



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

MONOGRAFIA

ORIENTADOR: DANIEL FARIA

Felipe Augusto Campos Moreira

Uma festa não apaga o estranho silêncio na rua:

Lô Borges e o Imaginário da Juventude.

BRASILIA -DF

Dezembro de 2015

Agradecimentos:

Agradeço a todos que me apoiaram no desenvolvimento deste trabalho. A todas os meus amigos e colegas que, de uma forma ou de outra, me inspiraram a escrever este trabalho e me suportaram enquanto eu o escrevia. Agradeço especialmente o meu orientador, Daniel Faria, por sua paciência e por seus direcionamentos, me enriquecendo como aluno e como pessoa.

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo estabelecer relações entre o contexto social brasileiro na década de 1970 e o imaginário da juventude nesse período. Através da análise de dois álbuns do artista mineiro Lô Borges, *Lô Borges* (1972) e *Via Láctea* (1979), busca-se uma aproximação dos anseios, medos e expectativas dos jovens frente a um governo ditatorial. Apesar dos álbuns em análise terem sido lançados na mesma década, eles foram forjados sob diferentes circunstâncias, sendo o primeiro muito marcado pelo aumento da repressão ditatorial no pós-1968 e o segundo sob o início da reabertura democrática já em 1979. Tais obras carregam consigo um pedaço da expressão da juventude durante a década de 1970.

PALAVRAS-CHAVE: Lô Borges – Clube da Esquina – Ditadura Militar – Imaginário - Jovem

SUMÁRIO

Apresentação - 1

Música e Imaginário social - 5

Análise musical:

Lô Borges - 11

A Via-Láctea - 21

Conclusão - 29

Anexos - 31

Bibliografia - 34

APRESENTAÇÃO

Salomão Borges Filho, mais conhecido por Lô Borges, é um músico nascido em Belo Horizonte – MG, no bairro de Santa Tereza, em 10 de janeiro de 1952¹. É o filho número 6 dos 11 filhos de Salomão Magalhães Borges e Maria Fragozo Borges.² Quando tinha 10 anos se mudou para o edifício *Levy*, situado no centro da capital mineira, onde começou a tocar violão e compor suas primeiras canções. Beatlemaníaco, na adolescência criou um grupo chamado “The Beavers”, juntamente com Beto Guedes, Márcio Aquino e seu irmão Yé, cujo repertório era exclusivamente composto de músicas do quarteto inglês. Por volta dos 15 anos compôs suas primeiras músicas, em parceria com seu irmão Márcio Borges, que integraram o álbum *Milton* (1970) de Milton Nascimento, considerado o 12º filho da casa dos Borges, são elas: *Para Lennon e McCartney*³, *Clube da Esquina*⁴, *Alunar*⁵. Com apenas 17 anos foi convidado por Milton Nascimento para dividir a autoria de um álbum, que culminou no disco *Clube da Esquina*, lançado dois anos depois, em 1972, no formato LP pela EMI-Odeon. Após a estreia, ainda em 1972, Lô gravou outro disco a convite da Odeon, o “Disco do Tênis”, mas não obteve muito retorno. Seu irmão Márcio Borges diz que: “A Odeon não quis apostar no produto, mesmo porque Lô era muito instável. A divulgação do disco foi fraca”⁶. O terceiro disco, *A via láctea*, veio em 1979. Entre 1980 e 2011 o cantor lançou outros 11 álbuns, totalizando 14 discos em sua carreira, e ainda continua produzindo.

Lô Borges é, sem dúvida, um dos grandes compositores de sua geração. Seu primeiro álbum, *Clube da esquina* (1972), em parceria com o já consagrado Milton Nascimento, é um marco na produção fonográfica nacional, pois, além de conter belíssimas canções, reúne grandes músicos e compositores, que já eram ou que viriam a ser consagrados nacionalmente, entre eles: Wagner Tiso, Toninho Horta, Beto Guedes, Márcio Borges, Fernando Brant, entre outros.

¹ <http://www.museclubedadesquina.org.br/museu/depoimentos/lo-borges/#identificacao> – <acessado em 07/10/2014>.

² <http://www.museclubedadesquina.org.br/lo-borges/> <acessado em 08/10/2014>

³ *Para Lennon e McCartney* - Lô Borges, Márcio Borges, Fernando Brant / Interpretação: Milton Nascimento (*Milton* – Milton Nascimento 1970 – EMI ODEON)

⁴ *Clube da Esquina* - Milton Nascimento, Lô Borges, Márcio Borges / Interpretação: Milton Nascimento (*Milton* – Milton Nascimento 1970 – EMI ODEON)

⁵ *Alunar* - Lô Borges, Márcio Borges/ Interpretação: Milton Nascimento (*Milton* – Milton Nascimento 1970 – EMI ODEON)

⁶ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. 7ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 2011. P 288.

Após o sucesso da parceria com Milton o segundo álbum *Lô Borges* (1972), o primeiro de sua carreira solo, foi gravado sob muita correria, ou nas palavras do próprio Lô: “O disco do tênis foi uma grande piração, foi uma catarse da piração da minha cabeça”⁷. Ainda muito jovem e com suas primeiras composições estourando no álbum *Clube da Esquina*, Lô aceitou o convite da gravadora Odeon e no mesmo ano gravou outro disco, mesmo não tendo as composições necessárias para “fechar um álbum”.

Eu fiz, assim, pressionado, que eu (*sic*) não tinha as músicas para fazer o disco, na verdade era essa, eu não tinha as músicas para fazer o disco, então eu compunha a música de manhã, o Márcio Borges fazia a letra à tarde e à noite eu ia pro estúdio e botava na roda pros músicos fazerem os arranjos comigo.⁸

Por ter sido feito sob tanta pressão, o disco não possuiu “maquiagem”, no sentido de que as composições foram “vomitadas”, criadas a partir de situações que cercavam Lô Borges e seus parceiros de composição. Aqui destaco o papel dos letristas⁹ nas composições de Lô Borges, entre eles o seu irmão Márcio Borges, grande poeta e escritor, parceiro de diversas composições e que em seu livro de memórias relata que, nessa época, os dois começaram a compor freneticamente.¹⁰ As situações que viviam naquele cotidiano eram transformadas em letras e som, “era um tema atrás do outro; qualquer motivo virava música”. O álbum não atingiu as expectativas da gravadora na época e Lô relata seu estresse e sua vontade de se distanciar do meio musical: “Eu tinha minha cabeça pirada de 20 anos de idade querendo sair do Rio de Janeiro e fazer as coisas que o pessoal da minha geração estava fazendo”.¹¹

Após o hiato discográfico de aproximadamente 6 anos, Lô Borges ressurgiu, musicalmente, mais maduro. Se o primeiro disco solo tem a foto de seu tênis adidas velho e sujo, o que remete à estrada, pó, poeira, pé no chão e até mesmo uma certa despreensão jovem. O seu segundo álbum solo é intitulado *Via Láctea*, onde céu já não é o limite e os tempos não são mais mesmos. A relação com o universo musical e midiático ficou mais clara e o disco, produzido por Milton Nascimento, é, até hoje, considerado um dos melhores de sua carreira.

O propósito deste trabalho é analisar dois álbuns lançados por Lô Borges durante a

⁷ Em depoimento ao site: <http://www.museuclubedoesquina.org.br/museu/depoimentos/lo-borges/> <acessado em: 11/10/2015>

⁸ <http://www.museuclubedoesquina.org.br/museu/depoimentos/lo-borges/#obras> <acessado em: 11/10/2015>

⁹ Em depoimento ao site clube da esquina Lô Borges comenta o papel dos letristas em sua carreira: “Bom, os letristas na minha vida eu sou dependente, assim, eu sou musicista acompanhado de letristas na minha carreira. Se for olhar, assim, no geral, a minha carreira é isso”

¹⁰ BORGES, Márcio. Idem. p. 286

¹¹ <http://www.museuclubedoesquina.org.br/museu/depoimentos/lo-borges/#obras> <acessado em: 11/10/2015>

década de 1970, são eles: *Lô Borges* (1972) e *A Via Láctea* (1979), e nesse recorte encontrar conexões entre o contexto social da época e o discurso produzido pelo cantor em forma de canção. Contexto é o conjunto de circunstâncias à volta de um acontecimento ou de uma situação¹², utilizamos então o termo contexto social, por acreditar que ele abarque todas as esferas relativas à sociedade, como o contexto cultural, político e econômico.

