-fria. As nações indígenas, escoraçadas e exterminadas nas vastas regiões no Norte e do Centro-Oeste. Os trabalhadores sem qualificação adaptável à sede de lucro dos capitais, que ficavam à margem, desabrigados de um tecido social cujas redes tradicionais de proteção se desintegravam. No quadro regional também se aprofundaram brutalmente as desigualdades, já que a modernização em curso era particularmente concentradora e centralizadora, o que se evidencia no estudo das migrações, no inchamento descontrolado das cidades e na revolução demográfica que concentrou em poucos anos processos que haviam se estendido por décadas em outras sociedades. Constituíram-se assim, vastos contingentes, perdidos, sem eira nem beira, equivocadamente considerados “excluídos”, porque eram legítimo produto do sistema e, como tal, estavam nele incluídíssimos, embora aparecessem como descartáveis, supérfluos.⁴³²

O funcionamento real das relações de produção, em suma, fortificou-se a tal ponto que a maioria dos acontecimentos funcionam para a sua própria reprodução. Os ramos ou setores produtivos se retroalimentam, a raiz que sustenta esse modo de vida, o trabalhador “livre”, é constantemente (re)produzido pelo mesmo mecanismo que o aprisiona, as ações políticas apontam para mudanças que pouco alteram as regras do jogo. Em suma, estabeleceu-se uma teia de “fios invisíveis”

431 OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista...* p. 112.

432 REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil...* p. 90.

que a todos aprisiona, mesmo sendo uma forma historicamente criada.

Mas o que era, no princípio, apenas ponto de partida, é produzido e perpetuado sempre de novo, por meio da mera continuidade do processo, como resultado próprio da produção capitalista. Por um lado, o processo transforma continuamente a riqueza material em capital, em meios de valorização e de satisfação para o capitalista. Por outro, o trabalhador sai do processo sempre como ele entrou – fonte pessoal de riqueza, mas despojado de todos os meios, para se tornar essa riqueza realidade para si. Como, ao entrar no processo, seu próprio trabalho já está alienado dele, apropriado pelo capitalista e incorporado ao capital, este se objetiva, durante o processo, continuamente em produto alheio. (...) O próprio trabalhador produz, por isso, constantemente a riqueza objetiva como capital, como poder estranho, que o domina e explora, e o capitalista produz igualmente contínua a força de trabalho como fonte subjetiva de riqueza, separada de seus próprios meios de objetivação e realização, abstrata, existente na mera corporalidade do trabalhador, numa só palavra, o trabalhador como assalariado. Essa constante reprodução ou perpetuação do trabalhador é a condição *sine qua non* da reprodução capitalista.⁴³³

Perceba-se que apesar de não terem ocorrido mudanças visivelmente “estruturais” se compararmos as relações fundamentais do “modelo de acumulação” da década de 1930 com a de 1970, o desenvolvimento desse modo de produzir a vida gerou, por exemplo, uma mutação na maneira pela qual os indivíduos se relacionam, propiciou o aparecimento do “sujeito isolado” cantado nos fonogramas, cuja busca por melhores condições de vida é individualista:

A penetração dos valores capitalistas não parece, portanto, ter encontrado obstáculos difíceis de serem transpostos. O que Gilberto Freyre chamou de “privatismo patriarcalista” se prolonga no familismo moderno, igualmente privatista. A casa continua a ser o centro da existência social. Apenas a vida em família não é mais governada pelo passado, pela tradição, senão que pelo futuro, pela aspiração à ascensão individual, traduzida antes de tudo pela corrida ao consumo. O valor do ócio, que marcou tão profundamente nossa formação cultural, se transfigura na ideia tão contemporânea do trabalho como meio de obtenção do conforto material. Ao mesmo tempo, a desvalorização do trabalho, herança da escravidão, se redefine no julgamento de cada ocupação de acordo com suas características mais ou menos prazerosas, isto é, conforme a visão, também contemporânea, da hierarquia capitalista do trabalho: é mais limpa ou mais suja, mais leve ou mais pesada, mais rotineira ou mais criativa, mais subalterna ou mais de direção.⁴³⁴

Claro que nesse processo algumas mutações simbólicas foram fundamentais, como é caso da história do “Jeca Tatu”, cuja matriz é a ideologia do progresso, que salva o “pobre” homem do campo das misérias do atraso, ao incorporar as maravilhas do mundo moderno. Note-se que somente ele se “salva” nessa narrativa:

A afirmação da existência urbana, ainda que anômica, exprimiu-se culturalmente na construção de estereótipo, alguns negativos, do homem rural. A figura do caipira tem reafirmadas e atualizadas,

433 MARX, karl. *O capital...* tomo II. p. 156.

434 CARDOSO DE MELLO João Manuel; NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo Tardio e sociabilidade moderna...”. p. 605.

nessa fase, as suas conotações fundamentais: ingênuo, preguiçoso, desnutrido, doente, maltrapido, rústico, desambicioso etc. (...) Um documento exemplar a esse respeito é a história do Jeca Tatu, de Monteiro Lobato. O caipira preguiçoso (porque doente), metamorfoseia-se no rico faendeiro cercado de múltiplas comodidades urbanas (como a televisão de circuito fechado, meio de comunicação que não existia no Brasil quando a história foi escrita), graças à intervenção de dois agentes urbanos: o médico e os remédios de laboratório. Essa história, que expressa limpidamente os componentes ideológicos fundamentais da consciência urbana recente sobre o mundo rural, denuncia os vínculos reais entre o rural e o urbano. Note-se a “incapacidade” da sociedade agrária, através de sua população, desenvolver-se social, cultural e economicamente, presa de inércia “doentia”. E a “terapêutica” fundada na ideologia indicada, de ação exterior ao meio rural, de preeminência do meio e das concepções urbanas na definição do modo como a sociedade agrária deve integrar a totalidade do sistema social: como compradora e consumidora de mercadorias, como mercado.⁴³⁵

