

A desumanização social: a nostalgia crítica de Milton Nascimento

VINÍCIUS JOSÉ FECCHIO GUERALDO*

RESUMO: *Uma das marcas da obra do músico e compositor Milton Nascimento é a forte presença de traços nostálgicos em suas gravações, pois, em muitos casos, os acontecimentos relacionados ao tempo presente são lidos de maneira negativa, principalmente se comparados às situações relativas ao passado, momento no qual as pessoas supostamente teriam uma vida melhor. Segue disso outra característica essencial à sua produção: uma crítica radical ao modelo de sociedade reinante. Nostalgia e críticas são, desse modo, determinações simultâneas e inseparáveis, que se constituem como um dos pilares de suas canções. A questão, portanto, é salientar que essa retomada do passado é bem delineada: corresponde aos primórdios da industrialização brasileira.*

PALAVRAS-CHAVE: *Milton Nascimento; Música popular brasileira; Análise musical; Industrialização – Brasil; Capitalismo.*

Social dehumanization: the critic nostalgia of Milton Nascimento

ABSTRACT: *One of the marks of the work of the musician and composer Milton Nascimento is the strong presence of nostalgic traces in his recordings, because, in many cases, the events related to the present time are seen in a negative way, especially if compared to the situations related to the past, moment in which people would supposedly have a better life. This is another essential characteristic of his production: a radical critique of the currently model of society. Nostalgia and criticism are, therefore, simultaneous and inseparable determinations, which are one of the structures of their songs. Therefore, the question is to point out that this remembrance of the past is quite well delineated: it corresponds to the beginnings of Brazilian industrialization.*

KEYWORDS: *Milton Nascimento; Brazilian popular song; Musical analysis; Industrialization – Brazil; Capitalism.*

* **Vinícius Gueraldo** é músico, graduado em filosofia pela FFLCH-USP e mestre em filosofia pelo IEB-USP, no qual realizou uma pesquisa sobre a obra de Milton Nascimento sob a orientação do prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Jr. **E-mail:** viniciusgueraldo@gmail.com

Que a obra de Milton Nascimento apresente aspectos de uma crítica ao modelo de sociedade reinante é uma afirmação quase banal e, em alguma medida, socialmente reconhecida. Isso pode ser percebido 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, tornou-se uma espécie de hino em defesa das relações homoafetivas. Artista com forte apelo midiático, Daniela Mercury a cantou recentemente na Câmara dos Deputados (cf. SREIT, 2015), demonstrando assim a sua adesão, principalmente depois de assumir um relacionamento com Malu Verçosa, à defesa dos direitos LGBT. Nesse sentido, os manifestantes que montaram acampamento na Praça Derby, zona central de Recife (cf. VILLELA, 2016), em 15 de abril de 2016, dentre outras atividades, cantaram Milton Nascimento. No dia 28 de maio de 2017, na praia de Copacabana, Milton Nascimento cantou ao lado do parceiro Caetano Veloso em um show-manifestação contra o golpe de Estado, recém-executado (cf. MARTÍN, 2017), 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.

Sem a pretensão de adentrar nas múltiplas facetas da obra de Milton Nascimento, a proposta é examinar uma característica recorrente que pode ser assim sintetizada: há, no seio de sua canção, uma constatação de que a dinâmica social baseada no atual modelo de acumulação gera uma desumanização do mundo. Dito em outras palavras, com o desenvolvimento do modo de produção da vida capitalista ocorre um desenraizamento das relações coletivas, uma perda dos vínculos tanto entre os indivíduos quanto com o local no qual eles vivem. Esse traço está presente desde as primeiras gravações e, em alguma medida, mantêm-se até hoje.

Evidente que a maneira pela qual essa paulatina desumanização é esteticamente condensada varia de canção para canção, de um álbum para outro e nos diferentes períodos de sua carreira. “Morro velho” (Milton Nascimento), a sétima faixa de seu primeiro disco de estúdio, *Milton Nascimento* (Codil, 1967)¹, por exemplo,

¹ Esse disco foi relançado em 1978, pela gravadora Som Livre, com o título *Travessia*.

estrutura-se como uma espécie de toada que remete o ouvinte a um ambiente rural, em especial pelo comentário do violão (Fig. 1) com o qual o fonograma se inicia e que retorna três vezes – com pequenas variações – ao longo da gravação.

