



Três canções da repressão à transição democrática (1971-1986): impasses, ruínas e estilhaços

MODALIDADE: PAINEL

Sheyla Castro Diniz

Universidade Estadual de Campinas – sheyladiniz@yahoo.com.br

Resumo: Este Painel – ancorado na musicologia e também nas áreas de história, linguística e sociologia – analisa e discute três canções: “Oriente” (Gilberto Gil), “Ponta de Areia” (Milton Nascimento/Fernando Brant) e “Pra começar” (Marina Lima/Antonio Cicero). Cada uma das três, à sua maneira, dialoga com aspectos e momentos diferentes do regime autoritário nas décadas de 1970 e 1980. A música e a letra de “Oriente” (1971) reforçam a dualidade presente desde o título; imbuída numa atmosfera místico/contracultural, a canção insinua os impasses do “indivíduo” diante do paradoxo repressão/desenvolvimentismo. O arranjo e a letra de “Ponta de Areia” (1975) exploram um lamento e uma melancolia que remetem às “ruínas” deixadas pela *modernização conservadora*. Valendo-se de uma linguagem do pop rock, “Pra começar” (1986) capta o clima instável à época da transição democrática e questiona os estilhaços de um “velho mundo” que se partiu. Assim, apesar de distintas na forma, no conteúdo e na temporalidade, as três canções revelam traços comuns se interpretadas à luz do período histórico que vai da ditadura militar, a qual contava com amplo e variado apoio da sociedade civil, para a transição democrática: além de incorporarem imagens da “fragmentação”, elas constatarem mudanças de paradigmas tanto subjetivos quanto estruturais.

Palavras-chave: Música popular brasileira. Gilberto Gil. Milton Nascimento. Marina Lima. Canção e sociedade.

Three Songs from Repression until Democratical Transition (1971-1986): Impasses, Ruins and Splinters

Abstract: This panel, anchored by musicology and the areas of history, linguistics and sociology, analyzes and discusses three songs: “Oriente” (Gilberto Gil), “Ponta de Areia” (Milton Nascimento/Fernando Brant) and “Pra começar” (Marina Lima/Antonio Cicero). Each one, by its own way, dialogues with different aspects and moments of the Brazilian authoritarian regime in 1970 and 1980 decades. The music and the lyrics of “Oriente” (1971) reinforce the duality also present in its title. Imbued with a mystical/countercultural atmosphere, the song implies the impasses of the “subject” toward the paradox repression/developmentalism. The arrangement and the lyrics of “Ponta de Areia” (1975) explore a lament and a melancholy that recall the “ruins” left by the *conservative modernization*. Making use of a pop rock language, “Pra começar” (1986) captures the unstable climate at the time of the democratic transition and questions about the shrapnel from and “old world” that splintered. So, in spite of being formally different, the three songs reveal common features content and temporality, if they are interpreted in the light of the historical period that goes from the military dictatorship, which had wide and varied support of civil society, until the democratic transition: besides incorporating images of “fragmentation”, they realize changes of both subjective and structural paradigms.

Keywords: Brazilian Popular Music. Gilberto Gil. Milton Nascimento. Marina Lima. Song and Society.



Prefácio

A pesquisa dedicada à canção popular comercial brasileira ainda consiste num campo de estudos relativamente recente na academia. Até meados dos anos 1970, o tema se destacava, sobretudo, nas críticas e apreciações de jornalistas e memorialistas. Ao conquistar, pouco a pouco, a área das humanidades, principalmente a história, a sociologia e a linguística, a canção, não raras vezes, ocupou um papel ilustrativo. Em alguns trabalhos, porém, ela foi alçada a objeto heurístico do conhecimento, a partir do qual seria possível explorar aspectos relativos à poética, ao contexto sociocultural e político-econômico.

Sob essas perspectivas, entretanto, a canção geralmente carecia de análise formal que levasse em conta não apenas as letras, mas igualmente o arranjo musical, a harmonia, a melodia, a instrumentação, a interpretação, as performances e as técnicas de estúdio. Se a pesquisa sobre a canção nas humanidades é ainda recente, mais recente ainda é a pesquisa sobre a canção popular comercial brasileira no âmbito da musicologia, que, até pouco tempo, voltava-se especialmente para o segmento erudito. Contudo, alguns estudiosos da área veem elaborando investigações pioneiras sobre a Música Popular. Apesar de visões formalistas, ainda recorrentes, despontam cursos de Pós-graduação em Música cujo investimento na interdisciplinaridade tem sido fundamental para o estudo da canção ligada à indústria fonográfica dos anos 1960 a 1980, no Brasil.

As comunicações que integram este Painel desenvolvem, respectivamente, análises de três canções: “Oriente” (Gilberto Gil), gravada no LP de Gilberto Gil *Expresso 2222* (Polygram/Philips, 1972); “Ponta de areia” (Milton Nascimento e Fernando Brant), gravada no LP de Milton Nascimento *Minas* (EMI-Odeon, 1975); e “Pra começar” (Marina Lima e Antonio Cicero), gravada no LP de Marina Lima *Todas ao vivo* (Polygram/Philips, 1986). A primeira canção está situada numa fase em que a indústria fonográfica abandonava procedimentos “artesaniais” para alcançar outra fase altamente reestruturada e racionalizada. Tal processo, à época da gravação da segunda canção, já havia se consolidado. A terceira canção está inserida num momento que podemos denominar de “espetacularização midiática”. Apesar desses períodos distintos, as três canções traduzem, cada uma com suas especificidades musicais e poéticas, transformações contextuais de um mesmo processo histórico: a ditadura militar.

Gilberto Gil compôs “Oriente” em 1971. O ritmo harmônico instável do violão e a conjugação de melodia modal e relações harmônicas tonais embasam a letra, que capta o clima contracultural e místico vivenciado pelo músico no exílio; clima cujas características



ecoaram no Brasil. Para além do teor autobiográfico, “Oriente” parece explorar os impasses do “indivíduo” diante do paradoxo repressão/desenvolvimentismo do regime militar. A letra de “Ponta de Areia” narra a desativação da Estrada de Ferro Bahia Minas. A harmonização confirma a tonalidade a todo instante. Em contrapartida, a curta melodia pentatônica e o arranjo inserem um caráter cíclico à canção, indicando elementos oriundos de outras matrizes musicais que operam como “ruínas” daquele processo. “Pra começar”, sob uma linguagem estética do pop rock, realça *riffs* de guitarra em consonância com a letra: “estilhaços” de um “velho mundo” que se partiu, numa realidade fragmentada e sem conflitos. Um dos versos afirma “que tudo pode ser seu”. No entanto, imersa numa “sociedade do espetáculo”, à época da redemocratização, a canção “permite” algo que se opõe fortemente ao que é “possível”.

O Painel “Três canções da repressão à transição democrática (1971-1986): impasses, ruínas e estilhaços” é resultado de reflexões conjuntas. Os processos necessários à sua elaboração, em diálogo com a Chamada de Trabalhos do XXV Congresso da ANPPOM, não se ajustam exatamente aos limites do chamado produtivismo acadêmico. Esperamos contribuir com a área de estudos em Música Popular a partir de uma abordagem da canção concebida não como uma espécie de “espelhamento” de processos socioculturais. Antes, buscamos interpretar como as canções lidam, no elo do material musical e poético, com transformações estruturais e subjetivas à época do regime militar. Pela complexidade do objeto, adotamos referenciais das áreas de musicologia, linguística, história e sociologia. “Oriente”, “Ponta de Areia” e “Pra começar”, embora diferentes em vários quesitos e separadas pelo aspecto temporal, revelam traços comuns: imagens da fragmentação e a constatação da mudança.

Levando em conta que a “Comissão Nacional da Verdade” tem denunciado as violações dos direitos humanos ocorridas durante a ditadura militar, as análises das três canções (consideradas como documentos de época) também colaboram com as discussões sobre um período ainda um tanto quanto nebuloso da história brasileira.



“Oriente”, de Gilberto Gil: contracultura, dualidade e anomia

MODALIDADE: PAINEL

Sheyla Castro Diniz

Universidade Estadual de Campinas – sheyladiniz@yahoo.com.br

Resumo: Neste trabalho, analiso a canção “Oriente”, criada por Gilberto Gil em 1971 e gravada no LP *Expresso 2222* (Polygram/Philips, 1972). Os versos, autorreferentes, captam o clima contracultural vivenciado pelo compositor durante o exílio na Europa, além de insinuar seu desejo de voltar ao Brasil. Letra e música reforçam a dualidade presente no título da canção. Os contrários, ainda que complementares, não desembocam numa síntese. Instável, “Oriente” focaliza o “indivíduo” e traduz certo estado de anomia alavancado pela ditadura militar.

Palavras-chave: “Oriente” (Gilberto Gil). Contracultura. Dualidade. Anomia. Regime militar.

“Oriente”, by Gilberto Gil: Counterculture, Duality and Anomie

Abstract: In this paper, I analyze the song “Oriente”, composed by Gilberto Gil in 1971 and recorded in the long-playing *Expresso 2222* (Polygram/Philips, 1972). The verses, self-referential, capture the countercultural climate experienced by the composer in exile in Europe, and insinuate his desire to return to Brazil. Music and lyrics reinforce the duality present in the title of the song. The opposites, although complementary, not culminate in a synthesis. Unstable, “Oriente” focuses on the “subject” and translates certain state of anomie leveraged by the military dictatorship.