Um outro exemplo, que nos toca diretamente, foi a transformação simbólica da ferrovia: de símbolo da modernidade para sinal de atraso. Ao mesmo tempo que essa mutação desvela o caráter sempre efêmero das “novidades”, releva, também, a passagem entre dois períodos econômicos distintos, que tanto na obra quanto nessa reconstrução histórica, indica um período no qual as relações comunitárias existiam, a despeito do aparecimento de relações capitalistas em solo nacional, para outro, no qual essa convivência se tornou quase impossível.

A ferrovia anunciava e realizava o novo, ao mesmo tempo em que nele reafirmava o velho e tradicional. Era como se descosturasse a trama das velhas relações sem destruí-las inteiramente, recosturando-as no sistema de significados e funções do primado do capital e de sua reprodução ampliada. Não atuava apenas no âmbito da economia, mas também no do reajustamento e refuncionalização das relações sociais, dos valores, das concepções, das mentalidades.⁴³⁶

A questão principal é salientar que mesmo que nos dias atuais o “progresso” continue a se realizar às custas do “atraso”, o “novo” e o “arcaico” achem meios de coexistir, que sejamos, para nos utilizarmos da imagem proposta por Francisco de Oliveira, um “ornitorrinco”; apesar disso, ao estabelecer as bases nacionais de um desenvolvimento capitalista, ao mesmo tempo em que o país se “moderniza” (o que altera significativamente os hábitos diários), cria-se uma tendência interna no sentido de paulatinamente destruir os vínculos comunitários, conforme visto. Vale frisar: hoje ainda é possível notar muitos desses fatores, contudo, a força dos vínculos grupais, até mesmo no campo, tendem, cada vez mais, a desaparecer, ou pelo menos, a perder importância social.

É nesse sentido, pois, que se entende a defesa de uma sociedade moderna, mas não tão moderna assim, feita pela obra do Milton Nascimento: um mundo fincado em relações capitalistas, mas que permitia a existência de fatores não-capitalistas, essencialmente comunitários.

435 MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e Tradicionalismo...* p. 4.

436 MARTINS, José de Souza. “A gestação do ser dividido: a ferrovia e a modernidade em São Paulo” In: *A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário*. São Paulo: Ed. 34, 2008. p. 30.

Considerações Finais

De tudo o que foi tido, resta a questão inicial: qual o sentido de se invocar a obra de Milton Nascimento quando o Brasil, uma vez mais, sofre um golpe de Estado? Sem pretensão de dar uma resposta definitiva, sinto-me na obrigação de levantar alguns pontos que possam auxiliar na discussão.

O ponto de partida é que as canções não foram entoadas por todas as forças sociais envolvidas, mas, mesmo assim, uma parcela continua se identificando com a condensação histórica esteticamente elaborada nas canções.

É relativamente fácil de compreender as razões que motivam setores da chamada *esquerda* à se apropriar das composições *miltonianas*, pois elas são, em boa medida, bastante críticas ao modelo de sociabilidade reinante. Isso porque, caso a análise proposta neste estudo tenha algum fundamento, um dos pontos nevrálgicos da obra reside na constatação de que o desenvolvimento do modelo de acumulação capitalista em solo nacional resulta em uma situação de desespero, desamparo, insatisfação e, no limite, leva à morte. A principal causa dessa nova condição reside na perda dos laços comunitários e, portanto, na constituição de sujeitos isolados.

Além disso, apesar de não ser a característica predominante, a obra aponta, mesmo que utopicamente, para a possibilidade de criação de um novo tipo de comunidade sustentada na união contra um inimigo em comum. Desse modo, uma esperança poderia surgir no seio da desgraça generalizada, na “tragédia” que “cai sobre todos nós”. Vista sobre esse ângulo, há uma descrença no presente, por este ser opressor: uma atitude de mudança é projetada.

Por outro lado, no entanto, existe uma defesa de um passado próximo, no qual era possível a convivência entre determinações verdadeiramente capitalista com outras sustentadas em sociabilidades diversas. Daí a nostalgia sempre presente em suas gravações. A retomada dessa época é um dos pilares da obra, visto que nesse período a vida era supostamente mais feliz porque permitia que diferentes maneiras de sociabilidade coabitassem o mesmo espaço. Como o embate não se faz presente, mesmo em situações terríveis como a da morte, o modelo de indignação não é pautado pela transformação total, pelo conflito.

Em outros termos, sem realizar uma crítica radical à relação fundamental do modo de produção da vida predominante, os fonogramas sustentam que é possível uma melhoria das condições de vida sem uma mudança profunda. Bastaria, em alguma medida, aprender com a memória, isto é, como já foi possível a coexistência entre a maioria, mesmo que por um breve intervalo de tempo, seria suficiente uma reorganização social que levasse em consideração essa experiência. Sob essa ótica, existe uma crença no passado, momento de liberdade que não perdurou: uma proposta de re-

forma seria suficiente.