No sertão da minha terra/ fazenda é o camarada que ao chão se deu/ fez a obrigação com força/ parece até que tudo aquilo ali é seu/ Só poder sentar no morro/ e ver tudo verdinho/ lindo a crescer/ orgulhoso camarada, de viola em vez de enxada./ Filho de branco e do preto/ correndo pela estrada atrás de passarinho/ pela plantação adentro/ crescendo os dois meninos sempre pequeninos/ Peixe bom dá no riacho/ de água tão limpinha/ dá pro fundo ver/ orgulhoso camarada/ conta histórias pra moçada./ Filho do sinhô vai embora/ é tempo de estudos na cidade grande/ parte, tem os olhos tristes/ deixando o companheiro na estação distante./ “Não esqueça, amigo, eu vou voltar”/ some longe o trenzinho/ ao deus-dará./ Quando volta, já é outro/ trouxe até sinhá mocinha para apresentar/ linda como a luz da lua/ que em lugar nenhum rebrilha como lá/ Já tem nome de doutor/ e agora na fazenda é quem vai mandar/ e seu velho camarada já não brinca, mas trabalha.



Fig. 1. “Morro Velho”. Compassos iniciais.

Neste cenário é narrado o rompimento de uma relação de amizade entre o “filho de branco e do preto”, que se transmuda numa relação de trabalho, sem qualquer vínculo afetivo. Essa mudança ocorre, segundo o desenrolar da composição, por dois motivos principais: a passagem para a vida adulta e a ida à cidade do “Filho do sinhô”. Inscreve-se, portanto, em uma nostalgia de um tempo passado que é melhor, porque calcado em uma relação sentimental. “Ao apresentar e contrapor as diferentes trajetórias daquele que seria o empregado e do outro que seria o dono da fazenda, Milton retratava a histórica luta de classes” (DINIZ, 2012, p. 35).

Outros exemplos poderiam ser apontados, como “Pai Grande” (Milton Nascimento), sétima faixa do LP *Milton* (EMI-Odeon, 1970); “Os Povos” (Milton Nascimento/Márcio Borges), terceira faixa do segundo LP do álbum *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972); “Promessas do sol” (Milton Nascimento/Fernando Brant), a

segunda gravação do lado B do LP *Geraes* (EMI-Odeon, 1976).

Claro que as diferenças entre essas canções são imensas. O ponto importante, no entanto, é perceber o que subjaz a essa visão de mundo que a obra de Milton Nascimento exprime, ou seja, qual é a ligação que se estabelece entre a *Nostalgia* e a *Crítica*, posto que, com o desenvolvimento – o passar do tempo –, as relações humanas tornam-se cada vez mais desumanas. A busca, portanto, é identificar a maneira pela qual a catástrofe do presente é organizada esteticamente.

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 tem crescido consideravelmente, 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 nomenclaturas², que basicamente são três, com diversas subdivisões, dependendo do caso.

A primeira corresponde aos álbuns do final dos anos 1960. É o momento “pré-Clube”. A estrutura estética é baseada em arranjos ditos “tradicionais”, especialmente se comparados aos discos lançados durante a década seguinte, feito por pessoas contratadas para tal função (Luiz Eça, Eumir Deodato e Paulo Moura são os grandes nomes); na pouca exploração de recursos tímbricos – 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 não se faz, ainda, com o grau de coletivismo presente nos projetos posteriores.

A segunda, a mais estudada, é circunscrita à década de 1970, período de maior atividade em parceria com alguns artistas³, incluindo o lançamento de álbuns solos, que, apesar de assinados individualmente, contam com a presença dos mesmos “membros”. É a fase “Clube da Esquina”. Esse segundo momento

² 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 conferir, entre outros: ESTANISLAU (2008); CANTON (2010); GARCIA (2000, cap. 1); DINIZ (2012, cap. 3); VILELA (2010); e Museu Clube da Esquina (disponível em: <http://museuclubedaesquina.org.br/>).

³ Lô Borges, Márcio Borges, Fernando Brant, Toninho Horta, Beto Guedes, Tavinho Moura, Nelson Ângelo, Wagner Tiso, Ronaldo Bastos etc. constam dentre os “sócios” do *Clube da Esquina*.

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 obras de arte. Dessa época, destacam-se a forte presença de todos na maior parte dos processos de produção, as explorações de timbre e 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” (cf. VILELA, 2010, p. 23).

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 e sonoridades, sem a dita “promiscuidade” presente nas gravações dos anos 1970. Nesse sentido, a troca de gravadora, da Odeon para a Ariola, 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 nº 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” (DINIZ, 2012, p. 141-142).

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 “período Clube da Esquina”, eles articulam, em alguma medida, uma mesma visão de mundo. Ao ser evocada em contextos políticos, essa visão traz um olhar sobre o processo social que, inconscientemente ou não, é transmitido às demandas pretendidas por quem as canta. A presença de suas composições em manifestações atuais é, por si só, motivo para se buscar nas amarras das gravações quais os seus possíveis sentidos.

