

QUEM CALA, MORRE CONTIGO: NOVOS E RECORRENTES SIGNIFICADOS SOCIAIS NA CANÇÃO *MENINO* DE MILTON NASCIMENTO E RONALDO BASTOS

WHO SHOUT, DIES WITH YOU: NEW AND RECURRENT SOCIAL MEANINGS IN THE SONG *MENINO* BY MILTON NASCIMENTO AND RONALDO BASTOS

Vinícius José Fecchio Gualdo¹

Resumo: A violência é parte de nosso cotidiano. Ainda assim, ela parece naturalizada, como se fosse apenas mais uma notícia de jornal. Esse procedimento de apresentá-la como um amontoado de fatos é uma das facetas de uma concepção que tende a interpretar o mundo não como uma construção histórica, mas como um fluxo contínuo, logo, como um tempo homogêneo e vazio, tal como formulado por Walter Benjamin. Sendo assim, a pergunta que movimenta esse trabalho é saber o que a canção *Menino* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos) pode nos ensinar sobre a maneira pela qual, atualmente, lidamos com as ações violentas, posto que ela é uma homenagem ao estudante Edson Luís, assassinado pelo Estado durante a ditadura militar. A versão original foi lançada em 1976. O ponto de comparação será feito à partir da regravação da mesma canção, lançada em 2020 por João Casimiro, em uma espécie de vídeo-performance que conta com participação da dançarina Aline Serzedello. Para tanto, a proposta de análise é buscar nas estruturas das obras (poéticas, musicais e performáticas) a maneira como elas dão forma à revolta frente ao ocorrido.

Palavras-chave: Walter Benjamin, Milton Nascimento, Crítica Imanente, Estética e sociedade, João Casimiro

Abstract: *Violence is part of our daily lives. Still, it seems naturalized, as if it were just another newspaper article. This procedure of presenting it as a pile of facts is one of the facets of a conception that tends to interpret the world, not as a historical construction, but as a continuous flow, thus, as homogeneous and empty time, as formulated by Walter Benjamin. Therefore, the question that orientate this work is to know what the song *Menino* (Milton Nascimento and Ronaldo Bastos) can teach us about the way we currently deal with violent actions, since it is a tribute to the student Edson Luís, murdered by the State during the military dictatorship. The original version was released in 1976. The point of comparison will be based on the re-recording of the same song, released in 2020 by João Casimiro, in some sorce of video-performance that accounts with the dance of Aline Serzedello. For this purpose, the analytical proposal is to seek in the structures of the works (poetic, musical and performative) the way they give form to the revolt in relation of what happened.*

Keywords: *Walter Benjamin, Milton Nascimento, Immanent critic, Aesthetics and Society, João Casimiro*

¹ Doutorando em filosofia pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). E-mail: viniciusgualdo@gmail.com.

O tempo das tensões sociais

Qualquer passada de olho nos noticiários revela um aumento constante da violência, seja contra os povos originários, dado que "a taxa de mortes violentas de indígenas aumentou 21,6%, saindo de 15 por 100 mil indígenas, em 2009, para 18,3, em 2019" (Acayaba. 2021); seja contra a população racializada, como explicita uma pesquisa feita pelo Instituto Sou da Paz, que "mostra que dos 30 mil assassinatos por agressão armada em 2019, 78% foram contra pessoas negras" (Porto, 2021); situação que, como se sabe, estende-se à população LGBTQIA+: "em 2021, houve no Brasil, pelo menos 316 mortes violentas de pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e pessoas intersexo (LGBTI+). Esse número representa um aumento de 33,3% em relação ao ano anterior, quando foram 237 mortes" (Boehm, 2022).

A queda de 1,7% de vítimas de feminicídio é um dos poucos índices a apresentar uma "melhora", contudo, além do número permanecer absurdamente elevado (1.341 mulheres morreram em 2021 simplesmente por serem mulheres), "outras violências contra mulher que registraram crescimento entre 2020 e 2021 foram (taxa por 100 mil mulheres): Denúncias de lesão corporal dolosa (0,6% — de 119,4 para 231,7); Ameaça (3,3% — de 530,7 para 548); Estupro (3,7% — de 46,7 para 48,4); Assédio sexual (6,6% — de 2,2 para 2,3); Importunação sexual (17,8% — de 7,6 para 9); Medidas protetivas concedidas (13,6% — de 299 para 399,5)" (Farias, 2022). Não há também distinção geográfica, afinal, "a violência no campo brasileiro não para de crescer. Só nos últimos dois anos, segundo a Comissão Pastoral da Terra (CPT), [os] assassinatos cresceram 75% e o trabalho escravo, 113%" (Moncau, 2022).