O ponto de vista da obra, portanto, não é revolucionário nem, tampouco, conservador. Algo condizente com a maneira pela qual o material histórico é artisticamente trabalhado: mesmo nos casos em que as composições assumem o papel dos que mais sofrem, elas não apresentam uma postura ofensiva em relação aos opressores. O que está em pauta, como eu espero que tenha ficado claro, é a criação no plano *estético* de um lugar de convivência entre experiências *sociais* que não encontram condições *reais* de coexistirem. Por isso, a proposta formulada é sair *em busca do consenso* que não há, mas que é possível porque já existiu. No final das contas, essa é a defesa apresentada pela obra.

Sendo assim, por mais que reconheça a impossibilidade de retorno ao período “feliz” (basicamente as décadas de 1930 e 1940), assim como admita que o consenso não pode ser geral, mas recluso à maioria; a esperança é encontrar uma maneira de remodelar o sistema, não de implodi-lo – no sentido de assumir que esse modo de produção da vida impossibilita a convivência harmoniosa e digna para todos. Em termos políticos, a principal demanda subjacente é a conciliação de classe, apesar desse sonho estar cada vez mais distante.

Ora, como tem sido defendido por alguns autores, como Lincoln Secco e André Singer⁴³⁷, a ascensão ao poder do *Partido dos trabalhadores* (PT) em 2003 só foi possível pelo pacto de classe gestado nas eleições do ano anterior, o que não ocorrera nas eleições passadas, com destaque especial à de 1989, na qual o futuro presidente Luiz Inácio Lula da Silva perde o pleito para Fernando Collor de Mello, que em breve seria *impeachment*.

Os pilares de sustentação dos anos de PT na chefia do executivo nacional foram apresentados logo nos primeiros meses de governo. À moda varguista, o pai dos pobres e a mãe dos ricos, e já explícito na famigerada “Carta ao povo brasileiro”, o programa petista pode ser grosseiramente reduzido à *busca pelo consenso* entre os diversos estratos sociais: o projeto consistia em tentar atender às demandas dos muito pobres e dos demasiadamente ricos.

Ao manter a política econômica do antecessor, Fernando Henrique Cardoso (PSDB), os mais abastados foram favorecidos, como atesta a autonomia dada ao Banco Central, cuja presidência, nos primeiros anos do Lula, ficou a cargo do então deputado do PSDB de Goiás o sr. Henrique Meirelles. Por outro lado, com uma aplicação em larga escala de programas sociais, sendo o “Bolsa-família” o mais comentado, procurou-se atender aos menos favorecidos, dando-lhes condições mínimas de existência.

437 SECCO, Lincoln. *A história do PT*. 4ª edição São Paulo: Ateliê Editorial, 2011; SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Apesar das várias fases do partido na presidência da república, que de fato apresentam diferenças, como, por exemplo, o diálogo cada vez menor com os movimentos sociais, em especial após a vitória eleitoral da presidenta Dilma Rousseff; em geral, esse pacto em torno de uma coalizão de classes continuou sendo a viga estrutural dos governos petistas:

A recuperação eleitoral [trata-se da campanha de 2010] não deixou de suscitar críticas de muitos analistas de esquerda. Para eles, ao manter fora da disputa política o Banco Central e a política econômica, como se fossem partes da natureza, a própria política teria se esvaziado de sentido. O governo Lula deu autonomia operacional ao Banco Central, seguindo a expectativa dos investidores do mercado financeiro e de governos estrangeiros, assim o lulismo pode ser definido como a forma política em que se movimenta uma contraditória *aliança de classes* conquistada pelos valores da estabilidade social e monetária simultaneamente. A estabilidade social foi garantida pelo crescimento do emprego e da assistência social; a monetária pela combinação de juros altos e câmbio valorizado.⁴³⁸

Por mais de uma década, os treze anos de PT, esse pacto social minimamente teve êxito, apesar de todos os pesares, em especial, novamente, no que toca à questão indígena. Desse modo, criou-se uma *ilusão real* de que mesmo sem uma transformação radical, um mundo mais justo era possível. Exatamente esse é o processo social que o atual golpe de Estado mostra ser impraticável: no sistema capitalista é impossível que todos tenham acesso mínimo aos chamados “direitos do cidadão”.

A ideia aqui não é fazer qualquer tipo de análise de conjuntura sobre o acontecido. Basta chamar atenção que a “crise” econômica, um dos fatores que deram condição para que as movimentações políticas culminassem no golpe, não é exatamente uma novidade do século XXI, tampouco pode ser atribuída, apenas, a uma possível incompetência petista, ou, para utilizar um termo que está na moda, como se fosse um problema de “gestão”. Não se quer, com essa afirmação, negar que foram ações do próprio partido, em alguma medida, que o levaram à bancarrota⁴³⁹.

Contudo, como já se sabe desde os escritos de Marx, as chamadas “crises” são esperadas – os economistas chamam esse processo de “ciclo” – e necessárias ao funcionamento do modo de produção da vida capitalista⁴⁴⁰. São os momentos de rearranjo das relações (políticas, financeiras,

438 SECCO, Lincoln. *A história do PT...* p. 243. [grifo nosso]

439 Algumas análises feitas no calor da hora apontam nas duas direções, nas influências tanto do jogo político nacional quanto nas pressões internacionais de toda espécie. Sobre o assunto ver. JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo. (orgs.) *Por que gritamos golpe?: Para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boi tempo, 2016.

440 Sobre o assunto ver. GRESPAN, Jorge. *O negativo do capital: o conceito de crise na crítica de Marx à economia política*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

produtivas etc.) que se estabelecem por todo o planeta: é quando tudo *aparentemente* muda para nada *efetivamente* mudar.