Para tanto, proponho uma análise da canção “Saudades dos aviões da Panair (Conversando no bar)” (Milton Nascimento/Fernando Brant), pois, além de articular de modo exemplar a ligação entre *nostalgia* e *crítica*, é uma das faixas do LP *Minas* (EMI-Odeon, 1975), disco que, ao manter as características estéticas que compõem a “sonoridade específica” (cf. NUNES, 2005) dos membros do chamado “Clube da Esquina”, consolida, pela primeira vez, a carreira de Milton Nascimento

como um artista de massas, ou seja, comercialmente. Isso porque *Minas* alcança uma vendagem elevada, atingindo o então inédito posto dos dez discos mais vendidos (DINIZ, 2012, p. 95). Posição consolidada no projeto subsequente, o LP *Geraes*⁴ (EMI-Odeon, 1976) (cf. GARCIA, 2000, p. 46).

“Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)”

Das onze faixas que constituem o álbum *Minas* (EIM-Odeon, 1975), a quarta parece ser a que mais explicitamente faz referência a marcos históricos precisos, cuja disposição na canção os articulam no sentido de desvelar uma condição historicamente determinada. A composição de Milton Nascimento e Fernando Brant “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)”, tal como gravado no referido LP, explicita uma prática comum à construção musical: a simultaneidade de acontecimentos. Conforme apontado por Sérgio Molina (2015, p. 64-67), a música convencionalmente chamada de erudita, ou música escrita, por se construir sobre a sobreposição de frases melódicas – o contraponto – se utiliza mais explicitamente de acontecimentos simultâneos, sendo a composição a justaposição desses fragmentos, que apresentam significação autônoma, se tocados isoladamente; e, ao mesmo tempo, ganham outro sentido, ao participarem da peça como um todo. 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 cria necessariamente três acontecimentos musicais, pois podem compor uma única sonoridade.

O acompanhamento musical presente no início do fonograma de Milton Nascimento expressa de modo emblemático esse procedimento. O que se apresenta ao ouvinte é uma espécie de conversa, na qual os instrumentos de percussão

⁴ Além dessa continuidade comercial, os LPs *Minas* e *Geraes* apresentam várias ligações estéticas. Desde os títulos, que juntos formam o nome do Estado (Minas Gerais), passando pelo desenho que é capa do segundo disco e já se encontrava no encarte do primeiro, pela organização das faixas – a primeira faixa do LP *Minas*, a música “Minas” (Novelli) e a última do LP *Geraes*, “Minas Geraes” (Novelli/Ronaldo Bastos), são a mesma composição –, até conexões mais ligadas à matéria musical, como é o caso do acorde orquestral de La maior com o qual se encerra um disco e se inicia o outro. Para uma análise mais detalhada, ver: GUERALDO, 2017, cap. 1.

realizam pequenos núcleos rítmicos que se alternam entre os lados direito (R) e esquerdo (L) das caixas do aparelho de som.

The musical score for percussion instruments in 5/4 time. The instruments are Pandeirola, Tambor 1, Trinângulo, Tambor 2, Tambor 3, and Bloco de madeira. The score shows a repeating rhythmic pattern with alternating right (R) and left (L) sides indicated above the Pandeirola staff. Vertical dashed lines mark the boundaries of the rhythmic cycles.

Fig. 2. “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 – salientando que se trata de uma redução que não contempla a diferença entre os

A single-line rhythmic reduction of the percussion pattern shown in Fig. 2, in 5/4 time. It consists of a sequence of notes and rests: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note, followed by a double bar line.

Fig. 3. “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)”. Redução da percussão.

timbres dos instrumentos e das alterações entre os canais:

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.

Fig. 4. “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)”. Grade da introdução.

A esse todo, que é mais do que a somatória das partes, cantam-se os dois primeiros versos da letra (AMSP4), que apresenta o tempo atual do narrado:

Lá vinha o bonde no sobe desce ladeira
E o motorneiro parava a orquestra um minuto

De início, aponta-se ao ouvinte a chegada do bonde⁵. Desse modo, uma primeira referência histórica se coloca, que remonta a meados do século XIX, época da chegada dos primeiros bondes em solo nacional. Contudo, como ainda hoje existem alguns bondes em funcionamento no Brasil, mesmo que com função puramente turística, esse marco histórico distende-se de finais da década de 1850 até os dias atuais (cf. HINDENBURGO, 2012).