Não vou me prolongar nos exemplos, apenas gostaria de explicitar que, como não poderia deixar de ser, essa postura também se manifesta nas práticas governamentais. Como já disse Karl Marx, "o poder estatal não paira no ar" (Marx, 2011, p. 142). Para ficar restrito à atuação da Polícia Rodoviária Federal, remeto à atitude da instituição que, na semana seguinte às eleições de 2022, tranquilizava "os manifestantes ao dizer" que não iriam "fazer nada em relação aos bloqueios" durante um "protesto de caminhoneiros em uma rodovia de Santa Catarina" (Brito, 2022) contrário ao resultado da escolha da maioria da população atestado nas urnas. De passagem, vale ressaltar, como apontou Osvaldo Goggiola, que essas ações não se deram de maneira "espontânea" ou, tampouco, emergiram dos próprios caminhoneiros, pois "a logística e coordenação dos movimentos revelaram um aparelho muito bem organizado e, sobretudo, bem financiado" (Coggiola, 2022). Em contraponto, vale lembrar que no dia 24 de abril de 2022 a mesma "Polícia Rodoviária Federal (PRF) invadiu o espaço físico do Iº Acampamento da Juventude Sem Terra no estado de Roraima. (...) A ação da PRF

aconteceu após o trancamento da BR-174" (MST, 2022), ou seja, apesar da similitude das ações, a resposta institucional foi, para dizer o mínimo, muito diversa.

Ora, a despeito da explícita contradição entre as posturas, não deveria causar espanto essa diferente abordagem, afinal, está inscrito no código genético do chamado Estado moderno, filho das revoluções europeias burguesas, sua hereditariedade classista. Marx em O 18 de brumário de Luís Bonaparte – ao tratar do caso clássico, ou seja, o francês –, mostra como as diversas facções da burguesia (financeira, industrial etc.) após se aliarem à classe trabalhadora para extirpar o ancien régime, fundamentalmente aristocrático, logo a deixam jogada ao léu ou, mais precisamente, usam e abusam da violência para conter as demandas do seus ex-parceiros, agora inimigos: "A república burguesa triunfou. (...) Mais de 3 mil insurgentes foram trucidados após a vitória, 15 mil foram deportados sem julgamento" (Marx, 2011, p. 34-35).

Para se poder compreender essa dinâmica social, no entanto, não basta a concatenação de fatos, inclusive porque essa pseudoneutralidade nem ao menos é possível, pois, em alguma medida, o rastro ideológico sempre assombra. A "república social", por exemplo, "apareceu como fraseologia, como profecia no limiar da Revolução de Fevereiro. No mês de junho de 1848, ela foi afogada no sangue do proletariado parisiense" (Marx, 2011, p. 137). O substrato desse processo é, para a burguesia ascendente, "manter seu poder social", ainda que para isso, tenha que abrir mão de "seu poder político", concedendo-o ao farsante Bonaparte (Marx, 2011, p. 81), como ocorrerá pouco tempo depois.

Colocando em outros termos: a tradição vitoriosa "escreve" a história do jeito que lhe convém, usualmente compreendendo-a como um progresso contínuo, linear e homogêneo, como se fosse o resultado de uma somatória de fatos que vão se aglutinando em um fluxo contínuo. Walter Benjamin, nas teses Sobre o conceito de História (Benjamin, 2021), chama essa concepção de Historicismo: "O historicismo culmina, como tinha de ser, na história universal, (...) [que] não dispõe de qualquer armadura teórica. Seu método é aditivo: oferece a massa dos fatos acumulados para preencher o tempo vazio e homogêneo" (tese XVII, p. 19), sendo assim, não poderia deixar de criar uma "imagem 'eterna' do passado" (tese XVI, p. 19), cujo teor exprime-se em "um percurso autônomo de forma contínua" (tese XIII, p. 17) com uma clara identificação, dos que praticam essa concepção histórica, como "os herdeiros de todos aqueles que antes foram vencedores" (tese VII, p. 12); em suma, essa concepção limita-se a "estabelecer um nexos causal entre os vários momentos da história. Mas um fato, por ser causa do outro, não se transforma por isso em fato histórico" (Apêndice A, p. 20).