Keywords: “Oriente” (Gilberto Gil). Counterculture. Duality. Anomie. Military Regime.

1. “Se oriente, rapaz”: o verbo e o substantivo

“Oriente” foi gravada por Gilberto Gil no LP *Expresso 2222* (Polygram/Philips, 1972), disco que marca a volta do músico ao Brasil após mais de dois anos exilado na Europa. A canção havia sido criada em 1971, na ocasião em que Gil passava férias em Ibiza, Espanha.

[...] Nas Ilhas Baleares, que eram um mito dos hippies [...]. Um dia, num final de tarde [...], sentei ali na beira da porta da casa. [...] De repente, uma estrela cadente chispou do Ocidente para o Oriente, cruzando o céu. E veio aquele exato: “Oriente rapaz/ Pela constelação do Cruzeiro do Sul”, me remetendo ao Hemisfério Sul, à saudade [...]. A restrição do significado do exílio (*apud* FONTELES, 1999: 143).

Noutra declaração, Gilberto Gil reafirma: “O clima de Oriente estava no ar: os *hare-krishna*, os tarôs, os *I Chings*. [...] Ibiza era o paraíso da contracultura, refúgio de hippies de todo o mundo: europeus, americanos, brasileiros, indianos” (*apud* RENÓ, 1996: 127). Quando regressa, em janeiro de 1972, o músico traz consigo esse clima contracultural, vivido de modo mais intenso em relação ao que caracterizou o Tropicalismo. Nos anos 1970, o elemento místico passou a ser constante nas obras de Gil. “Oriente” se destaca nesse quesito.

A palavra “oriente” comporta duas possibilidades semânticas. Uma aponta para o substantivo *Oriente*, para o universo oriental, cuja ideia de cultura/religiosidade implicaria formas holísticas de “ser/estar” no mundo. (Gil praticava meditação e dieta macrobiótica –

baseada nos princípios fundamentais opostos e complementares do Taoísmo, *Yin e Yang*). A outra aponta para o verbo *orientar*, que, no imperativo, indica a necessidade de definir um caminho ou posicionamento. Uma é *místico-transcendental*. A outra, *racional-pragmática*. Para além do título, a dualidade se entrelaça nos aspectos musicais e na letra da canção.

A: Se oriente, rapaz/ Pela constelação do Cruzeiro do Sul/ Se oriente, rapaz/ Pela constatação de que a aranha/ Vive do que tece/ Vê se não se esquece/ Pela simples razão de que tudo merece/ Consideração. **A':** Considere, rapaz/ A possibilidade de ir pro Japão/ Num cargueiro do Lloyd lavando o porão/ Pela curiosidade de ver/ Onde o Sol se esconde/ Vê se compreende/ Pela simples razão de que tudo depende/ De determinação. **B:** Determine, rapaz/ Onde vai ser seu curso de pós-graduação/ Se oriente, rapaz/ Pela rotação da Terra em torno do Sol. **A'':** Sorridente, rapaz/ Pela continuidade do sonho de Adão.

“Oriente” estrutura-se sob a forma canção AABA. As duas primeiras seções, apesar de análogas, não são idênticas, podendo ser nomeadas A e A'. A seção B, embora não constitua um refrão, corresponde ao ápice da música, desenvolvendo-se na região da Subdominante (Ré). Os dois últimos versos apresentam os mesmos elementos formais dos dois primeiros de A. É plausível, dessa maneira, entendê-lo como A''.

A canção é interpretada duas vezes. Entre a exibição e a retomada da letra há um interlúdio vocal/instrumental tal qual um cântico. Essa analogia aparece desde a introdução. Em compasso binário, Gil toca sutilmente uma nota pedal no violão, criando uma espécie de *moto continuum*. As vibrações do pedal ressoam por entre *glissandos* melódicos ascendentes e descendentes. Desse manejo resulta um movimento de expansão e contração que remete à experiência mística do transe, comumente associada à música indiana. Perrone (1988: 119) observa que a introdução de “Oriente” é a adaptação de um *raga*¹.

Esse ritmo harmônico, cuja ênfase recai quase sempre nos tempos fracos dos compassos, também faz lembrar o suingue de um berimbau (“toque angola”). A alusão ao instrumento reitera a ideia de transe, igualmente perceptível na capoeira. A sensação de “circularidade”, propiciada pela repetição da nota pedal, abarca as primeiras palavras da canção: “Se oriente, rapaz”, cantadas sobre o acorde com função de tônica (Lá). Sua terça, no entanto, é omitida. A impossibilidade de delimitar, *a priori*, o modo maior ou menor, reafirma a relação possível com a música indiana e com o toque do berimbau. Guardadas as devidas proporções, ambos não se estruturam via padrões da música tonal. O que parecia ser um conselho ou ordem pragmática está mais propenso à atmosfera mística.

Essa leitura contempla a continuação da letra. Orientar-se por uma constelação pode desvendar o esotérico: creditar aos astros o poder de antever o destino dos homens. Tal crença traduziria a capacidade do sujeito de produzir semelhanças extrassensíveis em relação ao macrocosmo. Ainda que a modernidade tenha reduzido o fluxo dessas correspondências

Essa “viagem” rumo ao Oriente contrasta com a racionalidade ocidental. Todavia, os dois universos coexistem. A menção à atividade da aranha, que tece a teia para o próprio sustento, corresponderia ao trabalho humano assíduo/compensatório. A “constatação”, no entanto, é ponderada pela harmonia/melodia e pelo ritmo instável. Da palavra “aranha” até o fim da primeira seção, há uma sequência de acordes com função de Dominante. Ao contrário do que já havia sido exposto, por exemplo, em “num cargueiro do Lloyd lavando o porão”, a linha melódica não faz um movimento descendente, mas plana sobre as tensões estabelecidas.

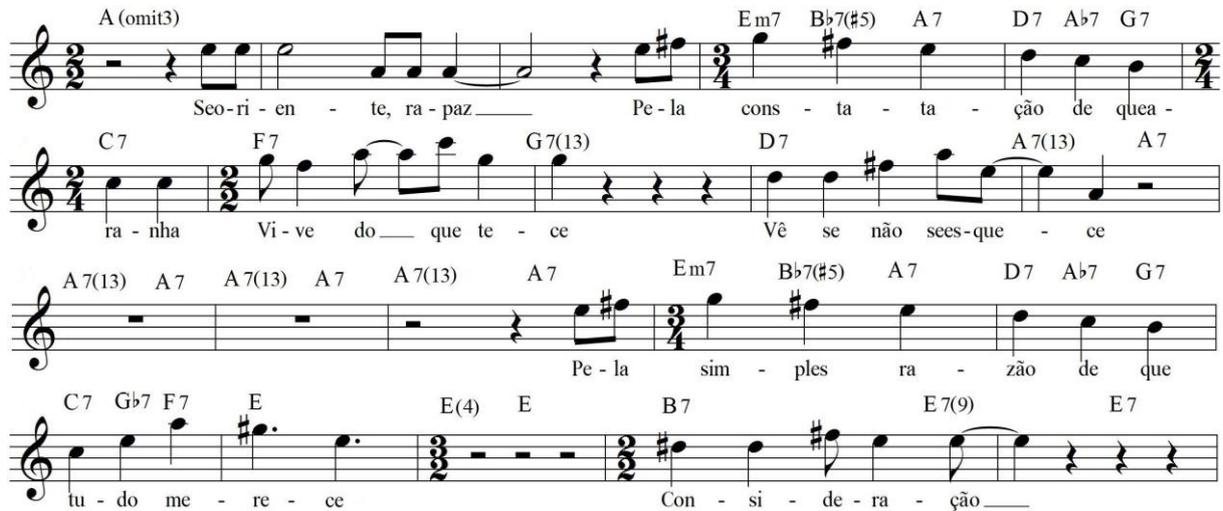


Fig. 2. Melodia/harmonia de “Oriente”. Versos da seção A.

A ausência de resolução sugere mais reticências do que certezas acerca do que é dito. Na seção A’ há o mesmo procedimento, de modo que “Pela simples razão de que tudo depende/ De determinação” também não encontra uma contrapartida harmônico/melódica que embasa a firmeza do enunciado.

Os dois versos da seção B, cuja melodia em Ré mixolídio é harmonizada na região da Subdominante (Ré), exibem a tessitura mais aguda da canção. Isso contribui para que o caráter de comando do verbo “determine” seja adensado. O verbo “se oriente”, por sua vez, assume maior relevância, pendendo para as noções de “foco” e “definição”. Essa leitura oscila se considerarmos que “Pela rotação da Terra em torno do Sol” refere-se menos ao *Tempo Chronos*, aquele medido pelo relógio, e mais ao *Tempo Aeon*, cuja duração imensurável é associada ao movimento circular dos astros. Além disso, o ritmo harmônico do violão desloca o acento dos compassos ternários, recurso que desequilibra o pragmatismo de ambos os versos. Ainda que a seção B não constitua um refrão, ela aglutina o que foi apresentado nas anteriores. Longe de ser dogmática, ela frisa a dualidade de sentido que abarca toda a canção.