Em seguida, as relações musicais se alteram, bem como a época do que se canta. O narrador assume as rédeas e nos transporta para o interior do meio de transporte, no qual o condutor (“o motorneiro”) interrompe, por um instante, o funcionamento de tudo (“parava a orquestra um minuto”). Por um processo de rememoração, ele partilha suas experiências de uma época anterior ao tempo atual da canção:

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

⁵ De acordo com a pesquisa de Sheyla Diniz é muito comum as letras do Fernando Brant se referirem à sua infância em Belo Horizonte, como parece ser o caso aqui, pois existiu um condutor que havia combatido na Segunda Guerra Mundial que parava o bonde a qualquer momento para o menino Fernando subir ou descer (cf. DINIZ, 2017, p. 174). Sem desconsiderar que esse fato permite agregar mais camada à leitura da canção, optou-se, nesse artigo, apenas por apontar para essa possibilidade.

Nas asas da Panair

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-nêi - ro pa-ra-va'a'or-

Submomento 2

4 Dm7 Dm6/F Bb/F C/E

questra'um mi nu - 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'imem-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 peque - no nas a - sas da Pa - nair

Fig. 5. "Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)".
Melodia cifrada da Parte A.

O desenho melódico é semelhante ao precedente (submomento 1), pelas relações de saltos intervalares e pelas figuras rítmicas, mas transposto para uma sexta menor acima (submomento 2). 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 o seguinte se estrutura em Do mixolídio (pela finalização da frase que marca o Do como eixo tonal, pela presença do Sib e pelo acorde de Bb/F).

Em termos rítmicos, mesmo que se mantendo a fórmula de compasso, a figura se altera, compondo uma frase que perdura por dois compassos, em vez de um, como ocorrera no primeiro caso. A redução desse ciclo rítmico a uma clave é basicamente essa:

Fig. 6. "Saudades do aviões da Panair (conversando no bar)".
Clave do submomento 2, Parte A.

Nessa nova conjuntura musical, a rememoração da “campanha da Itália” opera como uma segunda baliza temporal, pois faz menção à participação brasileira na segunda guerra mundial. Esse novo tempo histórico demarca, por conseguinte, um acontecimento que ocorreu entre 1944 e 1945, período no qual o Brasil enviou tropas militares à Europa, assumindo uma posição geopolítica a favor dos “Aliados” (PINHEIRO, 1995, p. 117).

Desse modo, a cena do bonde – do início da letra – ganha, pelas relações estabelecidas pela própria canção, contornos históricos mais precisos, pois passa a existir, necessariamente, em um momento posterior a Segunda Grande Guerra. O final da estrofe (a partir de “levei um susto imenso...”) apresenta uma terceira referência, provavelmente intermediária entre a do início e a da memória do motorneiro, cuja baliza se faz em torno da existência da companhia aérea “Panair do Brasil S/A”, cujas operações se iniciam no final da década de 1920 e são encerradas (por força de decreto militar) em 1965, tendo seu apogeu nas décadas de 1940 e 1950 (cf. SALADINO, S./d.).

Com a passagem para a segunda estrofe ocorre, aparentemente, uma quebra brusca, pois o escopo se afasta dos acontecimentos nacionais e se debruça na relação entre um menino e o sujeito que narra. Todavia, o último verso e a estrutura musical, que é basicamente a mesma, aproximam esses olhares distintos.

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 à esperança (“senhor de todo fruto”) e pureza (“sem nenhum pecado”), ambas com uma forte conotação cristã. De outro, ela é o divisor de água entre uma vida com e sem medo, indicando que na vida infantil o

pavor social ainda não se fazia presente; 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 passagem apresenta 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. Para além da evidente crítica à censura militar, que realmente está presente⁶, o mais interessante é a maneira pela qual esse movimento é amarrado: “descobri que minha arma é o que a memória guarda/ dos tempos da Panair”.

Ao recordar a função que a alteração das estruturas musicais tivera na primeira estrofe – ou seja, a passagem do submomento 1 para o 2 (Fig. 5.) marca o início da retomada histórica – e a alusão à Panair, no último verso, temos que a partir do terceiro (“e lá vai menino senhor de todo o fruto...”) a canção propõe uma digressão. Como vimos, a associação narrador-menino coloca uma passagem que olha para o passado no intuito de entender o presente: só se percebe uma situação opressiva (“medo”) pela existência de outra que a negue (“sem pavor”).

Desse modo, identificar na memória elementos que fortaleçam a luta – essa é a “arma” do narrador (“minha”), o que não implica ser a única nem a melhor disponível – é buscar em outro tempo elementos que possam mostrar a miséria do aqui e agora, visto que aquele é lido em chave positiva pela canção; passado que não se restringe à vida do narrador, pois desde os primeiros versos são incorporados acontecimentos dos outros, como no caso do motorneiro – tal qual o narrador tradicional identificado por Walter Benjamin (1994, p. 221). Mais ainda, a quantidade de pessoas que compõe o coro é bastante expressiva. Conforme o encarte do disco, dez pessoas o compõe nesse fonograma (NASCIMENTO, 1975), além da presença da voz da Elis Regina, que canta junto com o Milton Nascimento a letra das três

⁶ Nunca é demais lembrar que a gravação é de 1975, período no qual o Brasil estava sobre as asas da ditadura militar. No caso, por mais que o general Ernesto Geisel (1974-1979) tenha indicado o início da transição que levaria à (re)democratização, esta “deveria ser, conforme Geisel anunciou em agosto de 1974, *lenta, gradativa e segura*. Lenta, sem pressa, devagar; gradativa, por etapas, de modo que se pudesse avaliar, a cada momento, o caminho percorrido (...); e segura, sob controle, com máxima segurança possível” (REIS FILHO, 2014, p. 99).

primeiras estrofes.