Evidentemente, pelo tom, que para a postura de um historiador materialista não é nada disso. Para ele um "objeto histórico (...) [é] uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado

reprimido” (tese XVII, p. 19), isto é, “não pode prescindir de um conceito de presente que não é passagem” (tese XVI, p. 19), cujo “sujeito do conhecimento histórico é a própria classe lutadora e oprimida” (tese XII, p. 16), tendo por intenção “destruir o contínuo da histórica” (tese XV, p. 18). Isso significa que o passado se faz presente como uma possibilidade em aberto e não realizada, mesmo que incrivelmente subjugada pelos que detêm o poder (os vencedores), mas que apesar disso apresenta ao agora uma possibilidade de um por vir de outra qualidade: não se trata, portanto, de um resgate idílico das tentativas revolucionárias de outrora, antes, o que está em jogo é o impulso que essas lutas podem dar à transformação atual, o que elas podem nos ensinar e quais horizontes são possíveis de serem vislumbrados na superação do “cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó” (tese VII, p. 12). No cerne do processo de se pensar historicamente está, portanto, a disputa entre a manutenção da opressão (tal como defendida pelo Historicismo) e a mudança radical do modo de organizar a vida. Isso "significa apoderarmo-nos de uma recordação" (tese VI, p. 11).

Como era de se esperar, não bastam boas intenções das pessoas, dos partidos, das instituições ou obras. Rememorar é mais do que simplesmente recordar ou recontar os fatos. O despertar para a transformação, o sair do marasmo, implica em reatar nós históricos pelo desmonte da urdidura triunfante, jamais uma reconstrução de "um novelo de pura faticidade", mas o estabelecimento de elos nos quais ocorra a "penetração de um passado na textura do presente" (Benjamin, 2021, p. 139).

A grande questão, portanto, é: para que esses eventos violentos não caiam na trama da mera repetição do mesmo, na linearidade dos vencedores, não se tornem somente um "inventário indiscriminado dos fatos" (Benjamin, 2021, p. 129), as potencialidades transformadoras desses atos devem se manter vivas no presente: "o passado traz consigo um index secreto que o remete para a redenção" (Benjamin, 2021, p. 10).

O tempo imanente da reflexão estética

Nesse sentido de desfazer os nós dos "fios invisíveis" (Marx, 1985, p. 158) que nos aprisionam, as obras de arte podem se mostrar particularmente eficazes. Isso porque elas carregam consigo, no seu interior, a "sua total determinação de classe", na qual se reconhece que o processo de dominação “se realizou nas costas do século passado” (Benjamin, 2021, p. 136)².

² Em *O Capital* de Karl Marx lê-se uma passagem muito semelhante: “A divisão do trabalho é um organismo (...) cujos fios se teceram e continuam a tecer-se às costas dos produtores de mercadorias” (Marx, 1988, p. 94).

Como Benjamin insiste ao longo de toda a sua produção, para a crítica imanente "não se trata, realmente, de apresentar as obras literárias [estou assumindo a literatura como metonímia para as obras de arte em geral] no contexto geral de seu tempo" (Benjamin, 2018, p. 138 - interpolação minha); antes o contrário: é contemplar, nas leis que configuram a obra, o tempo, tanto do passado que é arrastado pela obra, quanto do futuro no qual ela perdurará. Por isso, o articulador dessa operação é a noção de *origem*:

"Origem" não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto (Benjamin, 2013, p. 33).

Origem, como categoria histórica, não demarca o ponto a partir do qual se infere o início de um acontecimento ou de uma formulação abstrata (tanto teórica como estética); esse é, para Benjamin o domínio da gênese. Sendo assim, a abrangência explicativa da noção de origem não pode ser a descrição do nascimento, desenvolvimento e morte de algo, esse campo seria o do "devir" simples, ao qual se acopla o seu outro, o "desaparecer": algo, sem dúvida, nasce, brota, emerge; contudo, esse momento da gênese cria uma espécie de buraco negro que suga tudo que está em seu entorno, ou melhor, estabelece um núcleo que ordena os elementos que, por razões que variam conforme os casos, sentem-se atraídos por esse evento. Isto é, a matéria que é consumida – talvez seja melhor dizer, mobilizada – no "processo de gênese" ganha uma *configuração*, o que pode, inclusive, ofuscar a participação de algumas determinações históricas, fazendo com que essas desapareçam. Esse processo, vale insistir, não é estanque, pois se desdobra e se altera com o passar do tempo, acontece, por isso, no "fluxo do devir", o que abre margem para que o que sucumbiu retorne, assim como a recíproca é possível, o que está no topo da cadeia alimentar pode, dependendo do embate, perecer.