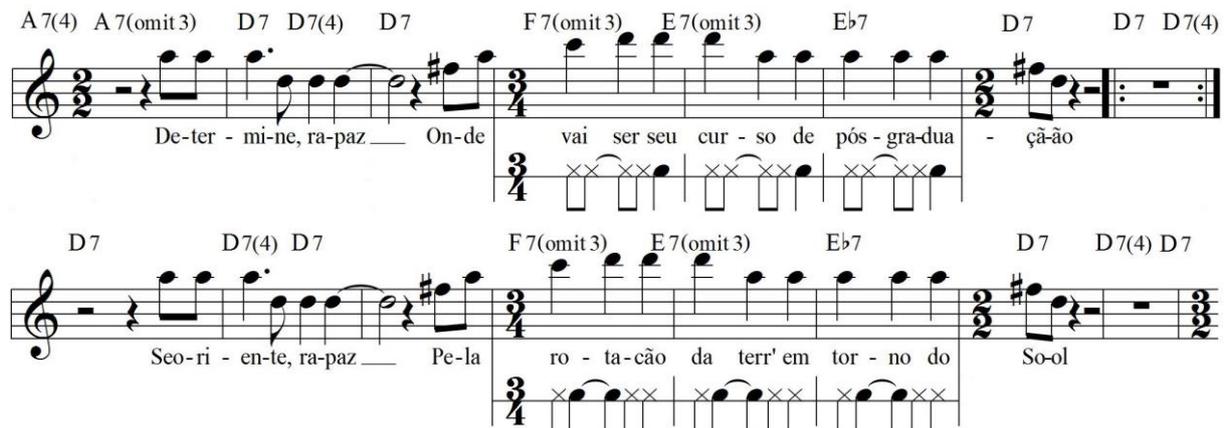


Fig. 3. Melodia/harmonia de “Oriente”. Seção B pós-interlúdio. A representação abaixo da letra corresponde ao ritmo harmônico do violão, com realce para o deslocamento dos acentos (notas pretas).

Na seção A’, o verbo “se oriente” é substituído por um adjetivo. Para além da rima, “sorridente” minimiza o teor de cobrança contido em “se oriente”, “considere” e “determine”, verbos que iniciam cada uma das seções anteriores. “Sorridente” também exprime pureza e inocência, confirmadas pela menção a Adão, primeiro homem do mundo, concebido por Deus sem pecado. Ao comentar sobre Ibiza, onde compôs a canção, Gil admite que “estava num ambiente propício para a referência adâmica” (*apud* RENÓ, 1996: 127).

Walter Benjamin (2011) denomina “linguagem adâmica” aquela não mediada pela escrita, mas baseada no conhecimento dado a partir do simples ato de nomear as coisas. Tal linguagem se perdeu com a modernidade, com a técnica e com manifestação do capitalismo na cultura. Pode-se dizer que a “continuidade do sonho de Adão” decifra o imediato/sensorial, marcado por práticas contraculturais e pela atmosfera mística. Se levarmos em conta que a ancestralidade de Adão perpassa os textos sagrados das três grandes religiões monoteístas (Cristianismo, Judaísmo, Islamismo), o “sonho” também sugere “esperança na humanidade”. Adão, porém, é exilado do paraíso. Logo, o “sonho” não abarca uma dimensão apenas transcendental. Ele expressa o desejo do compositor de retornar ao Brasil.

2. “Se oriente, rapaz”: dualidade, impasse e anomia

“Se oriente, rapaz/ pela constatação de que a aranha/ vive do que tece” e “Determine, rapaz/ onde vai ser seu curso de pós-graduação” são os versos menos místico-transcendentais da canção. Ambos são autorreferentes à trajetória de Gilberto Gil, que recusou uma pós-graduação “nos Estados Unidos, para assumir o trabalho na Gessy Lever [...]; e de o trabalho [...] ter sido uma espécie de pós-graduação [...], assim como a situação do exílio” (*apud* RENÓ, 1996: 127). Exilado na Europa entre julho de 1969 e janeiro de 1972, Gil viveu o auge e o declínio da contracultura: modelo de vida hippie, misticismo, psicodelismo do

rock, festivais (Ilha de Wight, ago./1970; e Glastonbury, jun./1971), libertação sexual e uso de psicotrópicos (maconha, LSD). Orientar-se pela constatação de que a aranha vive do que tece, bem como determinar o curso de pós-graduação, podem ser indícios de que ele detectava o esgotamento dessas experiências coletivas. As que não esbarraram na repressão policial, foram incorporadas pelo mercado, comprometendo, assim, seu potencial transformador.

Os dois versos também tocam em aspectos da realidade nacional, da qual Gilberto Gil não estava totalmente apartado. Entre 1969-74, durante o governo Médici, a sociedade brasileira passou por um intenso processo de consolidação do capitalismo. O “milagre econômico” elevou o poder aquisitivo da classe média. O acesso ao ensino público superior, ainda que continuasse muito abaixo da demanda, aumentou consideravelmente. O Movimento Estudantil teve papel crucial nas pressões que desencadearam na criação de novas vagas nas universidades. O Estado, porém, não se eximiu da tarefa, dado o interesse no desenvolvimento do saber técnico e das chamadas “ciências duras” (MOTTA, 2014).

Não obstante a ascensão social de alguns grupos, aqueles anos foram os mais violentos do regime militar. O AI-5, editado no fim de 1968, reforçou a censura à produção artístico-intelectual e intensificou a repressão às esquerdas, partidárias ou não da luta armada. Os adeptos da contracultura (tachados de “desbundados”), embora não fossem os principais alvos da tortura, sofreram coerções físicas e psicológicas em delegacias e clínicas psiquiátricas (RISÉRIO, 2005: 26). A racionalidade imposta pela modernização capitalista, promovida pela ditadura e assegurada pela repressão, aos poucos minou os projetos coletivos (revolucionários ou contraculturais) que caracterizaram o período. O trabalho assíduo e solitário da aranha e a exigência da pós-graduação dialogam com a afirmação de uma lógica individualista/meritocrática. Essa hipótese é igualmente cabível à canção “O sonho acabou”, criada por Gil na mesma época, salvo que em “Oriente” o “sonho” ainda é viável.

A letra de “Oriente”, apesar dos verbos no imperativo, não guarda relação com as “canções engajadas” dos anos 1960. A valorização e/ou idealização de figuras representativas do “povo brasileiro” (“pescador/nordestino/favelado”) balizaram as obras de diversos músicos naquela década. Utópicas, educativas ou exortativas, tais canções traduziram um contexto fortemente marcado por projetos revolucionários e por certa ideologia nacional-popular (CONTIER, 1998: 13-52; NAPOLITANO, 2001; RIDENTI, 2010). “Oriente” não fala *sobre* nem *para* o povo. O interlocutor da canção é o *indivíduo/rapaz*. Os conselhos triviais da letra (“vê se não se esquece”, “tudo merece consideração”) sugerem que Gilberto Gil se comporta como um “guru que não se leva muito a sério” (NAVES, 2003: 154). Essa descrição corrobora o excesso de autonomia outorgada ao *rapaz*. Seu guia espiritual aguça a curiosidade



e não impõe um rumo fixo. Entre dois universos não excludentes (*Oriente/místico e oriente/racional*) há várias possibilidades de ação. O *guru* oferece tantos caminhos ao *rapaz* que o balanço final é, no limite, “desorientador”.

José Miguel Wisnik apreende o caráter dual das canções de Gilberto Gil, que vão “do mundo *oral, circular*, mítico-ritual e côncavo dos nichos nativos, do balaio e da capoeira, ao mundo *midiático-informático*, segmental, pontilhístico e convexo captado pela concavidade da parabólica” (*In: RENÓ, 1996: 19*). A combinação às vezes excêntrica desses fatores está no horizonte das críticas de Schwarz ([1969] 2009: 28; 32): “Para obter o seu efeito artístico e crítico o *Tropicalismo* trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contrarrevolução cristalizou”. A compilação desses opostos se daria no conteúdo e na forma. Schwarz enxergava no Tropicalismo dois “Brasis” irreconciliáveis.

A dualidade tropicalista não se adequava àquela ideia que, nos anos 1960, encontrava-se mais ou menos difusa em parte da produção artístico-cultural de esquerda: a ideia de que o Brasil “atrasado” passaria por um processo de modernização para alcançar o Brasil “avançado”. Essa visão derivava, em alguma medida, das teses da Cepal e do ISEB. Mas provinha, sobretudo, do pensamento etapista do PCB, defensor da revolução burguesa, nacional e democrática como condição necessária à revolução socialista⁶.

As canções tropicalistas negavam essa concepção um tanto teleológica. Apesar de destacarem um Brasil arcaico e outro ultramoderno, elas não apresentavam um desenlace para a dicotomia. Seriam mais duais que dialéticas. Os dilemas do Brasil cantados pelo Tropicalismo residiriam justamente nessa ausência de superação. “Oriente” não é uma canção tropicalista, haja vista que o movimento se esgotou no fim dos anos 1960. Contudo, ela incorpora uma dualidade (complementar) igualmente sem síntese⁷. Para além dos aspectos autobiográficos e da atmosfera místico-contracultural que explora, “Oriente” insinua os impasses do “indivíduo” e engendra certo estado de anomia alavancado pelo AI-5 e pelo desenvolvimento capitalista do país à época do regime militar.

Referências:

ARANTES, Paulo. Sentimento dos contrários. In: ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualismo segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 9-45.

BENJAMIN, Walter. Doutrina das semelhanças. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.^a ed. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 108-113.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. (Org., apres. e notas de Jeanne-Marie Gagnebin). São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2011.