Dessa forma, o objetivo é identificar de que forma o contexto social se projeta, mesmo que inconscientemente, nas canções de Lô Borges, concordando com Wisnik, quando o mesmo diz que: “a música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar ou que deveriam se dar, na sociedade”.¹³ Identificar nos álbuns em análise sinais capazes de nos fornecer uma ideia sobre o imaginário da juventude daquela época e quais eram suas expectativas, dramas e medos frente a um governo ditatorial. O distanciamento temporal dos dois álbuns contribui para tal análise, já que o primeiro, produzido em 1972, foi forjado sob um período de endurecimento da ditadura civil-militar, sob o espectro do AI-5 e com referências ao movimento hippie; já no segundo álbum em análise, produzido em 1979, vemos o cenário se modificar, o fim do AI-5, a Lei Nº 6.683 de Anistia e os primeiros passos para uma redemocratização. Nesse sentido as canções contidas nesses álbuns são fontes preciosas a nossa disposição por serem portadoras do simbólico, carregando consigo sentidos ocultos que foram internalizados e naturalizados no imaginário coletivo daquela geração.¹⁴

O campo da música é um território riquíssimo e, devido a sua enorme extensão, pouco explorado. O número de trabalhos produzidos nos últimos anos vem crescendo, mas ainda há muitas lacunas a serem preenchidas. Este trabalho surge para preencher uma dessas lacunas, pois nos últimos anos, felizmente, aumentaram o número de trabalhos relacionados ao Clube da Esquina e ao seu mais conhecido membro, Milton Nascimento. Porém, músicos e letristas de “calibre”, integrantes desse movimento e responsáveis por construir o legado do Clube da Esquina, ainda não tiveram suas obras analisadas e utilizadas como objeto de pesquisa. A exemplo, o próprio Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Fernando Brant, Márcio Borges, entre outros.

O desenvolvimento deste trabalho sobre Lô Borges, mesmo que não abranja toda a sua discografia, mas apenas dois álbuns, busca contribuir para a construção de uma produção

¹² <http://www.priberam.pt/dlpo/contexto> <acessado em: 19/11/2015>

¹³ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p 12-13

¹⁴ Várias dessas ideias podem ser encontradas em: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. 130p

acadêmica relacionada a esses personagens tão significantes para a cultura brasileira e que ainda não foram estudados.

Música e Imaginário social

A unidade de uma sociedade se dá a partir de suas instituições¹⁵, sendo elas unificadas por uma teia de significados estabelecidos e compartilhados por um coletivo social, o que podemos entender como imaginário. Segundo Castoriadis o imaginário não é inerte, no sentido de que ao mesmo tempo em que ele molda a realidade, é também moldado por ela¹⁶. Não se tratando de uma figura imóvel, mas sim de uma criação incessante e indeterminada, que a partir de símbolos constrói, e é construído por aquilo que chamamos de “realidade”. Os símbolos possuem um papel fundamental na estruturação das instituições já que as mesmas são impossíveis fora de um sistema simbólico¹⁷, não excluindo porém que estas também criam suas redes simbólicas. Dessa forma, tudo o que encontramos no mundo social-histórico é indissociavelmente entrelaçado ao simbólico.

A música é uma dessas instituições, não só por ser portadora do simbólico, mas também por ter papel ativo em nossa sociedade. Nesse ponto vale citar o historiador Marcos Napolitano, quando o mesmo se refere ao lugar da música na sociedade brasileira:

A música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental.¹⁸

A prática musical pelos mais diferentes grupos e classes sociais nos revela como esse processo envolve múltiplas e complexas configurações, seja de identidade, seja de conflitos, que devem ser examinados em sua especificidade.¹⁹ Mas é preciso ressaltar a complexidade que é se trabalhar com esse tipo de fonte:

¹⁵ A definição de instituição segundo o Filósofo grego Castoriadis: A instituição é uma rede simbólica, socialmente sancionada, onde se combinam em proporções e em relações variáveis um componente funcional e um componente imaginário. In: CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p 159

¹⁶ CASTORIADIS, Cornelius. Idem. p 13

¹⁷ CASTORIADIS, Cornelius. Ibidem. p 142

¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. P 8.

¹⁹ AIRES, Mary Pimentel. *Terral dos Sonhos: o cearense na música popular brasileira*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará. Multigraf Editora, 1994. P 25.

É muito difícil falar sobre relações entre música e política quando sabemos que a música não exprime conteúdo diretamente (...) e, mesmo quando vem acompanhada de letra, no caso de canção, o seu sentido está cifrado em modos muito sutis e quase sempre inconscientes de apropriação de ritmos, dos timbres, das intensidades, das tramas melódicas e harmônicas dos sons. E no entanto, em algum lugar, de algum modo, a música mantém com a política um vínculo operante nem sempre visível: é que ela atua, (...) na vida individual e coletiva, enlaçando representações sociais e forças psíquicas (...) ela envolve poder, pois os sons passam através da rede das nossas disposições e valores conscientes e convocam reações sub e hiperliminares (...) A música é assim, instrumento de trabalho, habitat do homem-massa, meio metafísico de acesso ao sentido para além do verbal, recurso da fantasia e compensação imaginária, meio ambivalente de dominação e de expressão de resistência, de compulsão repetitiva e de fluxos rebeldes utópicos, revolucionários.²⁰

Segundo Orlandi: “O dizer tem história. Os sentidos não se esgotam no imediato.”²¹, dessa forma, as canções de Lô Borges são um elo de conexão entre a produção artística e as memórias forjadas durante o período de produção dos dois álbuns em análise. Se destacarmos essa característica flutuante, mutável da memória, tanto individual quanto coletiva, devemos lembrar também que nas memórias existem marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis.²² É na composição artística de Lô Borges, partindo de seu esforço por construir sua memória individual, que buscaremos identificar esses marcos coletivos. Para isso, buscaremos traçar paralelos entre a interpretação realizada e o contexto social, no recorte em que escolhemos trabalhar. Nesse ponto é preciso ressaltar que:

Entendemos a utilização da música como fonte de pesquisa vista como produtora de sentidos, de práticas e não como reflexo das impressões de seus compositores sobre a realidade circundante, pois lemos e ouvimos tais textos cujo alimento é o imaginário compartilhado, instituído e instituinte das representações reatualizadas cotidianamente.²³

²⁰ WISNIK, José Miguel e SQUEFF, Ênio. *O Nacional e Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p 114,115.

²¹ ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 6ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2005. P 50.

²² POLLAK, Michael. Memória e identidade social. 1992. p. 204 - In: <http://docente.ifrn.edu.br/andreacosta/memoria-e-patrimonio-cultural/texto-de-michael-pollak-memoria-e-identidade-social/view> <acessado em: 02/11/2014>

²³ VITENTI, Ada Dias Pinto. *Uma certa musicalidade nas esquinas de Minas (1960-1970)*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em História, 2010. P 30.

De acordo com Orlandi, as condições de produção dos discursos englobam os sujeitos e a situação, sendo a memória parte integrante desse discurso²⁴. Nesse sentido, ela é tratada como interdiscurso, “ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentado cada tomada da palavra”²⁵. Compreender o já-dito como a sustentação de todo o dizer é fundamental para compreender o funcionamento do discurso, ou em outras palavras, compreender que para que as palavras possuam sentido, elas têm de fazer sentido.

As condições de produção, que constituem os discursos, funcionam de acordo com certos fatores. Um deles é o que chamamos relação de sentidos. Segundo essa noção, não há discurso que não se relacione com outros. Em outras palavras, os sentidos resultam de relações: um discurso aponta para outros que o sustentam, assim como para dizeres futuros. Todo discurso é visto como um estado de um processo discursivo mais amplo, contínuo. Não há, desse modo, começo absoluto nem ponto final para o discurso. Um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis.²⁶

Dessa forma, é necessário compreender que as canções em análise foram forjadas sob determinadas condições de produção, carregando consigo marcas dos discursos ativos, assim como dos silenciados. Isso permite a aproximação da relação entre o discurso produzido em forma de canção e os outros discursos produzidos durante aquele período.