Nesse contexto, então, retomar as canções de Milton Nascimento possui, a meu ver, dois significados. O primeiro é progressista, assim como a obra é; o segundo é conservador, assim como a obra é. Enquanto defesa das minorias e dos direitos sociais, conquistados por um conjunto de pessoas que se organizaram comunitariamente, que o atual governo golpista está destruindo pouco a pouco; a alusão à obra é progressista, pois, como visto ao longo do estudo, esse é o tema fundamental dos discos – os prejuízos sociais que o fim dos laços comunitários acarretam.

Contudo, enquanto defesa das minorias e dos direitos sociais, no sentido de aquisição de cidadania, ou seja, possibilidade de acesso aos aparelhos do estado, jornada de trabalho decente etc., também somente conquistado por um conjunto de pessoas organizadas coletivamente, invocar a obra é algo conservador, afinal, apesar de justas e necessárias, essas demandas caminham para a manutenção do que já existe (o Estado burguês, o direito burguês, o trabalho burguês etc.), ou seja, a pauta é conservar a estrutura, mas com outro acabamento: a defesa de uma “modernidade não tão moderna” segue essa linha.

Desse modo, o conjunto dos fonogramas podem conduzir a memória política a encontrar referências para a luta em uma experiência nacional essencialmente capitalista, mas, ainda não completamente desenvolvida. Por isso, pode criar a ilusão que a *busca do consenso* entre os diversos estratos sociais é possível.

Referências

Bibliográfica

- A Bíblia Sagrada*. Tradução de Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.
- ADORNO, Theodor W. “Sobre música popular”. In COHN, Gabriel (org). Coleção *Grandes Cientistas Sociais*. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo. Ática, 1986, p.115-146.
- _____. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. De Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- _____. *Filosofia da nova música*. Tradução Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ANTUNES, Ricardo; RIDENTI, Marcelo. “Operários e estudantes contra a Ditadura: 1968 no Brasil.” In. *Mediações*. v. 12, n. 2, p. 78-89, Jul/Dez. 2007.
- AQUINO, Maria Gonçalves. *Milagre dos Peixes: sobre a censura musical no Brasil (1973/74)*. Trabalho de conclusão de curso (História). Florianópolis: UDESC, 2013.
- ARAUJO, Ruy Magalhães de. “Os tupismos na formação do léxico Português do Brasil” In. *Revista Philologus*, Ano 14, Nº 40 – Supl. Rio de Janeiro: CiFEFiL, jan./abr.2008 pp. 113-120.
- ARRIGHI, Giovanni. *O longo século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo*. Rio de Janeiro: Contratempo, 2013
- AZEVEDO, Alexander Willian. “Religiosidade no nordeste brasileiro na era do cangaço: prospecção de parâmetros de estudo a partir da biblioteca digital brasileira de teses e dissertação (BDTD)” In. *Anais do V congresso de História: Perspectivas históricas, historiografia, pesquisa e patrimônio*. Pernambuco: UNICAP, 2011. pp. 1141-1152
- BARROS, Líliam Cristina da Silva. “Kapiwayá e seu lugar no universo músico-coreográfico-ritual em um clã Desana, alto rio Negro, Amazonas.” In. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 7, n. 2, maio-ago. 2012. pp. 509-523
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37 edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. 2º ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BERENDT, Joachin E. *O jazz: do Rag ao Rock*. Tradução de Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 2007
- BERGAMIN, Cecília de Aguiar. *Dansadamente: a unidade do Corpo de Baile de João Guimarães Rosa*. Dissertação de mestrado (Literatura brasileira). São Paulo: USP, 2008.
- BONETTI, Maria Cristina de Freitas. *Contra-dança: ritual e feste de um povo*. Dissertação de mestrado (Ciências da religião). Goiânia: UCG, 2004.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- BRAGANÇA JÚNIOR, Álvaro Alfredo. “Análise filológica de sufixos indígenas na toponímia fluminense.” In. *Revista da academia brasileira de filologia*. Nº VI. Rio de Janeiro: Nova Fase, 2009. pp. 9-20.
- BUARQUE, Chico. *Songbook Chico Buarque*. Produção e transcrição de Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. Volume 4.
- CALDEIRA, Júnia Marques. *A praça brasileira: trajetória de espaço urbano – origem e modernidade*. Tese de doutorado (história). Campinas: UNICAMP, 2007.