- CONTIER, Arnaldo D. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 18, n.º 35, p. 13-52, 1998.
- FONTELES, Bené. *Giluminoso: a poética do Ser*. Brasília: Ed. UnB/ São Paulo: SESC, 1999.
- MACIEL, Luiz Carlos. O Tao da contracultura. In: ALMEIDA, Maria Isabel M.; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *“Por que não?”: rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 64-75.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. *“Seguindo a canção”*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O Brasil em uníssono: e leituras sobre música popular e modernismo*. (Org. Eduardo Jardim). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Casa da Palavra, 2013.
- OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- PERRONE, Charles. *Letras e letras na Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- RENÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil: todas as letras – incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: *Anos 70: trajetórias* (vários autores). São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p. 25-30.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. 3.ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960*. São Paulo, 2008. 196f. Tese (Doutorado em Música). ECA, USP, São Paulo, 2008.
- WISNIK, José Miguel. O dom da ilusão. In: RENÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil: todas as letras – incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 17-19.
- Gravações em Disco**
- NORWEGIAN WOOD (THIS BIRD HAS FLOWN). John Lennon e Paul McCartney (Compositores). The Beatles (Intérprete). *Rubber Soul* (LP). Londres: Parlophone, 1965.
- ORIENTE. O SONHO ACABOU. Gilberto Gil (Compositor). Gilberto Gil (Intérprete). *Expresso 2222* (LP). Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1972.

Notas

¹ Tiné (2008: 158), ao analisar canções populares do Nordeste, nota que “com efeito semelhante atua a técnica da repetição e ênfase de uma tônica pedal a partir de um baixo fundamental na música do Norte da Índia”. Vale ressaltar que os *drones*, típicos da música indiana, consistem numa massa sonora de vibração esparsa e tessituras médias e graves. Eles geralmente ficam a cargo da *tambura*, instrumento de corda responsável pela execução da nota pedal. Os *drones* são a base sobre as quais se organizam as estruturas melódicas dos *ragas*.

² Sobre a faculdade mimética da linguagem, incluindo a astrologia, ver: BENJAMIN, 1994: 108-113.

³ Como, por exemplo, a canção “Norwegian wood (This bird has flown)” (John Lennon e Paul McCartney), baseada em escalas modais (dórica e mixolídia) e cujo arranjo emprega o *sitar*, instrumento de corda indiano.

⁴ Segundo Risério, esses dois aspectos eram notáveis entre os “desbundados” e entre os militantes vinculados à luta armada, embora os primeiros estivessem bem mais interessados em “mudar a vida” que o sistema político.

⁵ “A possibilidade de ir pro Japão” e “Num cargueiro do Lloyd lavando o porão” são formalmente idênticos: melodia Lá dórica descendente e sucessão de acordes Dominantes que preenchem cada uma das pulsações dos compassos (similar à figura 1). A progressão conclui numa cadência perfeita ($E^7 A^{(omit3)}$), embora a tônica omita a terça. No acorde de chegada, Gil retoma o “tempo circular”, mantendo-o por quatro compassos binários. Esse ritmo harmônico alude outra vez à música oriental e ao berimbau, criando um nexos com as palavras “Japão” (país oriental) e “porão” (compartimento onde eram alojados os escravos, introdutores do berimbau no Brasil).

⁶ Oliveira ([1972] 2003) fez a crítica da “razão dualista”. A “cisão” do Brasil não se sustentaria, uma vez que o “moderno”, sobretudo no âmbito do capitalismo periférico, se alimenta do “atrasado”.

⁷ Para uma análise da dualidade tropicalista, a partir das reflexões de Schwarz, ver: ARANTES, 1992: 9-45.



“Ponta de Areia”: Milton Nascimento e a nostalgia do não-lugar

MODALIDADE: PAINEL

Vinicius José Fecchio Gualdo

Universidade de São Paulo – viniciusgualdo@gmail.com

Resumo: O intuito dessa comunicação é pensar a canção “Ponta de Areia” (M. Nascimento/F. Brant) gravada no disco *Minas* (EMI-ODEON, 1975). Analisar-se-á tanto os elementos musicais quanto os poéticos, no intuito de entender como a canção conta a história da Estrada de Ferro Bahia-Minas, ao articular as práticas de convivência que existiam à época de seu funcionamento e suas ressignificações no momento histórico subsequente, ou seja, de desativação do trem promovida pela ditadura militar.

Palavras-chave: Canção Popular-comercial. Milton Nascimento. Ditadura militar. Estrada de ferro.

“Ponta de Areia”: Milton Nascimento and the Non-Place Nostalgia

Abstract: The purpose of this communication is to analyze the song “Ponta de Areia” (M. Nascimento/F. Brant) included in the album *Minas* (EMI-ODEON, 1975). It will be analyzed the poetical and musical elements, in order to understand how the song tells the history of the Bahia-Minas railroad, by articulating the social behavior that existed in the moment that the train used to operate and its reframing in the context of its deactivation, provided by the military dictatorship.

Keywords: Popular and Commercial Song. Milton Nascimento. Military Dictatorship. Railroad.

1. Introdução

No ano de 1975, durante o governo do general Ernesto Geisel, o chamado “milagre econômico”, que vigorou plenamente no governo anterior, do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974)¹, começava a apresentar sinais de fracasso. Apesar de manter um crescimento anual do PIB relativamente alto, os preços que a sociedade pagava tornavam-se cada vez maiores. Em um quadro de censura, elevação da inflação, dívida externa em franco crescimento e intensificação das desigualdades sociais:

[...] a maioria dos trabalhadores começava a sentir nos bolsos o peso daquela sangria. Os demais índices relativos às condições dos trabalhadores, como o salário mínimo, continuavam muito baixos, longe de se igualarem às taxas de inflação e ao aumento persistente no custo de vida (AARÃO REIS, 2014: 123).

É nesse contexto que Milton Nascimento e Fernando Brant compõem a canção “Ponta de Areia”, cujo signo nostálgico da perda de um momento histórico passado é explorado, no intuito de propor uma alternativa ao presente.

2. A canção “Ponta de Areia”

Ponta de Areia/ ponto final/ da Bahia-minas/ estrada natural
Que ligava Minas/ ao porto, ao mar/ caminho de ferro/ mandaram arrancar
Velho maquinista/ com seu boné/ lembra o povo alegre/ que vinha cortejar

Maria fumaça/ não canta mais/ para moças flores/ janelas e quintais
 Na praça vazia/ um grito um “ai”/ casas esquecidas/ viúvas no portais

A canção narra a desativação de uma ferrovia, cujo trajeto unia os estados de Minas Gerais com o sul da Bahia (“Ponta de Areia”²), possibilitando uma ligação do primeiro com o mar. A narração é marcada por um tom nostálgico: a associação do termo “povo alegre” com o verbo “lembrar”, por sua conotação de passado, sugere que aquele “povo” não se alegra mais, ao menos não com o “cortejo”, visto que esse não acontece mais, como indica a conjugação de “vir” no pretérito imperfeito do indicativo. O fato da “maria-fumaça” deixar de cantar, a “praça” não ser mais ocupada e as moradias que rondavam a possível estação estar esquecidas (talvez abandonadas), bem como a figura das “viúvas” (alguém que vive o luto da perda do amado), conferem ao momento presente – no qual conta-se a história – uma coloração triste e, ao mesmo tempo, dão indícios de que no passado – época em que o trem funcionava – a vida era mais feliz.

Construída sobre uma escala pentatônica, a estrutura composicional se articula em tonalidade de Sib maior em uma divisão de compasso pouco usual à tradição da canção popular urbana de mercado, a saber, em 9/4. Em termos de execução, o tema é apresentado por um coro infantil que o expõe pela primeira vez, sendo reforçado pelo coro adulto, explicitando o caráter grupal-comunitário invocado pela letra. Sendo uma melodia curta (dois compassos) e relativamente simples (com uma pequena extensão, notas repetidas, saltos intervalares pequenos), as 15 repetições do tema (sendo a última em *fade out*) criam uma sensação de circularidade. Desse modo, não destaca-se um *motivo* “que chama a atenção sobre si” (WISNIK, 1989: 79) e que se desenvolveria ao longo da peça. Marca-se, ao contrário, um tema único.

Ponta de Areia
 Minas (1975)

Words by Fernando Brant Music by Milton Nascimento

I7M
B \flat maj7

IV7M
E \flat maj7

I7M
B \flat maj7

IIIm7
Cm7

VIIm7
Gm7

V7 I7M
F7 B \flat maj7



Fig.1 Partitura da canção “Ponta de Areia” (Milton Nascimento e Fernando Brant)

As duas primeiras estrofes nos apresentam o *tema* da narração, uma ferrovia (“caminho de ferro”). O *local*: algum lugar entre o sul da Bahia e Minas (“Ponta de Areia” e “da Bahia-Minas”). A *função*: criar uma conexão com o mar, possivelmente com a finalidade de escoar uma produção, dada a presença do “porto” (“que ligava Minas/ ao porto, ao mar”). E o *fim* da história: a desativação, provavelmente conturbada, da ferrovia (“mandaram arrancar”). Desse modo, temos uma composição com fortes características épicas e, ao menos em teoria, uma descrição mais *objetiva* dos acontecimentos³.