A terceira estrofe se articula de uma maneira bem distinta das primeiras. Nesta, o desenho é mais contido, a amplitude da tessitura (a distância entre a nota mais grave e a mais aguda) é curtíssima, são apenas três notas. Essa situação tende a diminuir a expressividade, reduzindo, com isso, a ênfase nos sentimentos de quem canta. Em compensação, há um aumento da amplitude da intensidade (volume e massa sonora), efeito causado principalmente pela execução da bateria, que passa a fazer uma “levada” mais próxima do rock. Uma situação contraditória é apresentada: ao mesmo tempo em que se tem um elemento que tende à calmaria, o desenho melódico; o acompanhamento (em especial a bateria) gera uma tensão. É nesse contexto que o narrador afirma o seu lugar e a sua função:

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

Am7 C6

Na - da de tris - te e - xis - te que não se'es - que - ça al - guém in -
 Tu - do de tris - te e - xis - te e não se'es - que - ce al - guém in -
 Na - da de no - vo e - xis - te nes - se pla - ne - ta que não se

3 Bb6 A7sus4 A7(b9)

sis - te e fa - la ao co - ra - ção
 sis - te e fe - re no co - ra - ção
 fa - le a - qui na me - sa de bar

Fig. 7. “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)”. Melodia cifrada da parte B.

Esse sujeito que guarda consigo a história nacional, que consegue recordar os passos decisivos da constituição do Brasil moderno, que vê a realização desse processo com certa tristeza, mas no qual acha sua força, senta-se em um lugar, o 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”.

Como visto, segundo a maneira pela qual a canção se estrutura tudo está interligado, sendo assim, os acontecimentos que circundam a todos nós podem ser – e, de fato, o são – conectados ao todo, do mesmo modo que os acontecimentos musicais com significação própria se interpenetram constituindo e sendo constituídos pela situação musical global.

É dessa maneira que se inicia a quarta estrofe. A letra passa a ser cantada apenas por uma voz (Milton Nascimento), indicando que o narrador tomou a palavra para si, como se estivesse contando causos para as pessoas do bar; partilhando experiências que aprendeu pela sua vida bem como pela de outros, como reforçado pela voz coletiva das primeiras estrofes.

Além dessa alteração, outra se faz presente. Mesmo mantendo as relações melódico-harmônicas das duas primeiras estrofes, autorizando-nos a considerar esse momento da composição como um retorno à Parte A, a conjuntura do arranjo, em especial pela articulação da percussão, muda. Apesar de fazer referências à sobreposição inicial, que configurou o primeiro acontecimento musical com significação autônoma, a atmosfera agora é mais passional, mais melancólica.

Comparando-se o clima musical dessa estrofe com o da primeira, é possível notar que o coro, que já havia aparecido, mas em segundo plano, passou a dominar o acompanhamento em vez da percussão, como aconteceu no início. Esse destaque dado ao coro ressignifica essa parte da canção, pois ao invés da marcação rítmica segmentada, há uma propensão a se prolongar as notas, procedimento composicional que gera uma tendência a modalizar “todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão” (TATIT, 2012, p. 21). Em outras palavras: esse novo ambiente sonoro, criado pela maior presença do coro e o fato de apenas uma voz cantar a letra, sugere ao ouvinte um estado de contemplação com menos estímulos corpóreos, logo, com uma maior inclinação à reflexão, ou seja, com a menor insistência no ritmo, ressalta-se o estado de espírito de quem está cantando.

Desse modo, somos (os ouvintes) como que convidados a puxar uma cadeira e sentar no bar para ouvir a narração, já avisados de que algo de triste ferirá nosso 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, 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.

Práticas que tendem a desaparecer, a se tornarem “manchas”. Ao atuar de maneira não visível, como uma “fala oculta”, as alterações que desembocam no presente mudam o sentido dessas ações: as experiências comunitárias se transmutam em práticas destinadas à acumulação capitalista. A prostituição se converte em 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 metamorfoseiam em “espetáculo televisivo”, também nos fins de semana – na década de 1970 estreia o quadro “Os gols do *Fantástico*” (MEMÓRIA GLOBO), que encerrava o programa de mesmo nome.