O debate sobre memória levantado no fim do século XX traz à tona discursos antes negligenciados pela historiografia. O passado, material de trabalho do historiador, mostra-se, através dos questionamentos levantados pela Nova História, ser composto de silêncios, apropriações e esquecimentos. Pierre Nora diz que a Memória e a História, longe de serem sinônimos, estão quase sempre em conflito.²⁷ Essa constante tensão é responsável por fomentar pesquisas na área sob essa nova perspectiva, contra a deslegitimação da memória pela história, e a favor da construção de uma história através das memórias.

A antiga noção de cultura passou a ser vista como limitadora e prescritiva, pois se interessava apenas pela “cultura autorizada”, pelos autores reconhecidos e por suas obras, consideradas como a cultura legítima, mas não levavam em conta que tudo é ou pode ser

²⁴ Cf. ORLANDI, Eni P. Op. Cit. p 30.

²⁵ Idem, ibidem, p 31.

²⁶ Idem, p 39.

²⁷ NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: Revista *Projeto História*. n.10. 1993 p 9.

compreendido como cultural. Por essa razão nas últimas décadas do século XX vimos o aumento e a diversificação de objetos considerados “culturais”, aumentando o campo de ação na área de pesquisa para os historiadores. Jacques Revel comenta a posição de Gombrich frente a essa discussão, segundo o qual “é necessário acabar com a ideia de um princípio unificador das produções no interior de uma cultura, acabar com a ideia de que uma cultura é necessariamente um todo coerente e significativo em sua coerência”.²⁸

O movimento Escola dos *Annales* e especialmente a Nova História contribuíram para alterar a noção que se tinha sobre o que poderia ser ou não uma fonte historiográfica, assim como fomentou a criação de novos problemas e abordagens²⁹, isso permitiu que os historiadores se debruçassem sobre novas fontes, entre elas, a música. Por ser uma parte integrante da dimensão simbólica da cultura, a música possui uma importância fundamental para a compreensão da complexidade cultural, e no caso desta proposta, da sociedade brasileira.

Dessa forma a análise das obras de Lô Borges vem com o objetivo de traçar um contorno do que seria a visão de um jovem artista frente um governo ditatorial, pois nesse sentido a obra passa a ser uma espécie de feixe de tensões de problemas e de séries culturais, muitas vezes contraditórias e, por isso mesmo, expressão dos projetos e lutas culturais de uma determinada época.³⁰ Dessa forma reforçamos a relação da criação artística com o contexto social na qual ela é produzida, pois:

É impossível separar o humano de seu ambiente material, assim como dos signos e das imagens por meio dos quais ele atribui sentido à vida e ao mundo. Da mesma forma, não podemos separar o mundo material – e menos ainda sua parte artificial – das ideias por meio das quais os objetivos técnicos são concebidos e utilizados, nem dos humanos que os inventam, produzem e utilizam.³¹

Lô Borges era um jovem compositor. Os três primeiros discos gravados por ele, os mais aclamados, foram criados quando ele possuía menos de 25 anos. Numa época de ascensão do protagonismo dos Jovens, Lô Borges deixou registrado em forma de canções o que seria o imaginário da juventude naquela época. Hoje o conceito de juventude, está mais ligado a um

²⁸ Apud REVEL, Jacques. “Cultura, culturas: uma perspectiva historiográfica” In: Jacques Revel. **Proposições**. Ensaios de história e historiografia. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009, p 105.

²⁹ VITENTI, Ada Dias Pinto. Op. Cit. p 21

³⁰ NAPOLITANO, Marcos. “História e música popular: um mapa de leituras e questões.” *Revista de História* 157 (2007): 153-171. P 162

³¹ LÉVY, Pierre. (2003) *Cibercultura*. 2ª Ed. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34. pg 22.

estado de espírito, a um jeito de se comportar e consumir, a saúde e disposição, e a reformulação de tal conceito foi promovida, em grande parte, pela lógica atual do mercado capitalista. Privilegiados pela indústria cultural, os jovens, não se veem mais como em outros tempos, marginalizados e sem voz, pelo contrário, por vezes gozam de todos os benefícios de uma vida adulta sem que precisem lidar com as responsabilidades. A juventude é o período da vida que nossa sociedade elegeu para simbolizar os seus ideais de perfeição.³² Mas durante muito tempo o “jovem” era sinônimo de rebeldia e carregava consigo uma imagem negativa, um indivíduo que ainda não está em sua fase produtiva/reprodutiva e que por não desempenhar tais ações era marginalizado pela sociedade.

A ascensão do protagonismo juvenil tem início na segunda metade do século XX, principalmente no pós 2ª guerra, e o exemplo disso está nos movimentos contraculturais que emergem nos Estados Unidos durante a década de 1950. O movimento Beatnik, o Rock'n Roll, os hipsters, os hippies, são frutos de uma mudança social que colocam o jovem como protagonistas desse novo mundo. Esses movimentos surgiram em contraste com a “pasmaceira” e “carentice” da sociedade americana na década de 1950, batendo de frente contra o “Pesadelo Refrigerador da América”, reacionária, afluyente, conformista e violentamente anticomunista, assim como violentamente machista, patriótica e estéril.³³ Tal movimento contracultural também teve sua ramificação no Brasil, segundo Antônio Risério, A contracultura se expandiu no Brasil, não por causa, mas apesar da ditadura, já que tal movimento foi universal.³⁴

Porém, com o protagonismo adquirido vieram novas formas de repressão:

Os excessos juvenis, tomados como impulso da desordem urbana, colocaram em movimento esforços de disciplinarização. Associadas aos comportamentos disfuncionais, as pulsões da juventude tornaram-se foco da assepsia social que queria o controle e a correção dos vícios, e nesse percurso as ciências reforçaram ao longo dos anos a percepção de que boa parte das mazelas sociais poderia ser creditada na conta da juventude e de seus anseios de diferenciação.³⁵

³² RIBEIRO, Renato Janine, Regina Novaes, and Paulo Vannuchi. *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. Instituto Cidadania, 2004. p 93

³³ BUENO, André, and Fred Góes. *O que é geração beat*. Brasiliense, 1984. p 88.

³⁴ RISÉRIO, Antonio. *Anos 70: trajetórias*. Editora Iluminuras Ltda, 2006. p 26

³⁵ Gonçalves, Hebe Signorini. "Juventude brasileira, entre a tradição e a modernidade." *Tempo Social, revista de sociologia da USP* 17.2 (2005). pag 208

Em linhas gerais, na primeira metade do século XX, os jovens deixam o papel de coadjuvante para assumir o papel protagonismo social, mas a visão negativista ainda permaneceu sob tais indivíduos. Somente com a ascensão da “cultura jovem”, a partir da década de 1960, tal conceito passa por uma reorganização, “jovem” vira um slogan e as forças do capital ressignificam o conceito de juventude em torno de uma nova lógica de mercado.³⁶

Durante o regime ditatorial brasileiro (1964-1985), houve uma dinamização da economia brasileira e conseqüentemente um aumento na produção de bens culturais. O mercado fonográfico acompanhou esse processo, o que proporcionou a entrada de tecnologias relacionadas a produção fonográfica assim como a popularização dos LP's³⁷. Na outra ponta, o estado autoritário buscava reprimir e disciplinar as manifestações artísticas. A M.P.B. (Musica Popular Brasileira) surge como uma grande referência da música nacional, em um período onde era necessária a afirmação da nação e do nacional, tornando-se um “produto” cultural responsável por carregar em si os signos da brasilidade.

Essa popularização da chamada M.P.B. deu-se principalmente em consequência da instituição do AI-5 e do agravamento da repressão do governo militar. Tal agravamento ao mesmo tempo em que limitou a produção e consumo das canções colocou “os movimentos, artistas e eventos musicais e culturais situados entre os marcos da Bossa Nova (1959) e do Tropicalismo (1968)” como marcos referenciais da revolução na música brasileira. Irônico ainda percebermos o quanto a repressão política ajudou a fomentar uma multiplicidade enorme de sonoridades sob a categoria M.P.B, tanto que essa pluralidade veio a tornar-se uma de suas principais características.³⁸

Nossa música não apenas expressou, mas equacionou os impasses gerados ao longo do século XX e com o seu poder transformador serviu tanto para o regime ditatorial, fortalecendo o nacionalismo, quanto para a resistência, em forma de canções de protesto. Sendo transmissora das mais diversas ideologias, exercendo um papel fundamentalmente ativo na sociedade.