As composições tonais são marcadas pela naturalização de uma invenção historicamente determinada, o *temperamento*⁴. As concepções musicais passaram a se mover com base numa noção evolutiva – mesmo que não linear –, pois a realização da tonalidade pede um contexto que a prepare: uma sucessão de acordes. Sendo assim, a incessante capacidade da troca entre as tonalidades (a modulação), instaura uma temporalidade progressiva no seio das relações composicionais:

A tônica é negada dialeticamente por uma dominante que poderá, por *modulação*, constituir-se por sua vez numa nova tônica. Os lugares são intercambiáveis e o discurso tonal vive dessa economia de trocas em que cada nota pode ocupar diferentes posições e mudar de função ao longo da sequência. Transitar pelas funções através de um encadeamento que tem seu núcleo no movimento oscilante de tensões, que se transformam em repouso, é o fundamento dinâmico, progressivo, teleológico, perspectivístico, da tonalidade (WISNIK, 1989: 114).

Desse modo, a canção descreveria a sucessão de acontecimentos que levaram a desativação da ferrovia, tal como “de fato” teria acontecido. Conforme nos conta Martins (2010), a história da Bahia-Minas foi curta e conturbada. Foram mais de 60 anos de construção para apenas 24 de pleno funcionamento. Tendo atingido seu ápice nos anos 1930, momento no qual a federação – sob a tutela varguista – assume o controle administrativo da ferrovia. Sua desativação definitiva deu-se no ano de 1966, durante o governo do marechal Castelo Branco, sob as insígnias de um ramal “deficitário, ineficiente, antro de falcatruas e corrupção” (MARTINS, 2010: 14).

Contudo, a canção, ao articular outros elementos, rompe com essa noção linear da história. Nas duas primeiras estrofes há um primeiro par antitético: “estrada natural” *versus* “caminho de ferro”. Ora, uma evidente contraposição entre natural e artificial (ou construído) se estabelece, o que nos orienta a uma discussão sobre a relação do homem frente à natureza. Ou, dito de outra maneira: uma estrada *natural* indica a presença humana ou, pelo menos, a utilização de um trajeto condicionado pela própria natureza: a navegação em um rio, por exemplo, pode ser feita sem uma alteração do seu trajeto. As condições topográficas e climáticas determinam as possibilidades de percorrer o caminho.

Estrada de *ferro* ou o trem *a vapor* (“maria-fumaça”, como aparecerá mais à frente na letra), por outro lado, compreendem uma atuação mais intensa sobre a natureza. Isso porque o trem pressupõe um avanço tecnológico, cujo desenvolvimento na sociedade ocidental se deu com a passagem da manufatura à maquinaria (e a posterior grande indústria), ou seja, com a subsunção do homem à máquina⁵.

A terceira estrofe passa do plano macro para micro, da existência da ferrovia para uma faceta da organização social que a circunda. Nesse *zoom*, outra antítese se mostra. A partir da figura do “velho maquinista”, reconstitui-se uma prática – aparentemente corriqueira – da época de funcionamento do trem: o cortejo. Ao passo que o maquinista é associado, por relação metonímica via o termo “boné”, ao trem e, portanto, à época industrial. O “cortejo”, por sua vez, apresenta dois usos frequentes no Brasil. O primeiro é identificado com festas religiosas de origem africana, em especial com a encenação de coroamentos dos reis congos, prática comum da congada mineira, do maracatu pernambucano, entre outras⁶. Essas práticas afro-brasileiras apresentam, como uma característica essencial, o convívio, muitas vezes contraditório, entre uma defesa das raízes de tradição africana e a incorporação de práticas e símbolos associados ao branco europeu⁷. A canção, além da invocação de uma prática híbrida, propõe uma segunda vinculação social ao signo “cortejo”: um dos momentos públicos do ritual de união matrimonial, esse também com fortes conexões com uma tradição que se mantém viva, apesar de bastante ressignificada⁸.

Na canção, o “cortejo” é posicionado de uma maneira que, em primeira instância, sugere que ele não acontece mais; em segunda, que a razão de ele deixar de existir se deve à desativação da ferrovia. Isso porque é pela figura do maquinista que o narrador “lembra” de uma situação em que as pessoas festejavam (“o povo alegre”) e, como consequência, do “cortejo”, o que assinala uma ligação intrínseca da festa com o passar do trem. A modernidade e a tradição são apresentadas como partes de uma união:

A ferrovia anunciava e realizava o novo, ao mesmo tempo em que nele reafirmava o velho e tradicional. Era como se descosturasse a trama das velhas relações sem destruí-las inteiramente, recosturando-as no sistema de significados e funções do primado do capital e de sua reprodução ampliada. Não atuava apenas no âmbito da economia, mas também no do reajustamento e refuncionalização das relações sociais, dos valores, das concepções, das mentalidades (MARTINS, 2008: 30).

Ao longo dos 4’30’’ da canção, a melodia, como vimos, se repete 14 vezes – com pequenas variações – e termina em *fade out* na décima quinta repetição, indicando a continuidade do narrado, ao invés do término. Característica que remete o ouvinte a um ambiente musical vinculado à tradição oral, no qual traços de sociabilidade e prática musical não se apresentam autonomizados, como também ocorre no caso dos Kaluli da Papua Nova



Guiné⁹. Dessa maneira, a gravação apresentada por Milton Nascimento no disco *Minas* (1975), em vez de sobrepor matrizes estético-históricas distintas, as articula, indicando, tanto poética quanto musicalmente, que as mudanças históricas não se fazem a partir de uma destruição completa do passado, haja vista que essa deixa restos, os quais, por sua vez, são reorganizados pela nova conjuntura.

Ao final da terceira estrofe se inicia um interlúdio musical, que repete duas vezes o tema da canção, sem letra. Em seguida, a narrativa retorna em outro registro; passa-se a cantar não mais a memória do passado, mas o tempo pós-estação de trem (“maria-fumaça/ não canta mais”), no qual o espaço público está arruinado (“praça vazia”), restando apenas vestígios e ruínas (as “flores” do casamento e suas “casas esquecidas”), que, mesmo assim, preservam algo. No entanto, esse “algo” não é mais social, público. Ele se tornou privado, individual (às moças restam as “janelas”; às flores, os “quintais”).

Entretanto, mesmo no abandono há um anseio, seja de dor, seja de revolta. Em meio aos destroços, um grito acontece (“na praça vazia/ um grito, um ‘ai’”). A destruição deixa restos. Vale retomar o fim da segunda estrofe: o fenecimento dessa vida comunitária em torno do trem não colapsou – de acordo com a canção – por motivos internos, afinal, a desativação foi imposta, conforme indica a inflexão do verbo “mandar” na terceira pessoa do plural (“mandaram arrancar”)¹⁰.

Por essas razões, o clima de “Ponta de Areia” é nostálgico. A canção enfatiza a “vida alegre” na época de funcionamento do trem, a qual foi interrompida por algo ou alguém com mais força – no caso um pacto político-econômico entre a ditadura civil-militar e o capital internacional. Nostalgia revestida pelo manto da transformação, do progresso, da mudança e, ao mesmo tempo, da continuidade, da manutenção. A imagem das “viúvas nos portais” condensa em si essa perspectiva. Usualmente, a viúva opera como uma alegoria da perda do amado, afinal é a representação de uma pessoa em luto: “via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc.” (FREUD, 2010: 128).

Como podemos perceber, o objeto amado pode tanto ser uma pessoa quanto qualquer outra coisa. No caso da canção, a associação das “viúvas” com o “cortejo” indica, na mesma ação, o fim do matrimônio e a perda da sociabilidade da época do trem, apontando o perdido como esse ideal, talvez consciente aos que participavam dos cortejos, talvez não.

Somada ao luto, há a alteração. Portais são símbolos de mudança, passagem. Marcam a entrada – e, portanto, a saída – para um outro lugar. Seguindo a canção, a passagem é vista apenas pela negativa: não se anuncia o que preencheu o espaço deixado pelo trem,



cantam-se apenas as ruínas de sua desativação. As figuras em luto estão na passagem, mas não as atravessam. Provavelmente estão de costas para o novo, olhando para o passado que não existe mais. O luto transmuta-se em melancolia¹¹.

3. Conclusão

Tanto no nível musical quanto no poético, as matrizes estético-históricas articuladas pela canção convivem pacificamente: não há grandes conflitos entre os elementos musicais, nem entre os momentos históricos. Contudo, essa coexistência é agasalhada de nostalgia. O mundo pós-estação de trem, como visto, é triste, aflitivo: sensação objetificada pela crescente densificação do arranjo, com ênfase na estrofe que antecede a interrupção da narração, momento em que despontam bateria e guitarra.

Esse aumento da tensão culmina, ao final da letra, no improviso do saxofone, marcando, por assim dizer, o sentimento melancólico. Que em alguma medida já se sabia desde o início: o arranjo se inicia com um comentário solo do saxofone, que rapidamente é acompanhado por baixo, bateria e percussão, alcançando densidade sonora semelhante a do improviso que antecede a repetição das quarta e quinta estrofes. Esse início ergue suspeitas acerca da real efetividade desse convívio harmonioso. Talvez, ele só tenha verdadeiramente existido na memória.

Em plena ditadura militar, independente dos dizeres de “abertura política lenta, gradual e segura”, proferidos pelo general Ernesto Geisel, mantinha-se um governo totalitário. A versão de “Ponta de Areia” gravada no disco *Minas* (1975) clama por um lugar que talvez nunca tenha existido. Canta-se a nostalgia de um *não-lugar*.