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 Walter 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, homogeneiza 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 (BENJAMIN, 1994, p. 201).

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 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, como o “bar”, que permitem práticas contestatórias em perigo de extinção, como é o caso da narração que não permite a naturalização de situações opressivas, pois rememora. Por mais contraditório que seja, é justamente em um local que tem como uma de suas funções a manutenção da situação opressora onde se criam as condições de contestar a própria opressão.

A escolha poética de se retratar esse processo com os refrigerantes “coca cola” não é sem propósitos, pois a chegada da marca no Brasil (“a primeira coca cola”)

ocorre em 1941, sendo que a primeira grande indústria da marca foi instalada no Rio de Janeiro no ano seguinte. A penetração da bebida em solo nacional foi parte de uma série de acordos firmados entre os então presidentes Getúlio Vargas e Franklin Roosevelt (cf. DIEB, 2015), dentre os quais vale destacar a referida participação brasileira na guerra e o comprometimento de ambas as partes com a produção e o consumo do café, o principal produto nacional de exportação.

Isso posto, a canção se encerra em um momento bastante diferente dos anteriores, inclusive em termos musicais. No geral, a composição se estruturou no que os músicos denominam de compasso quinário, isto é, ciclos organizados em marcações de cinco tempos. No final, essa organização transmuta-se em períodos ternários, compasso geralmente considerado mais fluido e circular, usualmente empregado em diversos tipos de dança, como o minueto, o jongo e a sirilla. Desse movimento cíclico nasce a marcha em espiral que encerra a narração:

Em volta dessa mesa, velhos e moços
Lembrando o que já foi
Em volta dessa mesa existem outras falando tão igual
Em volta dessas mesas existe a rua
Vivendo o seu normal
Em volta dessa rua uma cidade sonhando seus metais
Em volta da cidade



Fig. 8. "Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)". Parte C, compassos iniciais.

Essa última estrofe parte do centro ativo da narração, a mesa do bar, local no qual as várias idades partilham experiências. Em seguida, expande-se o contingente de indivíduos que se uniram, todas as mesas estão na mesma situação: a crítica ao presente, tal como vimos, ganha desse modo um corpo coletivo que reconhece as manchas ocultas pelo brilho do metal, ofuscante para a maioria, que passam pela rua achando tudo "normal".

Esse brilho do metal pode muito bem significar, aqui, o dinheiro enquanto

moeda e, por conseguinte, “ofuscar” poderia ser traduzido no chamado fetiche da mercadoria, e, desse modo, a naturalização da desumanização das relações sociais que passam a operar, pela troca incessante de mercadorias necessária à acumulação capitalista, como se fossem relações entre coisas. Como veremos no próximo tópico, é justamente a esse modo de produção da vida *verdadeiramente* capitalista que a obra apresenta um grande potencial crítico.

Sendo assim, surge uma intenção de luta, impulsionada pela arma do narrador, em direção à estruturação social, cujo epicentro reside no cotidiano, avança até o mundo das trocas, mas se cala frente ao funcionamento do sistema como um todo. Sem proposta prática de ação, resta algo como um grito de curta duração (o vocalize final), cuja existência vai sendo sugada pelas amarras da situação, mas que nem por isso perde sua força de resistência.

Fica assim caracterizado que a maneira pela qual a canção se estrutura coloca em evidência que cada situação se faz pela sedimentação de vários elementos, que, uma vez em relação com o todo, compõem as determinações e significações dos acontecimentos, isso porque o todo é o resultado da articulação dessas partes menores, mas, na mesma medida, essas mesmas partes apresentam sentidos diferentes ao existirem no conjunto. Perceba-se que seria difícil assumir que há um jogo entre as diferentes épocas se não houvesse um constante 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, a canção poderia, por exemplo, apresentar um passado descolado do presente.

Por esse passear entre tempos distintos, mas mutualmente determinantes, por causa do ir e vir que estrutura o fonograma, essa 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. Isso porque, as referências a esse tempo “feliz” são relativamente bem delineadas.

Evidente que outras relações, tanto musicais quanto poéticas, existem. Logo, o fonograma possui outras significações possíveis. Mas o ponto a se marcar é que em “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)”, *crítica* e *nostalgia* se

tornam determinações indissociáveis e mutuamente determinantes⁷, pois é pela demarcação e conexão que os diferentes tempos históricos estabelecem entre si que o processo de deterioração das relações sociais se explicita. Nesse sentido, então, vejamos brevemente as determinações históricas às quais a canção alude, ou seja, o seu material social.