³⁶ essas ideias podem ser encontradas no A juventude como sintoma de cultura

³⁷ VITENTI, Ada Dias Pinto. *Uma certa musicalidade nas esquinas de Minas (1960-1970)*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em História, 2010. p 107

³⁸ Idem, *Ibidem*, p 107

ANALISE:

Lô Borges (1972)

O primeiro disco a ser analisado, *Lô Borges (1972)*, possui 15 faixas, algo que na época excedia o “limite de qualidade” para um álbum. Segundo Márcio Borges, o técnico de som do disco disse que a grande quantidade de músicas prejudicaria a qualidade do som, com o argumento de que o máximo recomendado seriam de 5 a 6 faixas por lado do disco, porém ninguém conseguiu escolher quais músicas seriam retiradas, permaneceram então as 15.³⁹ Segundo Marcos Napolitano, este era um período em que o mercado musical sofreu uma grande reestruturação, além dos diversos artistas perseguidos no período, a forte censura e os exílios, houve também uma mudança de relação da música com o mercado, não havia mais tanto espaço para experimentalismos, pois quem ousava experimentar corria o risco de ser taxado de “maldito”⁴⁰. Sabendo ou não disso, Lô Borges lançou um disco repleto de experimentalismos.

A imagem inicial do disco é que realmente se trata de um disco de estrada, partindo da capa que traz a foto do tênis surrado do Lô Borges. Também pode ter contribuído o fato do disco sido produzido com o Lô muito jovem e distante de casa, já que o disco foi gravado no Rio de Janeiro, além de, como disse anteriormente, ter sido produzido em um momento de tensões provocada pela perseguição e exílio de artistas protagonistas na cena musical, como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, entre outros. É possível perceber também, analisando atentamente as letras, muitas referências ao que parece ser uma “longa noite”. Nem sempre explícita, essa ideia pode ser compreendida como um período escuro que se estabelece, como um governo ditatorial, trazendo consigo a escuridão e o medo. A seguir farei uma breve análise semântica e poética das letras que colaboram para essa ideia. Para a análise do primeiro álbum escolhemos as faixas: *Canção Postal*, *O caçador*, *Homem da rua*, *Pra onde vai você*, *Faça seu jogo*, *Não se apague esta noite*, *Aos barões*, *Como o machado* e *Eu sou como você é*.

Canção postal (Lô Borges – Ronaldo Bastos)

Quando alguém passar
E perguntar por mim
Não esqueça de dizer
Até amanhã, até amanhã, até amanhã...

³⁹ BORGES, Márcio. Op. Cit. p 288

⁴⁰ NAPOLITANO, Marcos. *História cultural da música popular*. p 70

Não esqueça de sorrir
Como eu tentei sorrir
Quando alguém lembrar
O que fui, o que sou, o que sei...
Diz pros amigos que eu ainda sei dançar
Deixa o mundo virar para sempre...
No fundo do pomar
Estrelas no lençol
Eu quero ver você, ter você, Ser você, amar você...
Quando você ouvir
Essa canção que eu fiz
Não esqueça de sonhar
Até amanhã, até amanhã, até amanhã...

Em *Canção Postal*, música composta em parceria com Ronaldo Bastos, o próprio título já trabalha com a ideia de um cartão postal, algo que remete a distância, seja ela voluntária ou não. É perceptível o sentimento de saudade e a melancolia transmitida através da performance gravada, assim como a impossibilidade de que o eu-lírico fale pessoalmente, sendo preciso escrever um “cartão postal” repleto de recomendações ao destinatário. Vemos a noite quando ele fala sobre as estrelas e pede para o destinatário não parar de sonhar, pois o amanhã pode trazer novas possibilidades, incluindo a do retorno a vida normal, risos e danças com os amigos, mesmo que o presente seja marcado pela ausência e pelo receio do esquecimento.

O caçador (Lô Borges – Márcio Borges)

No fim da noite

Eu escuto o caçador

Com seu revólver

Apontado pra a lua

Ou meu cabelo

Preciso me esconder

Na tempestade ou no chão

Sei que ele vem me procurar...

Não tenho medo

Eu só quero ir em paz
Com minha sombra
Eu só quero aquela lua
No fim da rua
Não deixe o caçador
Mirar em cima de você
Ele quer achar seu coração
Talvez o caçador
Não tenha tempo de atirar
Quando de repente amanhecer...

Podemos perceber novamente a presença da noite quando vemos a palavra lua. Na canção uma caçada está acontecendo, o que implica em perseguição, seja ela explícita ou silenciosa. Fica evidente então a necessidade de fuga, a procura de um lugar seguro para se esconder, onde o eu-lírico, apesar de negar ter medo, demonstra preocupação e sabe que a perseguição será incessante, pelo menos enquanto a noite durar. A lua também é alvo do caçador, podemos trabalhar com a ideia de que a luminosidade da lua ocorre graças ao sol, então ela se torna alvo do caçador por ainda trazer resquícios de um tempo de luz. Novamente aparece a ideia do amanhã como uma janela de possibilidades, com a noite vencida talvez o caçador não tenha tempo de atirar, quando de repente amanhecer.

Homem da rua (Lô Borges)

Sonho no chão
E um dia uma estrada,
Um estranho silêncio na rua
Um incêndio calado no homem que passa por mim
Toda manhã acredito nas histórias
Em todas as histórias do mundo.

E toda vez que o velho sol se apaga

Preciso ir pra tudo não me apagar

E quando chego na minha cama

Eu te imagino melhor

Sonho no chão

E a festa não apaga

O estranho silêncio na rua.

Em *Homem da rua*, novamente a ideia do sonho, mas um sonho sonhado no chão, talvez pela falta de perspectiva de um voo alto, uma ausência de liberdade ou até mesmo um peso que impossibilita que o eu-lírico se levante. A estrada aparece novamente como uma rota, uma via de fuga, frente a uma cidade com um, novo e estranho, silêncio em suas ruas, até mesmo o homem desconhecido que passa por ele, carrega consigo um incêndio calado, um silêncio forçado. A noite surge novamente com o velho sol se apagando e o eu-lírico tem a necessidade de não se deixar tomar por tal penumbra, pois há um incomodo silêncio que não deixa de ser percebido, até mesmo se houver uma festa na rua.

Pra onde vai você (Lô Borges – Márcio Borges)

Pra onde vai você?

Que pressa você tem?

O sangue das paredes nunca foi o seu.

Tais versos demonstram movimento. A ideia de estrada, pressa e desinformação sobre o destino/paradeiro do personagem em questão. O sangue nas paredes pode ser entendido como uma referência à violência, que nesse caso não foi sofrida na pele, mas que mesmo assim causa medo e gera uma necessidade de fuga. A música possui 40 segundos, o que deixa a impressão de que não tempo para explicações, só há tempo de pegar a estrada.

Faça seu jogo (Lô Borges – Márcio Borges)

Jogue sua vida na estrada

Como quem não quer fazer nada

Ouçã bem as vozes no mato
Como quem abriu seu coração
Eu sonhei outro mundo, meu amor
E a paz morava na nossa casa
Mil pessoas como nós
Sem palavras, por viver
Sonhei que era tempo de reencontrar amigos
Falar de um velho tempo morto que passou depressa
Sonhei que amanhã é hora de você jogar
Jogue sua vida na estrada
Como quem não quer fazer nada
Ouçã bem as vozes no mato
Como quem abriu seu coração...

Aqui a ideia de estrada parece estar relacionada também ao imaginário Beatnik/hippie com ideia de não fazer nada, *Drop out* - cair fora do "sistema" como então se dizia⁴¹, ouvir as vozes do mato, redescobrimo o milagre diário da natureza⁴², uma vida em comunhão com outras pessoas que compartilham a mesma ideologia. Podemos inferir também a ideia de que a realidade que circunda o eu-lírico, não é uma realidade de paz, pois ele sonha com um mundo diferente e apenas nesse mundo, idealizado em seu sonho, a paz é possível. Novamente é perceptível a idealização de um futuro melhor, que sempre surgirá no amanhã, lugar onde será possível reencontrar amigos e conversar abertamente sobre um tempo velho e morto, pelo qual eles passaram.