- CAMARGO FILHO, Waldemar Pires de; ALVES, Humberto Sebastião; MAZZEI, Antonio Roger. "Mercado de Manga no Brasil: contexto mundial, variedades e estacionalidade". *Informações Econômicas*. v.34, n.5. pp. 60-68. São Paulo, maio de 2004.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CANDIDO, Antonio. "Dialética da Malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias" In. *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, nº8, São Paulo: USP, 1970. pp. 67-89.
- CANTON, Ciro Augusto Pereira. "*Nuvem no céu e raiz: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970 – 1983)*". Dissertação de mestrado (História), São João del-Rei: UFSJ, 2010.
- CAPUTO, Ana Cláudia; MELO, Hildete Pereira de. "A industrialização brasileira nos anos 1950: uma análise da instrução 113 da SUMOC." In. *Est. econ.*, São Paulo, v. 39, n. 3, p. 513-538, JULHO-SETEMBRO 2009.
- CARDOSO DE MELLO João Manuel; NOVAIS, Fernando A. "Capitalismo Tardio e sociabilidade moderna". In. SCHWARCZ, Lilia Moritz (Organizadora do volume). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Volume 4. Coordenador-geral Fernando A. Novais. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 559-658.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Vol. 1 Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- COELHO, Rafael Senra. *Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o clube da esquina*. Dissertação de mestrado (Teoria Literária), São João del-Rei: UFSJ, 2010.
- COGGIOLA, Osvaldo. *Governos militares na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2001
- CORDEIRO, Gabriel Cavalcante. "A cultura funerária Brasileira e o Viajantes Oitocentistas: a Morte sob os olhos de estrangeiros." In. *Anais do V congresso internacional de História*. Maringá: UEM, 2011.
- CHRYSÓSTOMO, Antônio. "O COMPOSITOR DE 'CONSTRUÇÃO', PRONTO PARA NOVO VÔO, CONTA OS PROBLEMAS QUE ENFRENTOU". In. *Revista Veja*. 28/10/76. (http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_28_10_76.htm – Acessado em Ago.2015)
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2º Ed. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. "Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada" In. *Revista Observatório Itaú Cultural*. nº 13 (set. 2012). São Paulo: Itaú Cultural, 2012, p. 63-74.
- DIAS, Paulo. "Diásporas musicais africanas no Brasil" In. <http://www.cachuera.org.br/> (janeiro de 2017)
- DIEB, Eduardo A. "Coca-cola era isso aí: anúncios publicitários de Coca-cola apresenta, o *American Way of Life* aos brasileiros" In. *Cadernos de pós-graduação*. Vol. 15, nº1. São Paulo: Mackenzie, 2015. Sem Página.
- DINIZ, Sheyla Castro, "*Nuvem cigana*": a trajetória do Clube de Esquina no campo da MPB. Dissertação de mestrado (Sociologia), Campinas: UNICAMP, 2012.
- DUARTE, Maria D. P. R. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006;
- DUTRA, Wesley Rodrigues. "Teorizando o Cangaço: o 'rei Lampão' e a questão do banditismo social". In. Sérgio Ricardo da Mata, Helena Miranda Mollo e Flávia Florentino Varella (orgs.). *Anais do 3º.Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história?*. Ouro Preto: Edufop, 2009.
- _____. *Nas trilhas do "rei do cangaço" e de suas representações (1922-1927)*. Dissertação de mestrado (história). João Pessoa: UFP, 2011.
- EMBRAPA. *Sistemas de produção: Cultivo da Mangueira*. 2º edição. Versão eletrônica. Agosto de 2010.

- ESPINAL, Jamir Mauricio Moreno. *Aires folclóricos al piano: composiciones para piano con base en el folclor colombiano*. Monografia (Especialista em Música). Medellín: Universidad de Antioquia, 2007.
- ESTANISLAU, Andréa (org.). *Coração americano: 35 anos de Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Prax, 2008;
- FARIAS, Maria de Lourdes Souza. *Violeta Parra: identidade cultural latino-americana moderna*. Dissertação de mestrado. Criciúma: UNESC, 2007.
- FAUSTO, Ruy. *Marx: Lógica & Política* – Tomo I. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FELD, Steven. “The boy who became a Muni Bird” In: *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kahuli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. pp. 20-43.
- FERNADES, Bruno Campos. *Desenvolvimento histórico da citricultura*. Trabalho de conclusão de curso (Ciências Econômicas). Araraquara: UNESP, 2010.
- FILGUEIRA, Ary. “Massacre de índios pela ditadura militar” In. *Revista istoé*. 13/04/2017 – <http://istoe.com.br/massacre-de-indios-pela-ditadura-militar> (acessado em julho de 2017)
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?*. Tese de doutorado, Campinas, UNICAMP, 2010.
- _____. “Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical”. In. *Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM)*. Salvador: UFB, 2008. pp. 450-457.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. “Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil” In. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº59. São Paulo: USP, 2014. pp. 15-56
- FREUD, Sigmund. “Luto e Melancolia” In. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos [1914-1916]*. Obras Completas volume 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 10ª Edição. São Paulo: Editora Nacional, 1970.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin” In. *Discurso*, n. 13, São Paulo, ed. Polis, 1983
- GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: O Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação de mestrado (História), Minas Gerais: UFMG, 2000.
- _____. *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*. Tese de doutorado (História), Minas Gerais: UFMG, 2006.
- GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- _____. “A construção de ‘Águas de março’” In *Revista di studi portoghesi e brasiliani*. Roma: Fabrizio Serra Editore, 2009.
- _____. *Melancolia e mercadoria: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013
- GIFFONI, José Marcello Salles. *Trilhos arrancados: História da estrada de ferro Bahia e Minas (1978-1966)*. Tese de doutorado (História). Campinas: UFMG, 2006.
- GOLDENBERG, Mirian; “Corpo, envelhecimento felicidade na cultura brasileira” In. *Revista Contemporânea*. Ed. 18, vol. 9. pp. 77-85. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.
- GONZALEZ, Juan P. “Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta”, *Revista Transcultural de Música*, 3 (1997), sem página.
- GRAHAM, R. “Grã-Bretanha e a industrialização do Brasil”. In. IDEM, *Ibidem Grã-Bretanha e o Início da Modernização no Brasil (1850-1914)*. São Paulo, Brasiliense, 1973.

