

**A ATUALIDADE DAS CANÇÕES CRÍTICAS DO CLUBE DA ESQUINA À  
DITADURA MILITAR: TEMPO ESPETACULAR, REMEMORAÇÃO E  
RESISTÊNCIA**

***LA ACTUALIDAD DE LAS CANCIONES CRÍTICAS DEL CLUBE DA ESQUINA PARA  
LA DICTADURA MILITAR: TIEMPO ESPECTACULAR, REMEMORACIÓN Y  
RESISTENCIA***

***THE CONTEMPORANEITY OF CLUBE DA ESQUINA'S CRITICAL SONGS OF THE  
MILITARY DICTATORSHIP: SPECTACULAR TIME, REMEMBRANCE AND  
RESISTANCE***

Emerson Ike COAN<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo pretende situar o Clube da Esquina como produtor cultural de canções críticas à ditadura militar nos anos 1970 e examinar, em conformidade com o conceito de rememoração de Walter Benjamin, a validade delas no momento atual como resistência à produção da amnésia social sobre esse regime, no contexto do tempo espetacular, como conceituado por Guy Debord. Emprega-se o método dialético da teoria crítica da sociedade, pois se pesquisa o objeto em situações históricas específicas. Nas canções do Clube da Esquina, o recurso à memória do sujeito narrativo sobre a repressão e as vítimas da ditadura militar tornava-se uma estratégia de preservar a história do país. Ainda que a crítica ao regime estivesse sob censura, evitar o esquecimento do que passou era uma possibilidade de contestar o que estava sendo feito, de pensar a transformação da sociedade e de se projetar para o futuro como documento histórico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clube da Esquina. Ditadura militar. Sociedade do espetáculo. Rememoração. Resistência.

**RESUMEN:** *Este artículo pretende situar el Clube da Esquina como un productor cultural de canciones críticas para la dictadura militar en la década de 1970 y examinar, de acuerdo con el concepto de rememoración de Walter Benjamin, su validez en la actualidad como resistencia a la producción de amnesia social acerca de este régimen, en el contexto de un tiempo espectacular, conceptualizado por Guy Debord. Se emplea el método dialéctico de la teoría crítica de la sociedad, porque la investigación del objeto ocurre en situaciones históricas específicas. En las canciones del Clube da Esquina, el recurso a la memoria del sujeto narrativo acerca de la represión y a las víctimas de la dictadura militar se convirtió en una estrategia para preservar la historia del país. Aunque la crítica al régimen estaba bajo censura, evitar el olvido de lo que pasó era una posibilidad de cuestionar lo que pasaba, de pensar la transformación de la sociedad y de protegerse para el futuro como documento histórico.*

**PALABRAS CLAVE:** *Clube da Esquina. Dictadura militar. Sociedad del Espectáculo. Rememoración. Resistencia.*

<sup>1</sup> Faculdade Cásper Líbero (FCL), São Paulo – SP – Brasil. Programa de Pós-Graduação (PPGCOM). Grupo de Pesquisa (GP – CNPq) “Comunicação e Sociedade do Espetáculo”. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6869-2096>. E-mail: [emersonike@hotmail.com](mailto:emersonike@hotmail.com)



**ABSTRACT:** *This article intends to situate the group Clube da Esquina as a cultural producer of songs that were critical of the military dictatorship in the 1970s and to examine, in accordance with Walter Benjamin's concept of remembrance, their validity at the present time as resistance to the production of social amnesia about this regime, in the context of the spectacular time, as conceptualized by Guy Debord. The dialectical method of critical theory is employed, as the research examines the object in specific historical situations. In the songs by Clube da Esquina, resorting to the memory of the narrative subject about repression and the victims of the military dictatorship became a strategy to preserve the history of the country. Although the criticism of the regime was under censorship, avoiding the oblivion of what happened was a possibility to contest what was being done, to think about the transformation of society, and to project itself into the future as a historical document.*

**KEYWORDS:** *Clube da Esquina. Military dictatorship. Society of the Spectacle. Remembrance. Resistance.*

## Introdução

Na sociedade do espetáculo, a consciência histórica é dispensada e a importância do memorável é perdida. Nessa sociedade, os donos do poder podem estabelecer sua história oficial por meio da produção da amnésia social. Esse é o caso da sociedade brasileira atual em relação à ditadura militar de 1964 a 1985.