Referências:

- CAPUTO, Ana Cláudia; MELO, Hildete Pereira de. A industrialização brasileira nos anos 1950: uma análise da instrução 113 da SUMOC. In: *Est. econ.*, São Paulo, v. 39, n.º 3, p. 513-538, jul./set., 2009.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- FELD, Steven. The boy who became a Muni Bird. In: *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p. 20-43.
- FREITAS, Sérgio P. R. *Que acorde ponho aqui?* Campinas, 2008. Tese (Doutorado em Música). IA, Unicamp, 2010.
- FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos [1914-1916]*. Vol. 12. Obras Completas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 127-144.
- LEITE, Miriam Lifchitz M. O retrato de casamento. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n.º 29, p. 182-189, mar. 1991.



MARTINS, José de Souza. A gestação do ser dividido: a ferrovia e a modernidade em São Paulo. In: *A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário*. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 15-42.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Vol. II. Coleção: Os economistas. São Paulo: Nova cultural, 1985.

NORONHA, Vânia. Reinado de Nossa Senhora do Rosário: a constituição de uma religiosidade mítica afrodescendente no Brasil. In: *Revista Horizonte da PUC-Minas*. Belo Horizonte, v. 9, n.º 21, p. 268-283, abr./jun. 2011.

OLIVEIRA, Ângela da Silva. Maracatu de Baque-Virado nos grupos paulistanos. In: CONGRESSO LUSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, XI, 2011, Salvador/UFBA. *Anais do XI Congresso Luso-brasileiro de Ciências Sociais: diversidade e (des)igualdades*. S./ed., 2011, s./p.

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

ROSENFELD, A. A teoria dos gêneros. In: *O teatro épico*. 4.^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 13-36.

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

Gravação em Disco

PONTA DE AREIA. Milton Nascimento e Fernando Brant (Compositores). Milton Nascimento (Intérprete). *Minas* (LP). EMI-Odeon, 1975.

Site

<<http://www.caravelas.ba.gov.br/pontadeareia.html>>. Acesso em: 06 abr. 2015.

Notas

¹ “O período do chamado ‘milagre’ estendeu-se de 1969 a 1973, combinando o extraordinário crescimento econômico com taxas relativamente baixas de inflação. O PIB cresceu na média anual, 11,2%, tendo seu pico em 1973, com uma variação de 13%. A inflação média anual não passou de 18%. Isso parecia de fato um milagre” (FAUSTO, 1995: 485).

² Ponta de Areia é um distrito do município de Caravelas, localizado no sul do estado da Bahia. Cf. <<http://www.caravelas.ba.gov.br/pontadeareia.html>>. Acesso em: 06 abr. 2015.

³ “O narrador, muito mais que se exprimir a si mesmo (o que naturalmente não é excluído) quer *comunicar* alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes conte um ‘caso’. Como não exprime o próprio estado de alma, mas narra estórias que aconteceram a outrem, falará com certa serenidade e descreverá objetivamente as circunstâncias objetivas. A estória *foi assim*” (ROSENFELD, 2000: 24-25.) Como o próprio autor nos adverte, dificilmente se encontrará na realidade um texto “épico puro” ou “lírico puro”. Mas, em geral, as obras tendem a apresentar uma “preponderância estilística”, o que nos autoriza a pensar determinada construção sob tal ou qual categoria, inclusive para perceber os limites dessa abordagem (cf. *idem, ibidem*: 17-19).

⁴ Como nos mostra Freitas (2010: cap. 2, notas 4; 13; 41; 46), o surgimento do sistema tonal está intimamente ligado ao pensamento europeu 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 famigerada *série harmônica*, cujo fundamento é a suposta relação física entre as ondas sonoras, que criariam relações intervalares (entre notas) mais *harmoniosas* ou consonantes. Ora, nos dias atuais, sabe-se “cientificamente” que as notas que compõem o chamado *sistema temperado* (as doze notas no piano) não são um espelho da natureza, mas uma escolha de uma época, cuja dominação cultural foi tamanha que até hoje paira no ar a naturalidade – melhor seria dizer *naturalização* – do tonalismo.

⁵ O homem torna-se um apêndice da máquina, portanto, substituível. O que ancora a produção é a atuação da máquina – ela passa a ser o cerne do trabalho. Ao homem resta pô-la em funcionamento. “A própria máquina a vapor, como foi inventada no final do século XVII, durante o período manufatureiro, e continuou a existir até começo dos anos 80 do século XVIII, não acarretou nenhuma revolução industrial. Ocorreu o contrário: foi a criação das máquinas-ferramentas que tornou necessária a máquina a vapor revolucionária. Quando o homem, em vez de atuar com a ferramenta sobre o objeto do trabalho, atua apenas como força motriz de uma máquina-ferramenta, torna-se casual a força motriz revestir-se de músculos humanos e o vento, a água, o vapor etc. podem tomar seu lugar” (MARX, 1985: 10).

⁶ Sobre o maracatu, ver: OLIVEIRA, 2011: s./p. Sobre o congado mineiro, ver: NORONHA, 2011: 268-283.

⁷ “O mito de Nossa Senhora do Rosário, hibridizado tanto na religião, como na arte (por seu aspecto dramático), é uma manifestação negra criada com base na ligação dos negros à terra, à agricultura, à vida nas aldeias, à Mãe-terra, à Grande Deusa, que é a própria Santa. Trata-se de um catolicismo que encontrou brechas em nossa religião ocidental – instituída, patriarcal, solar e diurna – para viver a Grande-Mãe Terra, instituinte, matriarcal, lunar e noturna, características herdadas do contexto africano” (NORONHA, 2011: 274).

⁸ “Com todas essas alterações numéricas e de conteúdo a permanência dos rituais de casamento que incluem o retrato provém de questões ligadas à memória individual e coletiva [...]. Desde o cortejo, reaproximando os noivos das famílias e dos amigos, até o acolhimento da moça no círculo e preocupações das senhoras mães de família, com todas as alterações por que o casamento tem passado e apesar de sua possível multiplicidade, o primeiro casamento, ainda que negado pelo casal, continua a ter uma força social irrecusável” (LEITE, 1991: 188-189).

⁹ A música para os Kaluli da Papua Nova Guiné está intimamente conectada com a realidade cosmológica que constitui o mundo. O canto do pássaro, por exemplo, além de trazer mensagens do mundo dos antepassados, institui, a partir da constante reatualização do mito do “Muni Bird”, uma relação social baseada no compartilhamento da produção. Tudo isso a partir de canções baseadas em uma escala de quatro, às vezes cinco, notas (cf. FELD, 1990: 20-43.)

¹⁰ A partir do governo Café Filho, mas principalmente no de Juscelino Kubitschek, ocorre uma mudança significativa na política econômica nacional. A participação do capital internacional não só aumenta, como é incentivada. Segundo CAPUTO e MELO (2009), dos investimentos entre 1955 e 1963 que chegaram ao Brasil, sem cobertura cambial, 97,69%, tinha como *locus* de atuação “o setor de indústrias de transformação”, sendo 38,1% desse montante destinado a “Fabricação e Montagem de Veículos Automotores, Reboques e Carrocerias”, contabilizando um total de 189,6 milhões de dólares (CAPUTO; MELO, 2009: 525-526). Entrada de capital que não significa um domínio completo das empresas estrangeiras, pois tanto a capital público quanto o privado nacional continuaram a atuar (*idem, ibidem*: 535). Ora, não é de se estranhar que juntamente com essa atuação intensa no setor de automóveis, tenha ocorrido uma gradativa mudança nos meios de transportes, ocasionando uma primazia do setor rodoviário.

¹¹ “Aplicamos agora à melancolia o que verificamos sobre o luto. Numa série de casos, é evidente que também ela pode ser reação à perda de um objeto amado; em outras ocasiões, nota-se que a perda é de natureza mais ideal. O objeto não morreu verdadeiramente, foi perdido como objeto amoroso (o caso de uma noiva abandonada, por exemplo). Em outros casos ainda, achamos que é preciso manter a hipótese de tal perda, mas não podemos discernir claramente o que se perdeu, e é lícito supor que tampouco o doente pode ver conscientemente o que perdeu. Esse caso poderia apresentar-se também quando a perda que ocasionou a melancolia é conhecida do doente, na medida em que ele sabe quem, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso nos inclinaria a relacionar a melancolia, de algum modo, a uma perda de objeto subtraída à consciência; diferentemente do luto, em que nada é inconsciente na perda” (FREUD, 2010: 130).

Os fragmentos e o sujeito: uma análise de “Pra começar”, de Marina Lima e Antonio Cicero

MODALIDADE: PAINEL

Renato Gonçalves Ferreira Filho
Universidade de São Paulo – r.goncalves.f@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende discutir a canção “Pra começar”, composição de Marina Lima e Antonio Cicero, presente no LP *Todas ao vivo* (1986). Para problematizarmos a canção em uma abordagem multidisciplinar, além de empreendermos a análise harmônica, mobilizamos instrumentos teóricos oriundos da linguística (Luiz Tatit), da teoria crítica (Guy Debord), da sociologia (Marcia Tosta Dias) e da historiografia (Daniel Aarão Reis Filho). Ao final, enxerga-se que a canção opera com os fragmentos de um velho mundo que ruiu, sem o confrontá-lo. À luz de um contexto político de transição democrática, sugere-se uma ação ao sujeito frente à nova realidade.

Palavras-chave: Canção popular-comercial. Pop rock brasileiro. Ditadura militar brasileira. Década de 1980.