Não se apague esta noite (Lô Borges – Márcio Borges)

Eu queria levar você, ao deserto sem nome

Por favor não se apague esta noite

⁴¹ RISÉRIO, Antonio. Op. Cit. p 25

⁴² Idem. Ibidem. p 27

Você tem que provar o meu sangue
Seja o touro e a rosa
Seja o pão e a fome
Seja o touro e a rosa
Seja o pão e a fome
Eu queria levar você para além dos caminhos
E andar com você pela noite
Me deitar com você no meu sangue
Eu preciso dormir em paz
Como o touro e a rosa
Eu preciso levar você
E dizer que te amo

Não se apague esta noite, começa com um clima de tensão em sua performance gravada. O eu-lírico quer levar alguém para um lugar distante, um deserto sem nome, onde talvez consiga não ser encontrado. Há um receio de que a “noite” apague essa possibilidade, por isso é necessário ser cauteloso. Surge a necessidade de levar uma vida dupla, ser o touro e a rosa, ser o pão e a fome, para que não aconteça algo de pior. O eu-lírico parece sangrar nessa canção e o sangue é o que ele tem de mais puro para oferecer, talvez por ter sido despido de tudo que possuía, ele sonha, sangrando, em um dia poder caminhar pela noite e levar esse alguém para além dos caminhos.

Aos barões (Lô Borges)

Uma rua
Um buraco
Ficam sentadas umas pessoas
E eu fico vivendo com elas
E a gente é a paisagem

E os outros olham pra gente
Como se a gente fosse gente
E a gente fica esperando
Uma coisa, uma coisa
Que eu não sei o que.

Aos Barões, talvez seja a música que mais se aproxima do cotidiano do Lô Borges. A canção faz clara referência ao clube da esquina. Jovens que não sabem o que esperar da vida, numa rua, num “buraco” da cidade, numa esquina qualquer, sentados observando as pessoas passarem e sendo observados por elas. Isso ocorre com tanta frequência que eles mesmo já fazem parte da paisagem do local. O título pode ser uma referência ao surgimento do nome clube da esquina, numa história contada por muitos e com poucas variações, que consiste basicamente num grupo de jovens com maior poder aquisitivo que passou pela esquina onde o grupo de amigos do Lô se encontravam com frequência, os “barões” teriam convidado os rapazes para ir numa festa num clube da cidade, eles negaram dizendo que o clube deles era o clube da esquina.

Como o machado (Lô Borges)

Por que ando triste eu sei
É que eu vivo na rua
Espero algo mais deste frio
Espero um pouco mais e aprendi

A ser como o machado,
Que despreza o perfume do sândalo
A verdade é negra, eu sei
E o homem é mau.

Espero algo mais desse ódio
Espero um pouco mais e aprendi
A ser como o meu gato,
Que descansa com os olhos abertos.

Uma das possíveis leituras é o estado de tensão ao qual o sujeito da canção, no caso um morador de rua, convive. A perda da humanidade, quando o mesmo se compara a um

machado transpassa a ideia de que o indivíduo é insensível ao odor do sândalo, ou seja, a um mero artefato desprovido de sensibilidade e o permanente estado de alerta que exige que ele descanse como seu gato, de olhos abertos. Há inúmeros relatos de violência contra moradores de rua, desde o escândalo de Carlos Lacerda e o grupo de extermínio em 1963⁴³, passando por inúmeros casos na ditadura, entre eles o do professor Dan Mitrione⁴⁴, um dos vários docentes, que ensinavam os militares e policiais brasileiros as técnicas de torturas norte-americanas, utilizando mendigos como cobaias. O número de moradores de rua aumentou durante o período do “milagre econômico” de Médici. Segundo o sociólogo Luciano de Oliveira:

A ampla oferta de empregos industriais nas grandes cidades da região sudeste do Brasil, — principalmente na cidade de São Paulo —, durante o processo de modernização e industrialização, atraiu milhões de migrantes de toda parte do país para servirem de mão de obra em tal processo. E ao quantificar a situação supracitada, Cunha (1997) demonstra que nos anos 1970, a média anual de migrantes para o Estado de São Paulo atingia 305 mil pessoas.⁴⁵

Até mesmo as músicas instrumentais não são nomeadas por acaso, a exemplo de *Calibre* que pode ser entendida como uma referência a uma sociedade bélica e militar. Ou *Fio da navalha*, onde o corte parece ser inevitável, mas é necessário se equilibrar num momento de tensões políticas e perseguições implacáveis a inimigos da ditadura militar brasileira.

Eu sou como você é (Lô Borges)

Meu irmão eu sou como você é

⁴³ <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital/pesquisa.php> – Caderno 2 – Dia 21/01/1963 <acessado em: 17/11/2014>

⁴⁴ Na obra *Brasil: Nunca Mais*, de Dom Evaristo Arns, ele comenta: De abuso cometido pelos interrogadores sobre o preso, a tortura no Brasil passou, com o Regime Militar, à condição de “método científico”, incluído em currículos de formação de militares. O ensino deste método de arrancar confissões e informações não era meramente teórico. Era prático, com pessoas realmente torturadas, servindo de cobaias neste macabro aprendizado. Sabe-se que um dos primeiros a introduzir tal pragmatismo no Brasil, foi o policial norte-americano Dan Mitrione, posteriormente transferido para Montevidéu, onde acabou seqüestrado e morto. Quando instrutor em Belo Horizonte, nos primeiros anos do Regime Militar, ele utilizou mendigos recolhidos nas ruas para adestrar a política local. Seviciados em sala de aula, aqueles pobres homens permitiam que os alunos aprendessem as várias modalidades de criar no preso a suprema contradição entre o corpo e o espírito, atingindo-lhes os pontos vulneráveis. (ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1987. p 32)

⁴⁵ DE OLIVEIRA, Luciano Márcio Freitas. *Circulação e fixação: o dispositivo de gerenciamento dos moradores de rua em São Carlos e a emergência de uma população*. Universidade Federal de São Carlos – UFSCAR – Centro de Educação e Ciências Humanas – Programa de pós-graduação em Sociologia – PPGS – 2012. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/upload/aaa/500-Disserta%C3%A7%C3%A3o_Luciano.pdf <acessado em: 16/11/2014>

Saí do mesmo escuro e ando por aí

Toda noite eu sei que amanhã tem mais

Que a gente muda e continua a sonhar

Aprendendo

De manhã não sei

Como começar tantas emoções antigas no mesmo lugar

Ando devagar para não cair

Mas de mil abismos me esperam no jantar

Aprendendo

Uma das mais belas canções do álbum traz à tona a ideia de igualdade, a saída momentânea da penumbra permite uma nova perspectiva da realidade. A noite é longa, mas a ideia do amanhã renovador, modifica constantemente o eu-lírico e seus sonhos. A adaptação a novas realidades se faz necessária a cada dia, é preciso aprender constantemente e caminhar com atenção e devagar, para que no jantar, outra referência à noite, ele não caia em um dos muitos abismos que o espera, o que pode ser uma referência à vida clandestina dos militantes contrários a ditadura, onde “cair” era um termo usado quando alguém era pego pelo aparelho repressor.

Através dessa análise é possível estabelecer diversas conexões entre o imaginário dos artistas produtores dessas canções e o cotidiano que os cercava. Não é meu objetivo afirmar que as canções tenham sido compostas com tais objetivos, mas a partir do momento em que uma obra de arte é produzida ela deixa de ser um objeto estático para ser um objeto em constante ressignificação. São pequenos detalhes, que as vezes passam até despercebidos, como o uso constante de certas palavras ou termos, que possibilitam uma interpretação voltada para estabelecer conexões entre a obra e o momento social. A imagem passada por esse disco é de instabilidade, insegurança, saudade e esperança em um futuro melhor. Talvez o Lô Borges fosse novo demais para ter um contato mais profundo com a ditadura, mas seu irmão Márcio, um dos principais letristas das canções de Lô, se relacionou com pessoas, que durante tal

período, aderiram a luta armada. Perdeu amigos, via as fotos de conhecidos estampando cartazes de procurados, ou seja, sua relação com a repressão da ditadura foi próxima.⁴⁶

⁴⁶ BORGES, Márcio. Op Cit. p 191

A Via-Láctea (1979)

Após 6 anos, Lô Borges retorna ao estúdio para gravar seu segundo disco solo, produzido por Milton Nascimento, *A Via-Láctea* lançado em 1979 possui 11 faixas, e mostra a evolução do Lô Borges como compositor e interprete. O álbum já apresenta outra ambientação, vemos muitas referências ao vento, ao amor e a noite parece estar chegando ao fim. As canções escolhidas como objeto de análise neste segundo álbum foram: *Sempre-viva*, *Ela*, *Clube da Esquina nº 2*, *A olho nu*, *Equatorial*, *Tudo que você podia ser* e *Nau sem rumo*.