Os primórdios da industrialização nacional

Pelos tempos históricos que balizam o fonograma, é possível discernir com relativa precisão o período em que se situa a vida “sem pavor”. Como visto, o cerne do ir e vir temporal da composição está na oposição entre presente (década de 1970) e passado, cujos marcos são a existência da companhia de aviação “Panair do Brasil S/A”, cujo apogeu ocorre nas décadas de 1940 e 1950; bem como da participação brasileira na segunda grande guerra (1944-1945); ou, ainda, a chegada da “coca cola” no Brasil (1941). Vê-se, assim, que o suposto “momento feliz” encontra-se, majoritariamente, durante o momento nacional que entrou para os livros didáticos como sendo o “Estado Novo”, que tem na industrialização brasileira uma de suas principais características.

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. No plano social ocorrem mudanças simultâneas muito importantes. A mais visível é o aumento da migração em direção aos centros urbanos; 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, na qual 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 1960 (cf. RANGEL, 1985, p. 59), o importante

⁷ Outras faixas do mesmo álbum também condensam de maneira semelhante o mesmo processo de desumanização, como é o caso de “Ponta de Areia” (cf. GUERALDO, 2015).

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, sempre em escala crescente, ao menos até a época de lançamento da canção.

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”. 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 elevada (OLIVEIRA, 2013, pp. 38-40).

Com o fim da ditadura varguista e o conseqüente aumento das liberdades sociais, os trabalhadores (urbanos) dispõem de maiores possibilidades de se organizar e, portanto, de lutar por melhores condições de vida (cf. SINGER, 1977, p. 30). 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 se refere tanto a serviços necessários à 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 (cf. OLIVEIRA, 2013, p. 55).

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: 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 improdutivo (cf. VERSOLATO, 2016, p. 228-248).

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, inclusive, auxílio governamental – como é o caso dos subsídios ao café não vendável (cf. FURTADO, 1970, pp. 197-198). 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 alugueis, do transporte etc.) não acompanhem esse movimento (cf. OLIVEIRA, 2013, p. 42).

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 se 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, porque agora condicionada às grandes indústrias (cf. OLIVEIRA, 2010). O ponto que mais nos interessa 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 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” (cf. MACHADO, 2006, p. 32), isto é, os indivíduos mantinham algum vínculo tanto com a terra quanto com a produção, da qual parte lhes era “concedido” ficar.

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 às 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 (cf. MARX, 1988, p. 136).

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, os dois eixos que 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* do modo de vida capitalista tratou de reduzir ao máximo.

A crítica nostálgica

Uma vez delimitado o momento histórico evocado pelo fonograma, fica claro o motivo pelo qual a “maior das maravilhas” aconteceu nos “tempos da Panair”: lá havia a possibilidade de organizações comunitárias conviverem com as determinações do sujeito isolado, porque duplamente “livre”, ao passo que no tempo atual essa experiência perdeu seus vínculos, morreu. Dito em outros termos, ao reconhecer no presente (da canção) 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.

Outros trabalhos já realizaram leituras semelhantes, como são os casos dos estudos de Sheyla Diniz (2012, p. 61) e Ciro Canton (2010, p. 19), que também reconhecem que parte da obra de Milton Nascimento retoma valores e determinações sociais passadas que estão sendo/foram dissolvidas no atual estágio de desenvolvimento capitalista. Tais autores se apoiam na noção de “romantismo revolucionário” proposta por Michael Löwy e Robert Sayre, segundo a qual as obras românticas expressam o descontentamento com o mundo presente, pois a sociedade capitalista se estrutura na perda: “a visão romântica caracteriza-se pela dolorosa

convicção de que faltam ao real presente certos valores humanos essenciais que foram *alienados*” (LÖWY & SAYRE, 1993, p. 22). Sendo que, dentro desse escopo maior, algumas obras de Milton Nascimento e parceiros, sobretudo aquelas dos anos 1960, podem ser aproximadas do que Löwy e Sayre chamaram de “romantismo revolucionário”, 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. (LÖWY & SAYRE, 1993, p. 31).

Apesar de concordar com a lógica geral do argumento, não me parece que “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)” – bem como o LP *Minas* como um todo (cf. GUERALDO, 2017) – defenda uma retomada “pré-capitalista”. O que se reivindica é um momento histórico capitalista, no qual seria possível um convívio entre modos de produção da vida não capitalistas, por serem comunitários, com outros propriamente capitalistas, posto que baseados no sujeito 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 aparentemente possível: essa é a *Nostalgia crítica* presente em suas canções. É nesse sentido, pois, que se entende a defesa de uma sociedade moderna, mas não tão moderna assim.

Referências Bibliográficas

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.

GUERALDO, V. J. F. A desumanização social: a nostalgia crítica de Milton Nascimento. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 35-60, jan.-jul. 2018.