The Fragments and the Subject: An Analysis of ‘Pra Começar’, by Marina Lima and Antonio Cicero

Abstract: This article discusses the song ‘Pra começar’, composed by Marina Lima and Antonio Cicero and present in the LP *Todas ao vivo* (1986). To problematize the song in a multidisciplinary approach, besides undertaking the harmonic analysis, we mobilize theoretical instruments from linguistic (Luiz Tatit), critical theory (Guy Debord), sociology (Marcia Tosta Dias) and historiography (Daniel Aarão Reis Filho). As results, we comprehend that the song works with the fragments of and old collapsed world, without confronting it. In a political context of democratical transition, it is suggested to the subject an action in a new reality.

Keywords: Popular And Comercial Song. Brazilian Pop Rock. Brazilian Military Dictatorship. 1980 Decade.

1. Introdução

Brasil, 1986. No palco, Marina Lima, na gravação do seu LP *Todas ao vivo*, profere um discurso de cunho político, afirmando que, àquela altura, seria preciso inventar o que nenhum outro país já inventara. Olhando para o contexto político, a produção, classificada à época como pop rock, dialogava com o então processo de transição democrática, para utilizarmos o termo defendido por Daniel Aarão Reis Filho (2014).

Chamamos de transição democrática o período que se inicia com a revogação das leis de exceção, os Atos Institucionais, em 1979, e termina com a aprovação de uma nova Constituição, em 1988. De transição, porque nele se fez um complicado e acidentado percurso que levou de um estado de direito autoritário, ainda marcado pelas legislações editadas pela ditadura, conhecidas como “entulho autoritário”, a um estado de direito democrático, definido por uma Constituição aprovada por representantes eleitos pela sociedade (REIS, 2014: 125).

O diálogo de Marina e Antonio Cicero com esse contexto político foi sendo desenvolvido de forma mais clara desde o ano de 1984, quando ambos assinaram o *Manifesto*

Fullgás, presente no LP *Fullgás*, lançado naquele ano. Dentre diversos ideais defendidos no manifesto, destaca-se a fusão entre política e música: “Se nossa música é política? Nossa música é a nossa política. Queremos descobrir novas possibilidades não de fazer ‘arte’, mas de viver” (Antonio Cicero e Marina Lima. In: LIMA, 1984, encarte). Nesse sentido, o disco *Todas ao vivo* (1986), produção na qual o discurso político da dupla encontrou seu ápice, inicia-se com uma pergunta que dialoga com uma “nova possibilidade”: “Pra começar/ quem vai colar/ os tais caquinhos do velho mundo?”. Haveria resposta?

Neste trabalho, analisaremos “Pra começar”, composição de autoria de Marina Lima e Antonio Cicero, a fim de enxergarmos como se construiu, na canção, uma representação política que estava em diálogo com um contexto instável (de transição democrática). Para compreendê-la, partiremos dos discursos nela construídos a fim de encontrarmos imagens próprias de um ideário engendrado no campo da canção popular-comercial brasileira no período.

2. Os tais caquinhos do velho mundo

A canção, como transcrita abaixo, é estruturada em duas partes (A e B) e contém quatro estrofes ao total. Na gravação ao vivo¹, de 1986, que analisamos, ambas as partes se repetem ao final.

Pra começar
(Marina Lima e Antonio Cicero)

Parte A
Pra começar
quem vai colar
os tais caquinhos do velho mundo?

Pátrias, famílias, religiões
e preconceitos
quebrou, não tem mais jeito

Parte B
Agora descubra de verdade
o que você ama
que tudo pode ser seu

Se tudo caiu, que tudo caia
pois tudo raia
e o mundo pode ser seu

A canção se inicia sob o signo da quebra. A partir de uma pergunta (“Pra começar/ quem vai colar/ os tais caquinhos do velho mundo?”), há a exposição de um cenário que nos é apresentado a partir de fragmentos. São traços do “velho mundo”, “pátrias, famílias, religiões e preconceitos”, formas que se fazem presentes nas relações entre o sujeito e a

sociedade. Note-se que, por exemplo, pela ordem de apresentação dos termos no verso, podemos compreender que, se as “religiões” (enquanto estruturas teológicas e sociais) precedem os “preconceitos”, o preconceito em si é posto mais como uma construção social do que como uma crença individual, por mais que ambas as instâncias, sociais e psíquicas, possam se relacionar na constituição de um preconceito. Portanto, o cenário que inicia a canção define um contexto social, que, no plano imaginário – isto é, no plano das imagens –, é apresentado de forma fragmentada.

É interessante notar que as imagens de fragmentações aparecem em outros registros do período. Sob a égide da ideia apontada por Marcia Tosta Dias (2000: 82) de que o pop rock brasileiro é, em parte, fruto de ecos da mundialização da cultura, não seria distante trazermos, para a discussão, imagens construídas no filme *Pink Floyd the wall*, do diretor inglês Alan Parker², de 1982, inspirado pelo disco *The wall* (1979), da banda de rock Pink Floyd³, que também está presente como trilha sonora. Retratando a história de um roqueiro, o filme nos apresenta cenas por vezes perturbadoras do consciente (ou inconsciente?) do personagem, representado metaforicamente por um muro. Em uma das cenas mais emblemáticas, ao som de “Another brick in the wall”, tal muro é implodido. Por mais que o muro possa, na trama, ser uma metáfora, em um cenário europeu marcado pelas guerras, a imagem desse Muro também se relaciona fortemente com o Muro de Berlim⁴.

Se, em 1982, havia o imaginário da quebra de um muro, as imagens fabricadas pela indústria do entretenimento encontram seu ápice na consumação, na noite do dia 9 de novembro de 1989, da quebra e queda do Muro de Berlim. Como aponta Flavia Bancher (2003: 90), podemos trabalhar com a hipótese de que esse fato histórico concretize a ideia da “história em migalhas”, a partir do momento em que fragmentos do Muro foram posteriormente comercializados como *souvenirs*, “propagando a história presentificada em milhares de minúsculas faces a serem recontadas” (*idem*). Porém, nesse movimento, houve o deslocamento de sentido de um vestígio de um momento histórico para uma mercadoria dotada de fetiche para fins diversos. O movimento que consiste na “destruição e reconstrução da memória viva, como um mosaico eternamente a refazer-se, nos lugares os mais diversos” (*idem*)⁵.

Em “Pra começar”, de 1986, Marina Lima e Antonio Cicero parecem também trabalhar com os fragmentos de um “velho mundo” que ruiu (“quebrou, não tem mais jeito”) – uma realidade que não existe mais e, para nós, são memórias evocadas por vestígios do que um dia foi o mundo. Em primeiro lugar, é interessante notarmos as frases que a guitarra toca

no arranjo da parte A, quando se cantam os versos “quem vai colar/ os tais caquinhos do velho mundo?”. Veja-se o exemplo abaixo, no qual essas frases são transcritas em tablatura⁶.

Parte A

E

Pra começar

G° 30-20--10-20

quem vai colar

A 20-32-42--42-44-31-32-31-44- riff

os tais caquinhos do velho mundo?

As duas frases de guitarra transcritas acima surgem, como que remendados, no solo da guitarra ao início da canção e antes da repetição das partes A e B, conforme destacado abaixo.

Riff - 31-31-32-31-44-42-52-54-40
30-20--10-20--20-32-42--42-
44-31-32-31-44- riff-31-31-32-31-
44-42-52-54-40-30-20--20-20-
32-42-20-20-32-44- riff

(Riff: E)

Apesar do aparente ordenamento no solo da guitarra na frase de introdução, os “caquinhos do velho mundo” surgem na parte A sem remendos⁷, isto é, eles aparecem como fragmentos e não como uma frase completa, como na abertura da canção. Parece-nos antes um movimento de assimilação do que confronto com estruturas sociais do “velho mundo”⁸. De início, há a constatação de que são estruturas que se fragmentaram e, a partir desse momento, a canção está trabalhando em cima dessas rupturas em um novo mundo⁹. Para se começar um “novo mundo” seria necessário ultrapassar o “velho mundo”. A pergunta inicial (“quem vai colar?”) fica no ar. Ao analisarmos a harmonia, percebemos que o acorde G° desempenha a função de Dominante da Dominante. A seguir, ocorre uma cadência de engano, ou seja, tal acorde não é sucedido por outro com função de Dominante: a progressão harmônica muda de direção. O acorde seguinte, A, desempenha a função de Subdominante. A cadência de engano reforça o caráter retórico da pergunta, tal qual Marina Lima insinua na repetição dessa parte: “ninguém vai colar”.

3. Pois tudo raia!

De certo modo, o cenário inicial poderia ser interpretado como catastrófico, uma vez que não haveria mais sólidas representações que mediariam a experiência do sujeito em sociedade. Não há pátria, não há família e nem religião para se apoiar; tampouco preconceitos para reproduzir ou formar. Contudo, a parte B propõe uma *ação* frente a esse contexto.