Sempre-viva (Lô Borges – Márcio Borges)

Isto não se apaga como a vela

Nem ao menos se dispersa qual vento dos corações

Já estava bem preparado no ventre de toda mulher

Já escrito assim na parede das celas, das praças de qualquer país

Passageira chama fogo da vida

A vontade livre tudo intimida por simples ser

Vento na manhã caravana, um bicho voando no céu

Casamento de uma aranha

A dança macia dos canaviais

Toda tribo viva é bailarina

O alimento vento, fruto dos mares, rebelião

Já estava bem preparado no ventre de toda mulher

O milagre da tempestade

Veneno da rua aprendida a lição de colher

Uma fruta no chão

Isto não se apaga...

Por mais que o governo ditatorial brasileiro tenha usado a força e censura para tentar calar as ideologias que iam em desencontro a sua, na primeira faixa do álbum *Via Láctea* vemos

que essa vontade de mudança não é tão simples de apagar como uma vela, pois no ventre de toda a mulher a revolução renasce. A mesma revolução que estava nas celas, com os presos políticos, ou nas praças, com todas as manifestações que acompanharam o desenvolver da ditadura, irá ressurgir de forma natural e inevitável. A busca pela liberdade e a resistência intimidava o governo ditatorial, e o estranho silêncio na rua dá lugar ao explícito veneno das ruas, já que na década de 1970 tornaram-se públicos os primeiros relatos de torturas e mortes na ditadura. Novamente a ideia do amanhã como um espaço de renovação aparece, onde no vento da manhã o bicho pode voar livre no céu. E podemos entender a referência à tribo como uma das características do movimento contracultural, já que haviam interesse por tudo que não fosse "cultura ocidental" os jovens passaram a buscar outras referências culturais, indo tanto para a cultura oriental quanto para o passado ameríndio. O índio foi visto como uma imagem arquetipal, modelo milenar a ser retomado, em novo contexto e sob as novas luzes: a nudez, a liberdade sexual, a vida comunitária, existência humana em harmonia com a natureza.⁴⁷

Ela (Lô Borges – Márcio Borges)

Quando chego afim de falar

Ela dorme em frente à TV

E se esquece das pragas que ela me jurou

E depois de se benzer

Me diz até amanhã

E nem percebe mais a solidão...

N'outro dia acorda de bem

Tem os olhos molhados do céu

Acredita no sonho que o sol brilhou

E na força do avião

E nunca vê o mal

Monotonia desse ideal...

⁴⁷ RISERIO, Antônio. Op Cit. p 29

Em *Ela* é visível a presença da religião no cotidiano, quando a personagem se benze, assim como uma nova citação ao sonho de um amanhã diferente, renovador, a noite terá fim com o brilho do sol. Podemos trabalhar a ideia da alienação, quando vemos uma pessoa adormece em frente à televisão se esquecendo até de seus conflitos pessoais, tal pessoa parece não enxergar o mal que a cerca. Nesse ponto vale ressaltar a íntima relação entre o governo ditatorial e a televisão:

O começo dos anos 70 marca o início da era da televisão no Brasil. Ocorre a consolidação da Rede Globo, vista com grande simpatia pelos militares. Surgem a televisão colorida, que as famílias compravam à prestação para ver o *Fantástico*, primeiro programa gravado em cores, e o videoteipe, que possibilitou a unificação da programação. As telenovelas tornam-se o carro-chefe da audiência dessa emissora em todo o país, e o *Jornal Nacional* passa a veicular a falsa imagem de que o Brasil é a "ilha de paz e tranquilidade" amada pelo presidente Médici. A televisão beneficia-se com a expansão da rede de retransmissão da Embratel, patrocinada pelo governo para levar uma versão dos fatos a todos os pontos do país.⁴⁸

Clube da Esquina nº 2 (Lô Borges – Milton Nascimento – Márcio Borges)

Por que se chamava moço

Também se chamava estrada

Viagem de ventania

Nem lembra se olhou pra trás

A primeiro passo asso asso ...

Por que se chamavam homens

Também se chamavam sonhos

E sonhos não envelhecem

Em meio a tantos gases lacrimogênicos

Ficam calmos calmos calmos...

E lá se vai

⁴⁸KEHL, Maria Rita. "As duas décadas dos anos 70." *Anos 70: trajetórias*(2006): 31. p 31

Mais um dia
E basta contar compasso
E basta contar consigo
Que a chama não tem pavio
De tudo se faz canção
E o coração na curva de um rio rio rio rio
De tudo se faz canção
E o coração na curva de um rio
E lá se vai
mais um dia
E o rio de asfalto e gente
Entorna pelas ladeiras
Entope o meio fio
Esquina mais de um milhão
Quero ver então a gente gente gente

Clube da esquina 2 era inicialmente uma música instrumental que foi gravada no álbum *Clube da esquina*, Lô e Milton diziam que não cabia letra numa melodia tão bela, porem Márcio Borges não se conformou e escreveu, escondido, uma de suas mais belas letras⁴⁹. Milton e Lô se renderam e a música entrou para o disco *Via Láctea* já com a letra. A canção dialoga com a primeira do álbum, a revolução não se apaga como uma vela, assim como os sonhos não envelhecem. A ideia de um moço, um jovem, ligado à estrada, disposto a abandonar tudo sem olhar para trás pelo que acredita. É possível perceber também, a ideia de uma movimentação popular⁵⁰, um rio de gente que transborda pelas ladeiras, o uso de gás lacrimogênio a fim de conter tais pessoas, que apesar de tudo se mantem calmas, talvez pela certeza da luta na qual estavam se envolvendo.

⁴⁹ BORGES, Márcio. Op Cit. p 350

⁵⁰ Idem. Ibidem. p 190

A olho nu (Lô Borges – Márcio Borges)

Quero ver você sair ao mar
Amar o precipício solto numa boa
E deixar atrás o velho cais
E na distância ver a olho nu
Com asa fechada ninguém voa
Vamos juntos nessa lição aprender
Arriscar até secar as lágrimas
E deixar atrás todo o cais...
Quero ver você dormir em paz
Amar sem perguntar o nome da pessoa
E deixar atrás o velho lar
Na solidão e ver a olho nu
Na falta de céu ninguém voa
E cantar alguma canção é a toa
Arriscar até a lágrima inundar
Todo o cais...

Abandonar o cais, nesse sentido, seria deixar o porto seguro, sair da zona de conforto ou dos conformismos. Segundo Márcio Borges, muitos conhecidos dele aderiram a luta armada e adentrar à clandestinidade era uma opção muito cogitada pelos jovens da época⁵¹. Mesmo num precipício, aprender a amar a queda, numa situação desfavorável aprender com ela. Arriscar para mudar uma realidade, mesmo que isso custasse a própria liberdade ou vida. As lágrimas seriam capazes de promover tal mudança, aqui talvez caiba uma ideia do mártir, figura muitas vezes valorizada pela esquerda brasileira.

⁵¹ Idem. Ibidem. p 191

Equatorial (Beto Guedes – Lô Borges – Márcio Borges)

Vou dizer o que sei,
Lugar sem lei que me incendeia
Ó você, meu amor, viveu sem ver
Evidente o espaço eu sei
Nesta noite equatorial, eu vou sair outra vez,
Onde morre a trilha do meu silêncio
Vou te buscar...
Clara dor tropical
Lugar sem lei
Meu adeus minha vila
Meu adeus sideral
Ninguém notou
Nesta noite nasceu meu pai

Em *Equatorial* vemos um lugar sem lei, que incendeia/revolta o eu-lírico, podemos fazer um paralelo com os diversos casos de assassinatos praticados por agente do estado e encobertos pela ditadura.⁵² Ele pretende sair durante a noite, na penumbra, abandonando seu lar, sem se despedir, sem ninguém notar. Adentrando numa trilha, novamente a ideia de estrada, onde o silêncio dele vai ter fim. Frente a uma dor que paira sob nós, uma dor tropical, a fuga, a clandestinidade são, talvez, a única forma de resistência.