Por isso, os acontecimentos na sua imediaticidade fenomênica não dizem nada sobre a sua origem, mas é por meio dela que eles são "arrastados" o que, por sua vez, implica que somente atuando sobre eles – resignificando-os, caso se queria acentuar o caráter reflexivo – que se pode acessar o eixo que aproximou, em determinado contexto, o que estava disperso ou, no mínimo, estabeleceu uma tendência, uma força gravitacional, que agrupa em torno de si elementos sociais. Isso não ocorre, necessariamente, de modo progressista, pois na mesma medida que esse fluxo pode aumentar as determinações que conformam uma situação, esse percurso pode apagar ou destruir outros ao transformá-los em ruínas, escombros. Por isso, diz Benjamin, que "o seu ritmo [da origem] só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado" (Benjamin, 2013, p. 34).

Restauração incompleta: eis uma das marcas de um fenômeno originário. *Incompleta* porque independentemente de qual for a ação humana, esta sempre será um esboço. Nenhuma teoria, ou um conjunto delas; nenhuma obra de arte, ou um gênero; nenhuma ação (política, como todas são), seja ela individual ou coletiva; nada, enfim, conseguirá abarcar em si todas as nuances e as multiplicidades que condicionam a existência. *Restauração*, pois, nesse turbilhão, o que se achava perdido ganha um lugar, demandas reprimidas podem encontrar um alvo, um ambiente pode permitir que novas realizações se instaurem; ou, ao contrário e infelizmente mais corriqueiro, essas demandas podem ser recalçadas e perderem seu impulso transgressor.

As obras de arte podem, nessa direção, aprofundar (ao organizar) os aspectos sociais sob os quais foram construídas e, dessa maneira, explicitar as enigmáticas razões que levaram pessoas a tomar essa atitude em detrimento de outras. Pela sua *configuração*, o aparente caos do real pode ganhar uma coerência no plano estético. Dizendo o mesmo em termos lukacisianos: "a profundidade da intuição estética" reside em "nada aceitar como resultado morto e acabado", ou seja, "implica a ruptura com a fetichização e com a mistificação" (Lukács, 2010, p. 81).

Assim sendo, sempre importante lembrar, com Herbert Marcuse, que "a arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres que poderiam mudar o mundo" (Marcuse, 2007, p. 36). Isso porque, entre outras coisas, elas trazem consigo, no seu interior, as tensões do mundo que lhes serviram de matéria prima. E, ainda mais, ao trabalharem esse material social através das suas leis imanentes, pensam as contradições da realidade. A obra de arte consegue fazer isso porque dá forma, nesse universo inventado, a uma dinâmica do cotidiano que muitas vezes se encontra dispersa. "Não é do nada que ela surge, mas sim do caos. Deste, contudo, a obra de arte irá desentranhar-se" e, desse modo, "converte o caos em mundo por um instante" (Benjamin, 2009, p. 91).

Esse processo de elaboração implica em contato com o mundo e sua recriação enquanto obra, na qual se estabelece, parafraseando Lukács, uma união única (singular) entre elementos de uma situação específica (particular) e sua possibilidade de transmissão e reflexão (universal) no interior da obra (particular estético) (Lukács, 1970, p. 257). Sendo que com o passar do tempo, com a sobrevida da obra, ela pode ganhar novas significações, implicar em outras conexões, tal como defende Benjamin no seu estudo sobre o drama trágico (lutuoso), dramaturgia típica da Alemanha do século XVII, que arrasta na sua criação "o fato da idade Média cristalizar na figura do Satanás (...) as diversas instâncias pagãs em um único Anticristo" (Benjamin, 2013, p. 245). Esse procedimento alegórico é indispensável ao surgimento do expressionismo alemão contemporâneo ao trabalho do Benjamin, cujo desabrochar engendrou uma "mudança de perspectiva", "capaz de abrir novas

conexões (...) no interior do próprio objeto" (Benjamin, 2013, p. 44), ou seja, nas próprias peças dramáticas do período barroco.

Que se note, não se trata de apagar ou obliterar as produções advindas do mundo burguês, mas de uma "luta pela herança", a saber, "contra a falsificação burguesa e pequeno-burguesa das grandes figuras e obras do passado" (Lukács, 2010, p. 30). Uma vez mais, esse movimento de autonomização das criações humanas (a história linear dos vencedores) faz com que elas aparentem possuir uma universalidade, cujo desabrochar ideológico é nefasto, pois cria a ilusão de "que o mesmo saber que consolidou a dominação do proletariado pela burguesia levaria também aquele a libertar-se dessa dominação" (Benjamin, 2021, p. 133).