Parte B

E711

E F#

Agora descubra de verdade
o que você ama

F7M E

que tudo pode ser seu

Se tudo caiu, que tudo caia
pois tudo raia
e o mundo pode ser seu

Na parte A, como vimos, o foco do discurso estava na descrição. Na parte B, o foco do discurso está no sujeito que escuta a canção. É a ele que se dirige a sugestão de descobrir o que ama “de verdade”, como condição para que “tudo” e o “mundo” possam ser seus. Musicalmente, esse contraste entre as duas primeiras estrofes e as duas últimas se dá, em parte, pelo desmanche da base do arranjo da parte A. Para descrevermos como operam esses desmanches, notemos que o arranjo de bateria, que outrora acentuava o segundo e o quarto tempos, agora enfatiza apenas o quarto tempo, enquanto marca todos os demais tempos com o chimbau. Os acordes tocados pelos teclados têm extensão prolongada e parecem preencher os espaços abertos pelos demais instrumentos. Harmonicamente, há uma passagem cromática nos baixos, na progressão E (I) – F# (V/V) - F7M (bIIImaj7) – E (I), que tem como principal efeito de sentido a sublimação. Percebemos que há, novamente, cadência de engano após outro acorde de Dominante da Dominante, função desempenhada pelo acorde F#, ainda que a 7.^a não seja tocada (ou seja, é tocada a tríade, não a téttrade, o que é idiomático no rock). Porém, o acorde seguinte, F7M, não desempenha a função de Subdominante, mas sim a de Subdominante menor (outras interpretações podem ser feitas em relação à função do acorde napolitano).

Constrói-se um discurso direto para o ouvinte. Ao observarmos a melodia à luz do modelo de análise semiótica da canção, formulado por Luiz Tatit (1986) –, o qual busca compreender, através da interpretação dos elos entre melodia e letra, os processos de produção de sentido –, podemos notar o desenho melódico da parte B, conforme transcrito abaixo.

si	
la#	
la	ra se-
sol#	go- des- de ver- que você ser (se)u
sol	
fa#	cu- da- a- de
fa	
mi	A- bra de o ma que tudo po-

si					de
la#					
la	tu-	tu-	tu-		
sol#	do	do	do	mundo po-	ser
sol					
fa#	ca-	ca-	ra-		
fa					
mi	Se	iu pois	ia pois	ia e o	seu

Figura 1: Linhas melódicas dos versos da parte B de “Pra começar” (Marina Lima e Antonio Cicero).

Nessas duas estrofes, há traços de *figuratização*, pois o desenho melódico dos versos se aproxima à entonação da fala cotidiana. Através de frases descendentes, predominantes nos versos, há o reforço do sentido de um discurso dirigido a um interlocutor, simulando o que Luiz Tatit (1986: 9) chama de “uma situação de locução possível na vida cotidiana”. Notemos que, na segunda execução da parte B, Marina literalmente fala ao invés de cantar: “que tudo caia/ pois tudo raia!”, o que reforça ainda mais esse efeito de sentido discursivo. Se nas estrofes que desenvolvem um discurso de sugestão de ação (“agora descubra de verdade o que você ama”) e uma maneira de enxergar o mundo fragmentado outrora exposto (“se tudo caiu/ que tudo caia/ pois tudo raia”), os versos que os concluem apresentam possibilidades de um futuro, no qual “tudo pode ser seu” e o “mundo pode ser seu”. Não coincidentemente, tais versos – que expõem um futuro por vezes utópico – possuem uma melodia na qual há o reforço da entonação exclamativa através de “tonemas”, que, no caso, são elevações “de tom típicas do discurso linguístico oral” (TATIT, 1986: 7). Além disso, a base inicial da canção é retomada nesses dois versos, trazendo intensidade à “matéria” musical, para usar termos empregados por Bruce Baugh (1994).

4. Considerações finais

A canção “Pra começar” expõe um contexto fragmentado e superado. A partir dele, reforça a urgência de uma atitude imediata: falou-se do “agora”, do instante da enunciação. As imagens de um “velho mundo”, expostas sem confronto, serviram como

suporte para a transformação da realidade do sujeito. Fala-se em superação sem confrontos, uma vez que não há embate no discurso (nem no plano textual, nem no âmbito musical). Há, ao contrário, a constatação e a assimilação de algo que já se partiu. Lembremos que no próprio arranjo há fragmentos metafóricos que fazem parte de sua estrutura.

A força motriz de uma ação frente a esse contexto é “a sua paixão”, “o que você ama de verdade”. É interessante notarmos que as imagens e os discursos da canção trabalham com o imaginário de mudança. Isso nos aproxima da discussão sobre a sociedade do espetáculo, na qual há “relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997: 14). Podemos pensar que “o espetáculo moderno expressa o que a sociedade *pode fazer*, mas nessa expressão o *permitido* opõe-se de todo ao possível” (*idem*: 21). Sendo assim, a realização da figura do sujeito se daria, em parte, através de sua relação com as imagens de transformação (ou até de cura) que, enquanto imagens, o satisfazem e o preenchem. Não há a preocupação com uma ação efetiva, prática ou real, mas sim uma construção que opera no plano imaginário do sujeito e das canções. A canção (enquanto produto espetacular) cumpre a função de representar, através das imagens, um movimento que se coloca frente a uma nova realidade, a democracia. Entre o velho (os “entulhos autoritários”) e o novo (a democracia), o cenário político do momento e suas representações se equiparavam ao pop rock justamente pela essência comum aos dois: a aparente ruptura com o passado e a intenção e o desejo do novo.

Referências:

- BANCHER, Flavia. *A queda do Muro de Berlim e a presentificação da história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma estética do rock. Tradução: Duda Machado. *Novos estudos CEBRAP*, n.º 38, p. 15-23, 1999.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- LEITE, Marcelo. Berlim terá concerto dos Rolling Stones e show pela paz mundial. *Folha de São Paulo Ilustrada*, São Paulo, p. 3, 21 abr. 1990.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.
- Gravações em Disco ou em Vídeo**
- CABEÇA Dinossauro. Titãs (Intérprete). Brasil: WEA, 1986. LP.
- CADÊ as armas? Mercenárias (Intérprete). Brasil: Baratos e afins, 1986. LP.
- FULLGÁS. Marina Lima (Intérprete). Brasil: Polygram/Philips, 1984. LP.
- IDEOLOGIA. Cazuza (Intérprete). Brasil: Polygram/Philips, 1988. LP.



PINK Floyd the wall. Alan Parker (Direção). Estados Unidos: Columbia, 1982, 1999. DVD.
THE Wall. Pink Floyd (Intérprete). Estados Unidos: Columbia, 1979. LP.
TODAS ao vivo. Marina Lima (Intérprete). Brasil: Polygram/Philips, 1986. LP.

Notas

¹ Há também uma gravação em estúdio especialmente feita para a abertura da novela *Roda de fogo*, veiculada pela Rede Globo em 1986. Contudo, tal registro não chegou a ser comercializado em disco.

² Alan Parker é um diretor de cinema inglês que iniciou sua carreira, em 1971, como escritor do filme *Melody*. Antes do filme *Pink Floyd the wall* (1982), obteve reconhecimento dirigindo o filme *Midnight Express* (1978), que foi nomeado ao Oscar (prêmio máximo do mercado cinematográfico) em seis categorias, inclusive na categoria de melhor direção.

³ Pink Floyd é uma banda inglesa de rock formada em 1965. Tendo variado sua formação, teve como integrantes, entre 1967 e 1980, o vocalista e baixista Roger Waters, o vocalista e tecladista Richard Wright, o vocalista e guitarrista David Gilmour e o baterista Nick Mason. Em sua discografia, destacam-se, além de *The wall* (1979), os álbuns *Atom heart mother* (1970), *The dark side of the moon* (1973) e *Wish you were here* (1975).

⁴ O Muro de Berlim foi inaugurado em 1961 e bloqueava a conexão entre a República Democrática Alemã (Alemanha Oriental) e a República Federal Alemã (Alemanha Ocidental), instituídas em 1949. O Muro foi um dos símbolos do legado da Segunda Guerra Mundial na Europa.

⁵ A associação entre a canção “Another brick in the wall” e o Muro de Berlim ficou mais evidente no show promovido para a celebração da queda do Muro, em 1990, no qual a banda Pink Floyd não só participou, mas também nomeou o espetáculo com o título *The wall*, nome do disco de 1979 (In: LEITE, 1990: 3).

⁶ A tablatura consiste em uma forma de notação muito usual no gênero do rock. Cada número representa uma nota musical. Por exemplo: o número 31 representa a nota Sol sustenido. O primeiro número, “3”, no caso, representa o número da corda na guitarra, enquanto que o segundo número, “1”, representa a casa em que ela deve ser tocada.

⁷ É possível notar que semelhante movimento ocorre na gravação da canção “Ideologia” (Cazuza/Roberto Frejat), gravada no disco homônimo de 1988. Na introdução, há uma linha melódica parecida com aquela destacada na parte A de “Pra começar”. A canção “Ideologia” se utiliza igualmente das imagens de fragmentação: “Meu partido é um coração partido/ e as ilusões estão todas perdidas”.

⁸ Tal confronto, a título de exemplo, pode ser encontrado em canções da banda de rock Titãs (como na canção “Igreja”, de 1986) e na banda pós-punk As Mercenárias (como em “Santa Igreja”, também de 1986). Nelas, há o confronto direto com instituições ao nomeá-las e enfrentá-las.

⁹ Podemos interpretar a acepção do “velho mundo” na chave da oposição entre o “velho mundo” (representando a Europa) e o “novo mundo” (representando os territórios conquistados através das grandes navegações do século XVI), ambos coexistindo ao mesmo tempo. Além disso, o “velho mundo” sugere a oposição primordial entre o “velho” e o “novo” no âmbito da sucessão temporal.