Tudo que você podia ser (Lô Borges – Márcio Borges)

Com sol e chuva você sonhava
Que ía ser melhor depois
Você queria ser o grande herói das estradas

⁵² KEHL, Maria Rita. Op. Cit. p. 32

Tudo o que você queria ser
Sei um segredo você tem medo
Só pensa agora em voltar
Não fala mais na bota e no anel de zapata
Tudo que você devia ser sem medo
E não se lembra mais de mim
Você não quis deixar que eu falasse de tudo
Tudo que você podia ser na estrada
Ah! sol e chuva na sua estrada
Mas não importa não faz mal
Você ainda pensa e é melhor do que nada
Tudo que você consegue ser ou nada

A letra de Márcio Borges foi inspirada⁵³ pelo filme *Viva Zapata* de Elia Kazan, com Marlon Brando morrendo picotado de balas, cercado e traído. Surgia então uma canção que contava sobre as decepções de uma luta perdida, mas nem por isso entregue – *Mas não importa não faz mal/ Você ainda pensa e é melhor do que nada/ Tudo que você consegue ser/ Ou nada*. Também podemos perceber um certo receio de prosseguir, talvez com a luta armada, e até mesmo certo arrependimento de ter abandonado a vida normal. Pois o medo, até então mantido em segredo, vem à tona e a ideologia que antes fascinava é substituída pela dúvida, ele já não fala mais sobre os objetos relacionados ao revolucionário Emiliano Zapata. O eu-lírico, agora, é dominado pelo medo.

Nau sem rumo (Lô Borges – Márcio Borges)

Onde foi parar a cuca dos caras
Que aguentaram a barra
De lutar, por nossas ruas morrer

⁵³ BORGES, Marcio. Op Cit. p 259

Ou mais simplesmente ser
A poeira da estrela
Será agora e saber...
Achei nosso nome na tempestade
Numa asa cortada
Ou na página do livro amor
Na página que faltou
Na poeira de uma bomba
Será agora e saber...

Na última faixa do disco, há uma forte referência as pessoas que foram perseguidas pelo governo ditatorial, mais explicitamente às pessoas que foram torturadas e que sobreviveram, carregando marcas de um período de forte repressão ideológica. Cuca é uma referência a cabeça⁵⁴, então o eu-lírico se questiona, o que aconteceu com as pessoas que foram as ruas e aguentaram a repressão, pagando as vezes com a própria vida, a fim de modificar a realidade? Mesmo sabendo que seriam apenas a poeira de uma estrela, aqui novamente a referência à noite e a estrela como um resquício de luminosidade nessa “grande noite”. Vemos também a asa cortada, uma alusão a falta de liberdade, e a página do livro que faltou, uma referência a censura, como componentes dessa realidade.

Este segundo álbum, já demonstra certa mudança no cotidiano e a impressão que fica é de um novo momento que surge, apesar de ainda carregar muitas referências sobre a repressão ditatorial. As músicas são menos melancólicas, mas mesmo assim ainda trazem referências a muita dor e saudade.

⁵⁴ <http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/cuca/7313/> <acessado em:03/12/2015>

Conclusão

A partir das análises realizadas podemos perceber que os dois álbuns em análise dialogam com seu contexto social. Os discos estão dentro do recorte temporal que Marcos Napolitano afirma ser "longa década de 1970", localizada entre 1968 e 1982, tendo início sob o signo do Ato Institucional nº5, um marco do "fim do sonho" no Brasil, e terminando com a consolidação do processo de abertura do regime militar.⁵⁵ No primeiro álbum é possível perceber uma aura de saudade, medo e tristeza. A violenta repressão do governo que deixou traumas entre a juventude. No segundo álbum, há um clima de renovação da esperança, principalmente pela queda da credibilidade do governo e a retomada da oposição contra o mesmo, crescente após 1975.⁵⁶

Discordando da visão maniqueísta dos fatos, responsável por separar a juventude em dois lados antagônicos, entre o desbunde e a luta armada, o LSD e a metralhadora⁵⁷. Podemos enxergar nos álbuns em análise um diálogo entre as duas vias de ação. Talvez Márcio Borges, irmão de Lô e o principal letrista das canções analisadas, tenha sido o catalizador dessa união, pois ao mesmo tempo em que estava imerso no meio contracultural tinha amigos que haviam entrado na luta armada ou na clandestinidade. Ao mesmo tempo em que vemos referências ao movimento contracultural, vemos referências às práticas violentas do regime ditatorial.

Dessa forma, mostramos como os discos dialogam com o imaginário da juventude brasileira na década de 1970. Obviamente não estamos abarcando, por exemplo, a juventude negra das periferias ou os jovens que, por exemplo, integravam o Comando de Caça aos Comunistas, aliados a ideologia do estado ditatorial. Já que pluralidade do imaginário não permite uma leitura homogênea sobre o mesmo. Esse recorte específico nos permite a aproximação de uma juventude mais ligada a contracultura, a luta armada e ao meio universitário. Não deixando, porém, de contribuir para uma produção acadêmica sobre o assunto.

A música está longe de ser portadora de um sentido fixo, pois imersa numa rede de relações históricas sofre constantes apropriações e reapropriações. Os sentidos de uma canção podem migrar a ponto dela perder o significado que lhe foi originalmente atribuído pelo seu

⁵⁵ NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*. p 125

⁵⁶ KEHL, Maria Rita. Op. cit. p 33

⁵⁷ RISERIO, Antônio. Op. Cit. p 26

autor.⁵⁸ Mesmo assim, música é capaz de nos oferecer informações sobre o passado. Toda arte carrega consigo um amontoado de experiências humanas e a música, no Brasil, é um veículo privilegiado de transmissão de ideias. Cabe a nós, historiadores, adentrarmos nesse terreno ainda pouco explorado, porém repleto de riquezas.

⁵⁸ DANTAS, D. F. 2005. *A Dança Invisível: Sugestões para Tratar da Performance nos Meios Auditivos*. In: *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. P 3

ANEXOS:

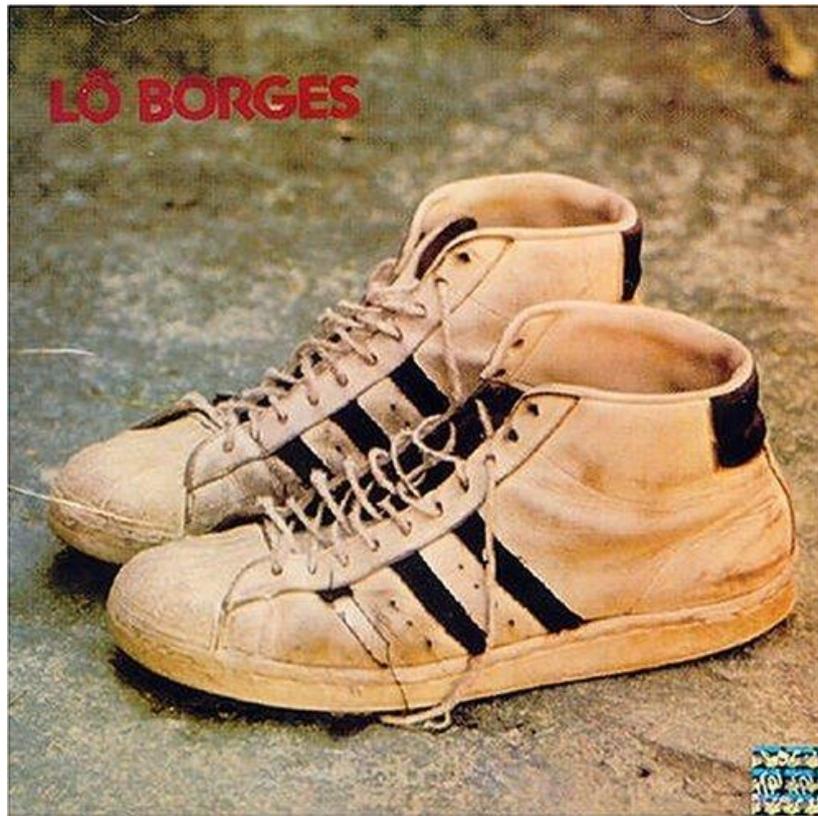


Figura 1- Capa do disco Lô Borges (1972), conhecido também como o "disco do tênis"