- GRESPLAN, Jorge. *O negativo do capital: o conceito de crise na crítica de Marx à economia política*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.
- GUEST, Ian. *Harmonia, método prático*. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.
- GUMÍ, Albert. *Sakapatú: un viaje por la música andina*. Barcelona: Fundación “la Caixa”, 2005.
- HAGEMEYER, Rafael Rosa. *Caminhando e cantando: o imaginário do movimento estudantil brasileiro de 1968*. São Paulo: Edusp, 2016.
- HARVEY, David. “A geopolítica do capitalismo” In. IDEM, Ibidem. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005. pp. 127-162.
- HECK, Egon Dionísio. *O índio e a caserna: políticas indigenistas dos governos militares (1964-1985)*. Dissertação de mestrado (Ciências Políticas). Campinas: UNICAMP, 1996.
- HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio: 1830*. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995.
- HERZHAFT, Gérard. *Blues*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1989.
- HINDENBURGO, Francisco Pires. “Imagens e história na internet: os bondes, patrimônio brasileiro”. In: *Ar@cne. Revista eletrônica de recursos em internet sobre geografia y ciencias sociales*, nº 156. Universidad de Barcelona, 2012.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. Tradução de Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Elaborado no instituto Houaiss de lexicografia e bando de dados da língua portuguesa s/c Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE, *Pesquisa mensal sobre venda de discos*, Rio de Janeiro, jan. 1970 – dez. 1979.
- INVENTÁRIO NOPEM Pesquisa de mercado. Rio de Janeiro, anos 1970 – 1979.
- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. “Nota técnica – Estado de cumprimento das condicionantes referentes à proteção das terras indígenas impactadas pela sina Belo Monte”. *Programa Xingu*. 13.Fev.2014.
- JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo. (orgs.) *Por que gritamos golpe?: Para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boi tempo, 2016.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Julgar*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- KOTSCHO, Ricardo. “O País grande reencontra a Nação”. In. *Folha de São Paulo*. 11.Abr.1984. (http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_11abr1984.htm – acessado em Julho de 2017)
- LIMA, Luciana. “Construção de rodovias no governo militar matou cerca de 8mil índios” In. *Portal IG*. 25.Set.2013. - <http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2013-09-25/construcao-de-rodovias-no-governo-militar-matou-cerca-de-8-mil-indios.html> (acessado em julho de 2017)
- LEBRUN, Gérard. “A mutação da obra de arte” In. IDEM, *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LOYOLA, Margot. “La sirilla, chiloé: conversación con Silvestre Bahamondes”. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 1963 sem página
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e Política*. Trad. Eloísa de Araújo Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- LUCAS, Glauro. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

- MACHADO, Maria Clara Tomaz. “(Re)significações culturais no mundo rural mineiro: o carro de boi – do trabalho ao festar (1950-2000). In. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 26, nº51, 2006. pp. 25-45.
- MAMMI, Lorenzo, NESTROVSKI, Arthur, TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MAMMI, Lorenzo. “Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira.” In. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das letras, 2012
- _____. “A era do disco: o LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística”. In *Revista Piauí* nº 89. p. 36-41, fev. 2014.
- MANSUY, Andrée; SILVA, Diniz. “Portugal e o Brasil: a reorganização do Império, 1750-1808.” In. *História da América Latina Colonial*. Volume 1. Org. Leslie Bethell. Trad. Maria Clara Cescato. 2º edição. São Paulo: USP, 2008.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- MARTÍN, María. “Grito por ‘diretas já’ toma a praia de Copacabana”. In. *El Pais Brasil*. 29.Mai.2017. (https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/28/politica/1495998882_672937.html – acessado em Julho de 2017)
- MARTINS, Bruno Viveiros. *Som Imaginário: Amizade, viagens e cidades nas canções do clube da esquina*. Dissertação de mestrado (História), Minas Gerais: UFMG, 2007.
- MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e Tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira Editora, 1975.
- _____. “A gestação do ser dividido: a ferrovia e a modernidade em São Paulo” In: *A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MARTINS, Marcos Lobato. “Próxima ao rio, dentro da mata, da Ponta de Areia a Araçuaí: a Bahia-Minas.” In. *Anais do XIV Seminário sobre economia mineira*. Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional (CEDEPLAR). Diamantina, UFMG, 2010
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro Primeiro. Tomo I. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. 3º ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- _____. *O capital: crítica da economia política*. Livro Primeiro. Tomo II. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. 2º ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985.
- _____. “Formas que precederam a produção capitalista” In. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858*. Tradução de Mario Duayer e Nélío Schneider com colaboração de Alice Helga e Rudiger Hoffman. São Paulo: Boitempo, 2011. pp.388-423.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Tradução de Suelo Tomazini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- MELLO E SOUZA, Laura. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira de. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*. Tese de doutorado (música). São Paulo: USP, 2016.
- MILLARES, Selena. “Geografias del éden: la poesía trovadoresca de Violeta Parra.” In. *ANALES DE LITERATURA CHILENA*, Año 1, Diciembre 2000, Número 1, 167-179.
- MOLINA, Sérgio A. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. Tese de Doutorado (Música). São Paulo: USP, 2015

- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraka: música e xamanismo guarani*. Tese de doutorado (Antropologia). São Paulo: USP, 2002.
- MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Fusões de gêneros e estilos na produção cultural da banda som imaginário*. Dissertação de mestrado (Música), Campinas: UNICAMP, 2011.
- MOTTA, Ana Raquel. "O papel da música nas atividades de trabalho" In. *Bakhtiniana*, São Paulo, 10 (2): 90-114, Maio/Ago. 2015.
- MUNDACA, Alejandro Escobar. *Violeta Parra, una aproximación a la creación interdisciplinaria*. Máster. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012.
- NAPOLITANO, Marcos. "A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)". In. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n° 47, pp. 103-126, 2004
- _____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- _____. "MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)". *Estudos Avançados* 24 (69), pp. 398-402, 2010.
- NASCIMENTO, Milton. *Songbook*. Produzido por Barral Lima e Transcrições de Wilson Lopes. Belo Horizonte: Neutra Editora, 2015.
- NICODEMO, Thais Lima. *Terra dos Pássaros: uma abordagem sobre as composições de toninho horta*. Dissertação de mestrado (Música), Campinas: UNICAMP, 2009.
- NORONHA, Vânia. "Reinado de Nossa Senhora do Rosário: a constituição de uma religiosidade mítica afrodescendente no Brasil". In. *Revista Horizonte da PUC-Minas*. Belo Horizonte, v. 9, n. 21, pp. 268-283, abr./jun. 2011 p. 274
- NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do clube da esquina*. Dissertação de mestrado (Música), Campinas: UNICAMP, 2005
- _____. *A voz de Milton Nascimento em presença*. Tese de Doutorado (Música), Campinas: UNICAMP, 2015.
- OLIVEIRA, Ângela da Silva. "Maracatu de Baque-Virado nos grupos paulistanos" In. *Anais do XI Congresso luso brasileiro de ciências sociais: Diversidade e (des)igualdades*. Salvador, UFBA, 2011. Sem página.
- OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. "Agricultura e Indústria no Brasil." In. *Campo-Território: revista de geografia agrária*. v. 5, n. 10, pp.5-64, ago. 2010.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- OLIVEIRA, João Pacheco de e FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *A Presença Indígena na Formação do Brasil*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.
- OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. *Mil tons de Minas: Milton Nascimento e o clube da esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira*. Dissertação de mestrado (História), Uberlândia: UFU, 2006
- PASTA JÚNIOR. José Antonio. "O romance de Rosa". In. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. Tese de livre Livre-Docência (Literatura Brasileira). São Paulo: USP, 2011.
- PIEDEDE, Acácio Tadeu de C. "Análise musical e contexto na música indígena: a poética das flautas" In. *Revista transcultural de música: Dossier, objetos sonoros-visuais ameríndios*. N°15. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología, 2011. Sem página.
- PINHEIRO, Letícia. "A entrada do Brasil na segunda guerra mundial" In. *Revista USP*. São Paulo (26): 108-119, Junho/Agosto de 1995.
- PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: Colônia*. 1º edição. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

- RANGEL, Ignácio. *Economia: Milagre e Anti-Milagre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1895.
- RANGEL, Lúcia Helena Vitalli *Festas juninas, festas de São João: origens, tradições e história*. São Paulo: Publishing Solutions, 2008.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- RISÉIO, Antônio. “Uma teoria da cultura baiana” In. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993
- ROCHA, Gilmar. “O circo no Brasil: estado da arte”. In. *BIB*, São Paulo, nº 70, 2º semestre de 2010, pp. 51-70.
- RODRIGUES, Mauro. *O modal na música de Milton Nascimento*. Dissertação de mestrado (Música), Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 2000.
- RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna. “El bambuco, música 'nacional' de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo” In. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*. Año XXVI, Nº 26, 2012. pp. 297-342
- ROMERO, Sergio Ospina. “Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario.” In. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 40, núm. 1. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013. pp. 299-336.
- ROSA, João Guimarães. (1937-46) *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. (1956) *Corpo de baile*. Ed. Comemorativa. 2 Vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSENFELD, A. “A teoria dos gêneros”. In: *O teatro épico*. 4a ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. pp. 13-36.
- SALADINO, Alejandra. “O fechamento da Panair do Brasil e a ascensão da VARIG”. In. *Revista Cantareira*, 8ª edição, UFF. Sem data.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001
- SANTOS, Milton; SILVEIRA, María Laura. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. 17ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- SAROLDI, Luiz Carlos. “O rádio e a música”. In. *Revista USP*, São Paulo, n.56, p. 48-61, dezembro/fevereiro 2002-2003.
- SASAKI, Daniel Leb. “Um caso que ninguém pode esquecer”. *Revista ComCiência*, Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, SBPC, ed. 21, de 10/02/2007.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3ª Ed. São Paulo: Duas cidades, 1988.
- _____. “Cultura e política, 1964-1969.” In. *Pai de família e outros estudos*. São Paulo: Cia das letras, 2008. pp.70-111.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 2ª Ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012.
- SECCO, Lincoln. *A história do PT*. 4ª edição São Paulo: Ateliê Editorial, 2011
- SILVA SÁ, Roberto Boaventura da. “Do canto dos sabiás à trama silenciosa dos pombos na ‘versão Enlatada do Exílio’”. In *Polofonia*, nº 7. Cuiabá: Ed. UFMT, 2003. pp. 205-215
- SIMÕES, Sílvia Sônia. “La Nueva Canción Chilena: o canto como arma revolucionária.” *Revista História Social*, Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História Social da UNICAMP, São Paulo, n. 18, p.133-154, 2. sem. 2010.
- SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- SINGER, Paul. *A crise do “Milagre”: interpretação crítica da economia brasileira*. 5º ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977.
- SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. 2º ed.. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- STUDWILL, William E.; CONRAD, Charles P.; SCHUENEMAN, Bruce R. *Circus Songs: an annotated anthology*. New York: The Haworth press, 1999.
- SREIT, Maíra. “Daniela Mercury canta na Câmara dos Deputados: ‘qualquer maneira de amor vale a pena’”. In. *Revista Fórum*. 20.Mai.2015 (<http://www.revistaforum.com.br/2015/05/20daniela-mercury-canta-na-camara-dos-deputados-qualquer-maneira-de-amor-vale-a-pena> – acessado em julho de 2017)
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960* Tese de doutorado (música), São Paulo, USP, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 4º ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. *De minas, mundo: a imagem poético-musical do clube da esquina*. Dissertação de mestrado (Multimeios), Campinas: UNICAMP, 2000.
- TORRES, Maurício Gonsalves. *A beiradeira e o grilador: ocupação e conflito no Oeste do Pará*. Dissertação de mestrado (Geografia). São Paulo: USP, 2008
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- VERSOLATO, Rafael. *O mistério do Real: capital e trabalho assalariado*. Dissertação de mestrado (Filosofia). São Paulo: USP, 2016.
- VIEIRA, Francisco Carlos Soares Fernandes. *Pelas esquinas dos anos 70: Utopia e poesia no Clube da Esquina*. Dissertação de mestrado (Poética), Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- VIEIRA, Francisco Jacson Martins. *A mitificação das figuras emblemáticas de Padre Cícero e Lampião através da Literatura de Cordel*. Dissertação de mestrado (Literatura). Fortaleza: UFC, 2012
- VILELA, Ivan. *A arte de pontear viola*. Brasília, Curitiba: Ed. Autor, 2000.
- _____. “Nada ficou como antes”. *Revista USP, dossiê música brasileira*, n.º 87, São Paulo, USP, set./out./nov. 2010. pp. 14-27
- _____. “Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia.” In. *Música em Perspectiva*, [S.l.], v. 7, n. 2, mai. 2015.
- VILLELA, Sumaia. “No Recife, militantes fazem acampamento e vigília contra impeachment” In. *Agência Brasil*. 15.Abr.2016 (<http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2016-04/no-recife-militantes-fazem-acampamento-e-vigilia-contr-impeachment> – acessado em Julho de 2017)
- VITENTI, Ada Dias Pinto. *Uma certa musicalidade nas esquinas de Minas (1960-1970)*. Dissertação de mestrado (História), Brasília: UnB, 2010.
- WEBER, Max. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. Tradução de Leopoldo Waizbort. São Paulo: EDUSP, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução de paulo Henrique Britto. São Paulo: Cia. Das Letras, 2011.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Discográficas