O tempo do Menino

A obra que escolhi analisar, mesmo que muito rapidamente, trata-se, ao meu ver, de um caso exemplar, posto que seu substrato social é explícito. A canção *Menino* de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos é "um tributo ao estudante Edson Luís, morto no Rio durante uma manifestação" (Borges, 1996, p. 191).

O estudante secundarista Edson Luís Lima Souto tornou-se um mártir da luta contra o governo golpista da época encabeçado pelos militares: migrante pobre da periferia de Belém, filho de empregada doméstica, mudou-se para o Rio de Janeiro na tentativa de uma "vida melhor". Para tanto, teve de recorrer aos aparelhos estatais de auxílio, entre eles, o restaurante popular, o "Calabouço". 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" (Hagemeyer, 2016, p. 48).

Essa tragédia causou comoção nacional. Pela primeira vez após o golpe de 1964, parte dos estratos mais abastados da sociedade brasileira, em especial a chamada classe média, indignou-se contra a ditadura. Tanto que o velório, na praça da Candelária (RJ), mobilizou milhares de pessoas – cerca de 50 mil. O cortejo fúnebre transformou-se em ato político, com represália policial inclusa. Além de um maior apoio desse setor, 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 (SP) e Contagem (MG) (Antunes; Ridenti, 2007, p. 81).

A referida canção, no entanto, foi gravada somente alguns anos depois, no LP *Geraes* (EMI-Odeon) de 1976, tanto em razão da censura quanto porque "nenhum de nós queria parecer oportunista", diz Márcio Borges (1996, p. 192), um velho companheiro dos compositores. Além disso, ela foi bastante revisitada nos tempos atuais. Escolhi, como ponto de comparação, uma versão feita em 2020, numa espécie de vídeo-performance concebida por João Casimiro.

De início, chamo atenção para a *introdução*, tal como se ouve no fonograma. Apesar de sua gênese ser um elemento do arranjo – e não da composição, por conseguinte –, no fluxo de seu devir, ela passou a ser indissociável da própria canção. Logo, basta alguém tocar essa melodia no baixo acompanhada do arpejo do acorde menor com sétima para que a pessoa que ouve (e conhece a música, evidentemente) relembre das reflexões estéticas enformadas na gravação original.



Fig. 1. *Menino*: introdução

Por questões de tempo, não vou poder entrar em muitos meandros da obra, atendo-me apenas em alguns aspectos, a começar pela afirmação inaugural: "Quem cala sobre teu corpo, consente na tua morte". Caso apliquemos as regras dominantes da divisão métrica do português brasileiro, os versos revelam-se como uma redondilha maior (formado por sete sílabas poéticas), tipo de versificação extremamente comum e popular entre os falantes de português, como se percebe em inúmeras quadrinhas infantis (Goldstein, 2006, pp. 36-37). No entanto, o mais interessante do verso, "cuja alma" está "no ritmo, e não no metro" (Candido, 2006, p. 95), é o seu pulsar, que na letra se movimenta com acentos marcados nas terceiras e sétimas sílabas, "uma combinação velhíssima na língua portuguesa" (Proença, 1955, p. 46). Isso implica, em suma, que a *leitura da letra como poema*, faria com que tendêssemos a dedicar maior atenção ao par "corpo/morte" que demarcam os versos. Fosse assim, o mote seria a morte do corpo.

No entanto, como estamos diante de *uma canção*, a afirmação poética, por assim dizer, é inseparável da dimensão musical na qual ela existe, isto é, pelos instrumentos e pelas sonoridades que criam a paisagem sonora em que ela existe: "o arranjo será condição para a existência de uma obra popular", na afirmação de Paulo Aragão (2007, p. 107). Outro elemento indispensável nas análises de canções refere-se àquilo que Luiz Tatit chama de dicção, isto é, o jogo entre a língua falada e o cantar, relação na qual, "a gramática linguística cede espaço à gramática de recorrência musical", ou

seja, "as inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio" por influência do meio musical (Tatit, 2012, p. 15).

No caso em questão, a maneira pela qual a letra é conduzida pela melodia direciona nossa atenção, não para os finais desses dois primeiros versos, mas para os acentos secundários. É o par "cala/consente" que se destaca pelo desenho melódico, pois o salto de terça menor (Mi-Sol) com o qual se inicia – momento em que se ouve "Quem cala" – prende nossa atenção, assim como se atinge a nota mais aguda desse trecho (a nota Si) no instante do consentimento. Ocorre, por isso, um deslocamento de sentido pela *articulação cancional*: morrer não se restringe ao corpo, mas ao silenciamento que aceita o ocorrido.