Este artigo busca refletir sobre a produção da amnésia social na sociedade brasileira confrontada com a noção de rememoração de Walter Benjamin (2012), reformulada, para tal fim, a partir das canções críticas ao regime militar apresentadas pelo *Clube da Esquina* na década de 1970, no contexto do tempo espetacular, conceito de Guy Debord (1977) repensado na contemporaneidade.

Emprega-se o método dialético ao examinar a dinâmica histórica da sociedade capitalista brasileira em suas articulações entre as dimensões econômica, política, cultural e ideológica, e ao objetivar a transformação da realidade. Ele é o método da teoria crítica da sociedade, pelo qual se opera a denúncia dos obstáculos à emancipação na realidade presente e o apontamento das potencialidades de sua superação.



## **O tempo espetacular**

Guy Debord (1997, p. 87) afirma que “a história sempre existiu, mas nem sempre sob forma histórica”, ou seja, de modo que o movimento do tempo fosse vivido de forma consciente pelos indivíduos.

Ele retoma a interpretação materialista da história realizada por Karl Marx – quanto ao desenvolvimento das forças produtivas e a superação das anteriores relações sociais – para uma apreciação social do tempo e a sua assunção na consciência dos indivíduos, com vistas à possibilidade de construção e experiência concreta do vivido. Expõe a relação entre a forma de produção e a forma de viver o tempo que cada sociedade tem. Isso porque toda transformação social implica uma mudança fundamental na intuição do tempo.

Debord (1997) explica que, com a destruição das anteriores bases materiais de produção pré-capitalistas, principalmente agrícolas, ligadas às estações da natureza e organizadas em uma experiência cíclica do tempo – pelas formas da repetição ritual e ancestral: do eterno retorno –, na sociedade moderna foram criadas condições para uma vida “histórica”, situada em um tempo passageiro, linear e irreversível. “Tempo histórico significa tempo irreversível, cujos acontecimentos são únicos e não se repetem. Daí nasce o desejo de nos lembrarmos deles e de os transmitir, isto é, as primeiras formas de consciência histórica” (JAPPE, 2008, p. 46).

O triunfo do tempo irreversível, porém, é também a sua metamorfose em “tempo das coisas”, porque a vitória da burguesia foi precisamente a produção em série dos objetos. O capitalismo funda um tempo histórico como um tempo irreversível da economia mercantil. Tempo e história reduzem-se à forma do tempo da produção.

A economia moderna, embora formalmente cíclica como movimento do capital e, assim, imediatamente vivida no cotidiano e no inteiro percurso das vidas dos indivíduos, é uma economia histórica no sentido de que se move sobre uma forma de produção cujo tempo é irreversível e linear. O tempo é pseudocíclico. Essa experiência pseudocíclica do capitalismo constitui o que Debord (1997) chama de “falsa consciência do tempo”, porque gera o tempo espetacular, no qual tudo é vivido ilusoriamente. “O espetáculo, como organização social da paralisia da história e da memória, do abandono da história que se erige sobre a base do tempo histórico, é a ‘falsa consciência do tempo’” (DEBORD, 1997, p. 108).

Ao se submeterem às leis que governam a troca de mercadorias, os homens são, de fato, governados pelo produto de seus trabalhos. O próprio trabalhador acredita que o valor de uma mercadoria não é uma consequência de seu tempo de trabalho socialmente necessário para a sua produção. No sistema capitalista, os trabalhos que produzem as mercadorias distintas



terminam por se equivaler na troca e se apresentam como trabalho abstrato, generalizado e impessoalizado por força de sua condição de mercadoria trocada por dinheiro. Logo, não se leva em consideração a qualidade intrínseca de cada trabalhador, de cada trabalho ou de cada coisa produzida ou trocada. Em vez de valerem por si, valem na troca.