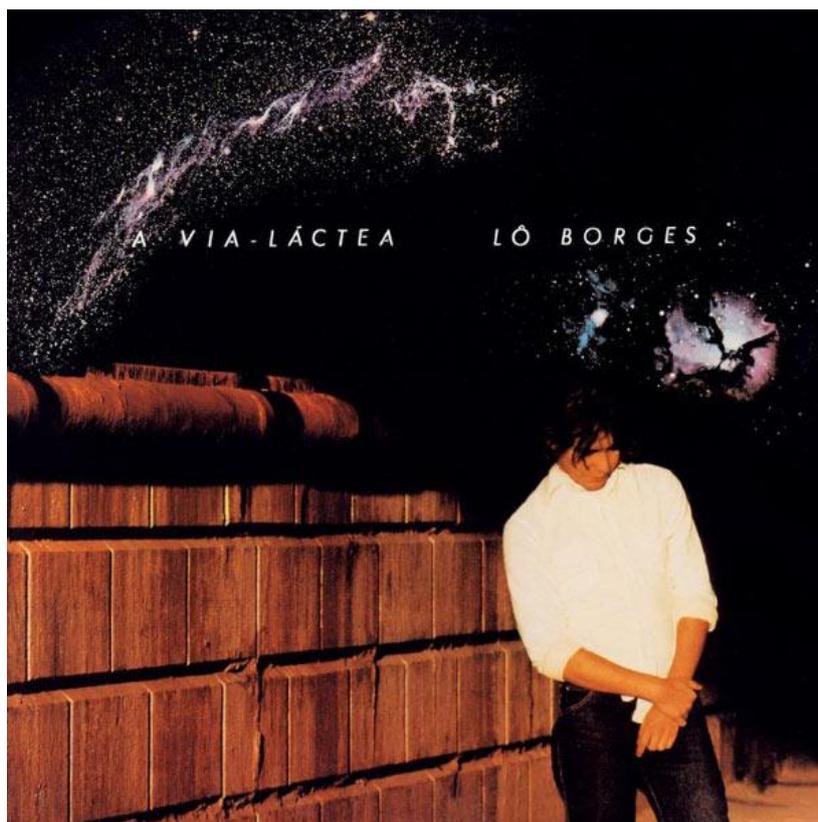


Figura 2 - Capa do disco: A Via-Láctea (1979)



Figura 3 - Lô Borges, Fernando Brant, JK, Márcio Borges e Milton Nascimento. Em 1971 nas ruas de Diamantina (MG)

NA MÚSICA POPULAR O ÊXODO DE TALENTOS QUASE INTERROMPEU O PROCESSO

JULIO HUNGRIA

1969 foi um ano muito marcante para a música popular brasileira, que, pela primeira vez em sua história, sofreu, de modo amplo e imediato, todas as consequências de uma atitude assumida. O determinado momento a que ela foi levada por uma série de circunstâncias criou, em fins do ano passado, inúmeras possibilidades de estilos que, afinal, se consumaram, logicamente em prejuízo da continuidade do seu processo específico. Quase 10 anos depois da bossa nova, ela se havia tornado, verdadeiramente, um veículo expressivo de cultura popular. E a sua representatividade em termos de arte se confirmava por dados de mercado — consumia-se por



Milton Nascimento



Caetano Veloso

volta de 65% de música nacional contra 35% de música importada. A continuidade foi prejudicada. A fuga em massa para o exterior de muitos dos nossos nomes mais importantes entre autores e intérpretes foi uma constante todo esse ano. As sementes plantadas, no entanto, impediram o pior. Com o passar do tempo, o quadro foi-se refazendo. Retoma-se hoje, quase um ano depois, o fio da meada (ou, pelo menos, parece que estamos tentando retend-lo). O período dos festivais elaborou para isso na medida do que se poderia esperar diante de tudo o que ocorreu e, paralelamente, revitalizaram-se valores aparentemente marginalizados.

No exterior, fizemos sucesso, verdade seja dita. Procuramos aproveitar todas as oportunidades (e foram muitas) que se nos ofereceram. Foi um sucesso menos arrasador que em outros anos, sem dúvida. Eventualmente, no entanto, terá sido mais eficiente na medida do que poderia render a longo prazo para o repertório nacional, especialmente quanto ao público europeu, ainda não conquistado. Iniciamos o ano com bons resultados no MIDEM e a maior parte das nossas investidas, em 69, foi dirigida ao mercado da Europa.

Para 70, pouco se pode prever. Vamos iniciar o ano novamente no MIDEM, uma nova possibilidade quanto ao mercado europeu, mais

especificamente. O que pode querer dizer também uma abertura (mais uma) para os EUA. No âmbito nacional, passado o carnaval, espera-se que a retomada do processo, que agora parece mais evidente, mas com uma de volta, pelo menos, ao ponto em que paramos exatamente um ano antes. As bases do movimento que explodiu com Caetano e Gil em 67, continuam intactas e a liberdade de criar, *gratia de tudo*, que tem sido a arma dos compositores nacionais desde o momento em que eles a descobriram, deve continuar dando, pelo menos por enquanto, a tônica do repertório.

Figura 4 - Jornal do Brasil - Quarta Feira, 1º de janeiro de 1970 - Matéria sobre os exílios dos artistas brasileiros durante a ditadura. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=38



Figura 5 - Belo Horizonte, MG - 1974

Bibliografia

AIRES, Mary Pimentel. *Terral dos Sonhos: o cearense na música popular brasileira*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará. Multigraf Editora, 1994.

ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1987.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. 7ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

BUENO, André, e Fred Góes. *O que é geração beat*. Brasiliense, 1984.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

DANTAS, D. F. 2005. *A Dança Invisível: Sugestões para Tratar da Performance nos Meios Auditivos*. In: *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (Intercom). Rio de Janeiro. 2005.

DE OLIVEIRA, Luciano Márcio Freitas. *Circulação e fixação: o dispositivo de gerenciamento dos moradores de rua em São Carlos e a emergência de uma população*. Universidade Federal de São Carlos – UFSCAR – Centro de Educação e Ciências Humanas – Programa de pós-graduação em Sociologia – PPGS – 2012. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/upload/aaa/500-Disserta%C3%A7%C3%A3o_Luciano.pdf <acessado em: 16/11/2014>

GONÇALVES, Hebe Signorini. "Juventude brasileira, entre a tradição e a modernidade." *Tempo Social, revista de sociologia da USP* 17.2 (2005): 208.

KEHL, Maria Rita. "As duas décadas dos anos 70." *Anos 70: trajetórias* (2006): 31.

LEVY, Pierre. "Cibercultura. 3ª impressão." *São Paulo: Ed* 34 (2003).

MUSEU CLUBE DA ESQUINA - <http://www.museclubedoesquina.org.br> <acessado em: 19/10/2015>

NAPOLITANO, Marcos. *Historia & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música popular: um mapa de leituras e questões*. *Revista de História* 157 (2007): 153-171.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*. In: *Revista Projeto História*. n.10. 1993 p 9.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 6ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. 130p

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. In: *Revista Estudos Históricos* Vol. 5 Nº10, 1992.

REVEL, Jacques. “Cultura, culturas: uma perspectiva historiográfica” In: Jacques Revel. **Proposições**. Ensaios de história e historiografia. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009

RIBEIRO, Renato Janine, Regina Novaes, and Paulo Vannuchi. *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. Instituto Cidadania, 2004.

RISERIO, Antônio. *Anos 70: trajetórias*. Editora Iluminuras Ltda, 2006.

VITENTI, Ada Dias Pinto. *Uma certa musicalidade nas esquinas de Minas (1960-1970)*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em História, 2010.

WISNIK, José Miguel e SQUEFF, Ênio. *O Nacional e Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

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