Fig. 2. *Menino*: versos iniciais

Concomitante a essa inflexão, estabelece-se a tonalidade por meio do acorde que Ian Guest chama de “dominante disfarçada” (2006. p. 112), isto é, o bVIm6 opera como um substituto do V7, a dominante “natural” – melhor seria dizer tonalizada diatonicamente por um processo histórico que consolidou o *sistema temperado* (Freitas, 2010, pp. 493-513)³. Isso porque ambos os acordes apresentam o mesmo trítono característico que “naturalmente” pedem a resolução no primeiro grau. No caso, o intervalo 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 é igual a Re#, e a sexta (Do-Mib-sol-La) da “dominante disfarçada”. Em termos de estrutura harmônica, ambos desempenham a mesma função.

Sendo assim, há a afirmação da morte pelo consentimento, mas de maneira não muito enfática. Se o procedimento tivesse sido outro, como a utilização da dominante principal, possibilidade plenamente possível segundo as regras da harmonia, a contundência seria muito maior; bem como,

³ O surgimento do sistema tonal está intimamente ligado ao pensamento iluminista dos séculos XVII e XVIII, particularmente 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 – mais precisamente a *naturalização* – do tonalismo. A música tonal, nos termos de Adorno, “é uma ideologia na medida em que se afirma como um ser em si ontológico mais além das tensões sociais.” (2009, p. 104).

no outro extremo, poder-se-ia ter optado por uma harmonização com feições mais modais, se os acordes ficassem alternando entre a subdominante (Am7) e a tônica (Em7), procedimento que quase negaria a afirmação linguística. Seja como for, o que efetivamente acontece é uma afirmação não muito veemente, como que "disfarçada".

Vejam os que estão em jogo. 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 com ecos machadianos 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 confirmada no último verso ("Quem grita, vive contigo"), com o detalhe, bastante significativo: 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 (tal como a postura assumida pela obra) e os condescendentes.

É a *raiva*, portanto, o motor da canção. De justificativa irracional para o assassinato, ela passa a afirmação da vida ao se transmutar em *grito*, cuja duração é de quase um terço da gravação. Agora, sim, temos uma afirmação contundente. Nesse percurso, tudo se resume a uma tomada de posição: ou vivo mas morto no silêncio ("Quem cala morre contigo, mais morto que estás agora"); ou vivo porque carrega consigo a força contestatória do ocorrido. Ele, o menino, o Edson, portanto, não está morto, mas vivo pela *revolta*. É o silêncio frente a essa violência que engendra a morte, mesmo que a pessoa esteja, digamos assim, biologicamente viva.

Que se repare nessa transformação, com especial atenção ao comportamento dos instrumentos, como eles pontuam as ações, como vão se tornando cada vez mais enfáticos até atingir o clímax no *grito* vocalizado no *singular*: não há muita direção, a canção não aponta um caminho, mas propõe a revolta, inclusive pela insistência na palavra de ordem, a única repetição da letra, o verso "Quem grita vive contigo", que, no entanto, acaba em um *velório* (tal como realmente aconteceu), mas com sinal invertido, pois foi pelo cortejo fúnebre que a manifestação popular contra a ditadura ocorreu.

O tempo presente

Muito rapidamente, vemos o que se agrega e o que se perde na nova versão concebida por João Casimiro de 2020⁴. A letra, como facilmente se nota, é significativamente cortada: canta-se apenas a primeira estrofe seguida pelo grito, contando, tal como no fonograma de Milton Nascimento, com a repetição do mesmo verso. No entanto, algumas alterações implicam em um novo perfil dessa *palavra de ordem*, posto que essa reexposição ("Quem grita vive contigo") não se faz com entoação melódica: o que se ouve é uma fala, veemente, sem dúvida, inclusive por causa do efeito do *reverb* acrescido à voz.

Já o momento do grito propriamente dito, me parece, perde em veemência. Isso porque há uma drástica diminuição, tanto da sua duração, quanto do número de instrumentos; além disso, a postura destes na gravação são bem mais contidas, pois eles executam frases menos dissonantes, seja pelo timbre, seja pelas alturas (as notas). Mas, em compensação, a regravação ganha em direção pelas novas palavras de ordem ausentes na original: "Fora Bolsonaro", "Morte ao capitalismo". O sentido, como explícito, é a *transformação radical da sociedade*, mas a maneira de entoar isso é bem *menos revoltada* ou, no mínimo, mais comportada.