Essa racionalidade da economia mercantil, com seu tempo abstrato e quantitativo, organiza a vida cotidiana de tal forma que obsta a atividade consciente do indivíduo, ao fazê-lo espectador de sua própria vida, com impedimento também da possibilidade de que ele se ocupe com a ameaça do esquecimento ou com a importância do memorável.

É na interdição imposta aos indivíduos da atividade, da linguagem e da comunicação do realmente vivido, cujo fundamento é a própria expropriação econômico-quantitativa do tempo e da atividade autônoma no capitalismo, que Debord (1997) compreende uma verdadeira expropriação da história e da memória. Essa é uma expropriação das possibilidades mesmas da expressão prática dos indivíduos como realização, como produção de sua própria história.

Assim:

Esquecer e lembrar são, na sociedade espetacular-mercantil, funções das “imagens” produzidas e permitidas “socialmente” pela racionalidade econômica e estatal e isto ocorre porque, antes, a experiência temporal mesma se desenvolve apenas como “tempo de consumo de imagens” e “imagem do consumo do tempo”, mas não como uso do tempo efetivo e qualitativo (isto é, “histórico”). Aos indivíduos – que, assim, se constituem em espectadores – não cabe a assunção de sua “época”, porque não lhes cabe a de seu “tempo”; não lhes cabe, do mesmo modo, a sua memória coletiva ou individual, porque, antes, não lhes cabem a realização e a comunicação (AQUINO, 2006a, p. 66).

O espetáculo – a alienação – confisca o espaço da experiência e o horizonte de expectativas, resumindo-se a um presente perpétuo. O espetáculo, pelo ritmo em que as imagens são expostas, não deixa nenhum tempo para a reflexão; faz calar tudo o que não lhe convém. Tudo o que mostra vem sempre isolado do ambiente, do passado, das intenções e das consequências. Debord (1997, p. 178) afirma que o espetáculo conseguiu fazer “todos esquecerem o espírito histórico na sociedade”.

E, para lutar contra esse encurtamento da percepção temporal, contra essa espécie de narcisismo do presente, que corre atrás das novidades rapidamente caducas segundo a lei do consumo de mercadorias novas, “deve-se inventar outras formas de memória e de narração, capazes de sustentar uma relação crítica com a transmissão do passado, com o lembrar, e com a construção do futuro e o esperar” (GAGNEBIN, 2014, p. 221).



## A produção da amnésia social em relação à ditadura militar

Ecléa Bosi (2003) afirma que, quando um acontecimento político mexe com a cabeça de um determinado grupo social, a memória de cada um de seus membros é afetada pela interpretação que a ideologia dominante dá a esse acontecimento; é preciso sempre um exame que matize os laços que unem memória e ideologia.

Na sociedade brasileira atual, em relação à memória da ditadura implantada após o golpe de Estado civil-militar de 1964 (DREIFUSS, 1981; IANNI, 1981), há uma produção ativa da amnésia social. Esta é uma história na qual os acontecimentos são recortados e interpretados a partir da perspectiva dos donos do poder. A história oficial.

Uma história oficial que tenta negar ou minimizar a repressão de uma ditadura – e alguns a chamam de “ditabranda” – que impediu aos cidadãos o direito de expressar livremente suas ideias e opiniões críticas ao regime, pois, do contrário, seriam perseguidos, ameaçados, presos, torturados, mortos ou desaparecidos (ARNS, 1986); que manteve as artes sob controle das autoridades com imposição de cortes e vetos em peças teatrais, filmes, livros e canções; que submeteu a imprensa à autocensura ou à censura prévia; proibiu e extinguiu partidos políticos; manteve os sindicatos sob intervenção; colocou entidades estudantis na ilegalidade; reprimiu manifestações públicas com violência excessiva etc.