- BENAVIDES, Pachó. *Canta un Tiple vols. I e II*. Colombia: Motilla Classics, 1997
- BUARQUE, Chico & LOBO, Edu. *O grande circo místico*. Som Livre, 1983
- BUARQUE, Chico. *Construção*. Philips-Phonogram, 1971.
- _____. *Sinal Fechado*. Philips-Phonogram, 1974.

- _____. *Meus caros amigos*. Philips-Phonogram, 1976
- GILBERTO, João. *Chega de Saudades*. Odeon, 1959
- HORTA, Toninho & Orquestra Fantasma. *Terra dos Pássaros*. EMI-Odeon, 1980
- NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento*. Codil, 1967 (relançado pela Som Livre com o título de *Travessia*, em 1978).
- _____. *Courage*. A & M Records, 1968.
- _____. *Milton Nascimento*. EMI-Odeon, 1969.
- _____. *Milton*. EMI-Odeon, 1970.
- _____. *Milagre do Peixes*. EMI-Odeon, 1973
- _____. *Minas*. EMI-Odeon, 1975
- _____. *Geraes*. EMI-Odeon, 1976
- _____. *Clube da Esquina 2*. EMI-Odeon, 1978.
- _____. *Journey to dawn*. EMI-Odeon, 1979.
- _____. *Sentinela*. Ariola, 1980.
- _____. *Caçador de mim*. Ariola/Polygram, 1981.
- _____. *Milton Nascimento ao vivo*. Barclay-Ariola, 1983
- NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. *Clube da Esquina*. EMI-Odeon, 1972.
- NASCIMENTO, Milton & Som Imaginário. *Milagre dos peixes ao vivo*. EMI-Odeon, 1974.
- NASCIMENTO, Milton; SHORTER, Wayne. *Native Dancer*. Columbia/EIM-Odeon, 1974
- _____. *Milton*. A&M Records/EMI-Odeon, 1976.
- PARRA, Violeta. *Las ultimas composiciones de Violeta Parra*. Warner Music Chile, 1966
- PINK FLOYD. *Atom Heart Mother*. EIM, 1970
- SOSA, Mercedes. *Homenaje a Violeta Parra*. Universal Music Argentina, 1971
- THE BEATLES. *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*. EMI, 1967
- VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto; Os Mutantes; ZÉ, Tom; DUPRAT, Rogério e demais artistas. *Tropicália ou Panis et circencis*. Philips-Polygram, 1968.

Filmográficas

- BARRETO, Bruno *Dona flor e seus dois maridos*. Embrafilme, 1976
- BARRETO, Lima. *O cangaceiro*. Vera Cruz, 1953
- HOLANDA, Lula Buarque de & JABOR, Carolina. *A sede do peixe*. EMI, (1998) 2004.
- JESSOUROUN, Theresa. *Os Arturos*. Documentário. Kinofilmes, 2008
- PONZATO, Carlos. *Calabouço – 1968, um tiro no coração do Brasil*. La Mestiza Audiovisual, 2014
- TOZZI, Fausto. *Trastevere*. Itália, PEA, 1971

Sites

- <http://www.oliveiradosbrejinhos.ba.gov.br>
- <http://www.caravelas.ba.gov.br/pontadeareia.html>.
- <http://museuclubedaesquina.org.br/>
- <http://circusmusic.us>
- <http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/best-selling-group>
- <http://www.cachuera.org.br>
- <http://socioambiental.org>
- <http://ultimosegundo.ig.com.br>
- [http:// www.chicobuarque.com.br/sanatorio/julinho.htm](http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/julinho.htm)
- <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/fantastico/os-gols-do-fantastico.htm>