Isso pouco diz, importante frisar, sobre as posições políticas pessoais das pessoas envolvidas em qualquer uma das gravações, não é isso que se busca ao se propor uma crítica imanente segundo os critérios de Benjamin: "nada da pessoa nem da visão de mundo do autor será aqui investigado" (Benjamin, 2011, p. 14). As intenções subjetivas dos artistas não estão em pauta na análise, mas a potencialidade das obras de arte condensarem as tensões do tempo, da conjuntura.

Voltando à análise do vídeo-performance de 2020. Na mesma medida em que essa nova versão diminuiu a ênfase no grito da revolta, ela conquista em objetividade, tanto pelas novas palavras de ordem cantadas no coletivo (são várias vozes), quanto pela dança da Aline Serzedello: uma artista mulher e negra que traz, nem precisaria dizer, as marcas de um dos estratos sociais que mais sofrem com as violências. A dança que ela realiza acontece em uma ponte fechada, na qual vemos o fim do túnel (a revolução?), mas que, conforme as articulações presentes na obra, apresenta-se como um horizonte *ainda* inalcançável.

⁴ Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gUZZVbFfbK4>

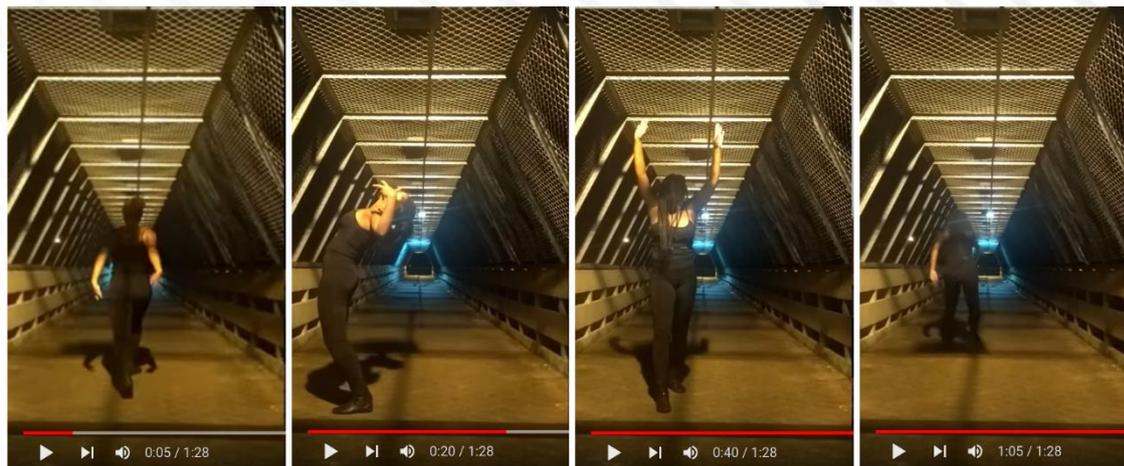


Fig. 3.

Menino: dança (Aline Serzedello)

Desde a introdução (momento importante, posto que explicita qual é a música) ela começa se movimentando de costas para nós, como que visando a luz no fim do túnel. Contudo, ao invés de ir em direção à saída, o deslocamento ocorre em sentido contrário. Seu corpo *nunca chega lá*: durante o grito ela parece que vai, mas não; tudo, enfim, permanece no mesmo local, como que aprisionado (tal como a própria ponte, que se assemelha a uma cadeia) na solidão da dançarina, a despeito da coletividade das vozes, presentes na sua ausência – a redenção, ao que tudo indica, não tem espaço no tempo presente, "o agora", não apresenta condições objetivas de atuar "como modelo do tempo messiânico" que "concentra em si, numa abreviatura extrema, a história de toda a humanidade" (Benjamin, 2021, p. 20).

Esse, me parece, é um dos possíveis *teores da canção*: ou o modo de vida sustentado na relação do capital acaba, ou estaremos fadados à violência social inerente a esse modelo societário. Nossa postura frente a essas violências mantém-se impotente, seja porque damos vazão a nossa raiva mas sem nenhuma direção coletiva (o vocalize final da gravação de Milton Nascimento), seja, por outra via, porque sabemos onde chegar (o fim do túnel na versão de João Casimiro), mas manifestamos uma revolta contida. Sinal dos tempos?

Referências bibliográficas

ACAYABA, Cíntia; ARCOVERDE, Léo. Taxa de assassinatos de indígenas aumenta 21,6% em dez anos enquanto de homicídios em geral cai, diz Atlas da Violência. **Portal G1**, São Paulo, 31 de out. de 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/08/31/taxa-de-assassinatos-de-indigenas-aumenta-216percent-em-dez-anos-diz-atlas-da-violencia.ghtml>> Acesso em: novembro de 2022.