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 Rey, UFSJ, 2010.

DIEB, Eduardo A. Coca-cola era isso aí: anúncios publicitários de Coca-cola apresenta, o *American Way of Life* aos brasileiros. *Cadernos de pós-graduação*, vol. 15, nº1, São Paulo, Mackenzie, 2015, S./p.

DINIZ, Sheyla Castro, *“Nuvem cigana”*: a trajetória do Clube de Esquina no campo da MPB. Dissertação de mestrado (Sociologia). Campinas, Unicamp, 2012.

_____. *“... De tudo que a gente sonhou”*: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017.

ESTANISLAU, Andréa (org.). *Coração americano*: 35 anos de Clube da Esquina. Belo Horizonte: Prax, 2008.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 10.^a ed. São Paulo: Editora Nacional, 1970.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: O Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação de mestrado (História). Belo Horizonte, UFMG, 2000.

GUERALDO, Vinícius José Fecchio. Milton Nascimento: Nostalgia do não-lugar. In: DINIZ, Sheyla Castro; GUERALDO, Vinícius José Fecchio; FERREIRA FILHO, Renato Gonçalves. *“Três canções da repressão à transição democrática (1971-1986): impasses, ruínas e estilhaços”*, *Anais do XXV Congresso da Anppom (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música)*, Vitória, 2015.

_____. *Em busca do consenso: Milton Nascimento e a perda dos laços comunitários*. Dissertação de mestrado (Filosofia). São Paulo: USP, 2017.

HINDENBURGO, Francisco Pires. Imagens e história na internet: os bondes, patrimônio brasileiro. *Ar@cne, Revista eletrônica de recursos em internet sobre geografia y ciencias sociales*, n.º 156, Universidad de Barcelona, 2012.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. Trad. Eloísa de Araújo Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Re)significações culturais no mundo rural mineiro: o carro de boi – do trabalho ao festar (1950-2000). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 26, n.º 51, 2006.

MARTÍN, María. Grito por “Diretas Já” toma a praia de Copacabana. *El Pais, Brasil*, 29 mai. 2017. Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/28/politica/1495998882_672937.html.

Acesso em: julho de 2017.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro Primeiro. Tomo I. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. 3º ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MOLINA, Sérgio. *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.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do clube da esquina*. Dissertação de mestrado (Música), Campinas: UNICAMP, 2005.

OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. Agricultura e indústria no Brasil. *Campo-Território: revista de geografia agrária*, vol. 5, n.º 10, p. 5-64, ago. 2010.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.

PINHEIRO, Leticia. A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. *Revista USP*. São Paulo (26), p. 108-119, jun./ago. 1995.

RANGEL, Ignácio. *Economia: milagre e anti-milagre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

SALADINO, Alejandra. O fechamento da Panair do Brasil e a ascensão da VARIG. *Revista Cantareira*, 8. ed., UFF, S./d.

SINGER, Paul. *A crise do "milagre": interpretação crítica da economia brasileira*. 5º ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977.

SREIT, Maíra. Daniela Mercury canta na Câmara dos Deputados: "qualquer maneira de amor vale a pena". *Revista Fórum*, 20 mai. 2015. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/2015/05/20daniela-mercury-canta-na-camara-dos-deputados-qualque-maneira-de-amor-vale-a-pena>. Acesso em: julho de 2017.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.

VERSOLATO, Rafael. *O mistério do real: capital e trabalho assalariado*. Dissertação de mestrado (Filosofia). São Paulo: USP, 2016.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. *Revista USP*, Dossiê música brasileira, n.º 87, São Paulo, USP, set. a nov. 2010.

GUERALDO, V. J. F. A desumanização social: a nostalgia crítica de Milton Nascimento. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 35-60, jan.-jul. 2018.

VILLELA, Sumaia. No Recife, militantes fazem acampamento e vigília contra impeachment. *Agência Brasil*, 15 abr. 2016. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2016-04/no-recife-militantes-fazem-acampamento-e-vigilia-contr-impeachment>. Acesso em: julho de 2017.

Referências Discográficas

NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento*. Codil, 1967 (relançado pela Som Livre com o título de *Travessia*, em 1978).

_____. *Milton Nascimento*. EMI-Odeon, 1969.

_____. *Milton*. EMI-Odeon, 1970.

_____. *Minas*. EMI-Odeon, 1975.

_____. *Geraes*. EMI-Odeon, 1976.

_____. *Clube da Esquina 2*. EMI-Odeon, 1978.

_____. *Milton Nascimento ao vivo*. Barclay-Ariola, 1983.

NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. *Clube da Esquina*. EMI-Odeon, 1972.

Sites

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/fantastico/os-gols-do-fantastico.htm>

<http://museuclubedaesquina.org.br/>