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

- ANTUNES, Ricardo; RIDENTI, Marcelo. Operários e estudantes contra a Ditadura: 1968 no Brasil. **Mediações**. v. 12, n. 2, p. 78-89, jul./dez. 2007.
- ARAGÃO, Paulo. Considerações sobre o Conceito de Arranjo na Música Popular. **Cadernos do Colóquio**, Rio de Janeiro, Unirio, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. Trad. Mônica Krauz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas cidades/Ed. 34, 2009.
- _____. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampf Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2011.
- _____. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- _____. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- _____. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BOEHM, Camila. Número de mortes violentas de pessoas LGBTI+ subiu 33,3% em um ano. **Agência Brasil**, 12 de maio de 2022. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2022-05/numero-de-mortes-violentas-de-pessoas-lgbti-subiu-333-em-um-ano>>. Acesso em novembro de 2022.
- BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina**. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- BRAGA, Sabrina Costa. Testemunho, catástrofe e historiografia: entrevista com Márcio Seligmann-Silva. **Revista de Teoria da História**, v. 19, n. 1, UFG, jun. 2018.
- BRITO, Aline. Agente da PRF a caminhoneiros: 'Única ordem é estar aqui com vocês'. **Correio Brasiliense**, 01 de nov. de 2022. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2022/11/5048551-agente-da-prf-diz-a-caminhoneiros-unica-ordem-e-estar-aqui-com-voces.html>>. Acesso em novembro de 2022.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5. Ed. São Paulo: Editora Humanitas, 2006.
- CASIMIRO, João. **Menino** (Milton Nascimento/ Ronaldo Bastos), 2020 (Vídeo). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gUZZVbFfbK4>>. Acesso em novembro de 2022.
- COGGIOLA, Osvaldo. Uma democracia refém. **A terra é redonda**, 06 de nov. de 2022. Disponível em: <<https://aterraeredonda.com.br/uma-democracia-refem/>>. Acesso em novembro de 2022.
- FARIAS, Victor. Número de feminicídios cai 1,7% em 2021, mas outras violências contra mulheres crescem, mostra Anuário. **Portal G1**, 28 de jun. de 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/06/28/numero-de-feminicidios-cai-17percent-em-2021-mas-outras-violencias-contras-mulheres-crescem-mostra-anuario.ghtml>>. Acesso em novembro de 2022.

- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese de doutorado. Curso de Pós-Graduação em Música. Campinas: UNICAMP, 2010.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 14. Ed. São Paulo: Ática, 2006.
- GUEST, Ian. **Harmonia, método prático**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.
- HAGEMEYER, Rafael Rosa. **Caminhando e cantando**: o imaginário do movimento estudantil brasileiro de 1968. São Paulo: Edusp, 2016.
- MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a particularidade como categoria da estética. 2. Ed. Trad. de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. **Marxismo e teoria da literatura**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. 2. Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Livro 1, tomo I. Trad. de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. 3. Ed. São Paulo: Nova cultural, 1988.
- _____. **O capital**: crítica da economia política. Livro 1, tomo II. Trad. de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. 2. Ed. São Paulo: Nova cultural, 1985.
- _____. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. **Luta de classes na França de 1848 a 1850**. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012.
- MONCAU, Gabriela. Movimentos populares lançam campanha nacional para frear a crescente violência no campo. **Brasil de Fato**, 02 de ago. de 2022. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2022/08/02/movimentos-populares-lancam-campanha-nacional-para-frear-a-crescente-violencia-no-campo#:~:text=S%C3%B3%20nos%20%C3%BAltimos%20dois%20anos,das%20%C3%A1guas%20e%20das%20florestas%202>>. Acesso em novembro de 2022.
- MST. PRF invade Acampamento da juventude sem-terra em Roraima. **Página do MST**, 24 de abr. de 2022. Disponível em: <<https://mst.org.br/2022/04/24/prf-invade-acampamento-da-juventude-sem-terra-em-roraima/>>. Acesso em novembro de 2022.
- NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. EMI-Odeon, 1976 (Áudio). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jMU9Mx-lsGs>>. Acesso em novembro de 2022.
- PONZATO, Carlos. **Calabouço: 1968, um tiro no coração do Brasil**. Rio de Janeiro: La Mestiza Audiovisual, 2014.
- PORTO, Douglas. Negros representam 78% das pessoas mortas por armas de fogo no Brasil. **CNN Brasil**, 19 de nov. de 2021. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/negros-representam-78-das-pessoas-mortas-por-armas-de-fogo-no-brasil/>>. Acesso em novembro de 2022.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Simões Editores, 1955.

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