Uma ditadura que editou o Ato Institucional nº 5 (AI/5), em 1968, em vigor por dez anos, que concedeu ao presidente plenos poderes para fechar por tempo ilimitado todo o Poder Legislativo, intervir em estados e municípios, suspender por dez anos os direitos políticos de qualquer cidadão e cassar mandatos eletivos, demitir ou aposentar sumariamente funcionários públicos e juízes, suspender a garantia do “*habeas corpus*”, efetuar prisões sem mandado judicial e decretar estado de sítio.

Os atos institucionais eram inspirados pela ideologia de segurança nacional, sob o lema: “A segurança garante o desenvolvimento”. O propagado “milagre econômico” se apoiava em slogans típicos de regimes ditatoriais: “Brasil, ame-o ou deixe-o”; “Ninguém segura este país!”. Não havia, entretanto, distribuição de renda para as camadas menos favorecidas, porquanto o modelo era de arrocho salarial e de exclusão social (OLIVEIRA, 2013, p. 107-119), cuja estratégia era “Fazer o bolo crescer para depois dividir”, em um processo de modernização excludente.

Mesmo durante o anunciado processo lento, gradual e seguro de distensão rumo à redemocratização, iniciado 1974, um exemplo de crime explícito foi o praticado contra o



jornalista Vladimir Herzog, “Vlado”, em 1975, vítima de uma ofensiva de setores radicais do exército sobre militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) (GASPARI, 2014).

A crítica de Adorno (2006), na elaboração do passado em relação ao nazismo, é a de se pretender encerrar a questão, se possível, riscando-a da memória. “O gesto de tudo esquecer e perdoar, privativo de quem sofreu a injustiça, acaba advindo dos partidários daqueles que praticaram a injustiça” (ADORNO, 2006, p. 29).

Essa pretensão de encerrar a questão orienta a elaboração do passado em relação à ditadura militar de 1964 a 1985 no Brasil pelo lado dos donos do poder. É conhecida uma disposição em negar, tentar riscá-la da memória coletiva, ou minimizar sua ocorrência, por mais difícil que seja compreender que existam pessoas que não se envergonham de usar um argumento como o de que teriam sido torturados, assassinados e desaparecidos – e merecidamente – apenas uns “poucos revoltosos mais exaltados”. Às vezes, é dito, embora com ressalva ao caráter repressivo da ditadura, que “o país cresceu”: sintoma da ideologia do desenvolvimento com segurança.

É preciso lembrar que, apesar de o Brasil ter assinado tratados internacionais contra a tortura, a jurisdição internacional é ignorada quando se trata de punir os torturadores e os assassinos da ditadura (PIOVESAN, 2010). Isso sob o pretexto da política de “reconciliação nacional” promovida pelos militares e orientadora da Lei de Anistia de 1979.

A ideologia fabrica histórias imaginárias legitimadoras da dominação de classe, sempre narradas do ponto de vista dos donos do poder, de maneira que não apareçam registros das ações praticadas pelos e contra os opositores à ditadura militar, e delas não possam restar vestígios na memória social.

Uma ideologia, por certo, porque a ação repressiva da ditadura militar produziu efeitos concretos na sociedade brasileira.

Pois, atrás de cada pessoa perseguida havia uma família, um círculo de amigos, um grupo de colegas e companheiros, muitas vezes uma categoria ou uma comunidade inteira. Todos acabavam atingidos de modo direto ou indireto pelo impacto das arbitrariedades, truculências e crimes da ditadura. Experimentavam de alguma forma medo, desalento, impotência, submissão e terror, bem como indignação, solidariedade e revolta (MARTINS, 2015, p. 17).

Na atualidade, opera-se “certa forma de esquecimento, um virar a página, uma não-permanência no ressentimento e na queixa” (GAGNEBIN, 2009, p. 98), no sentido de uma comemoração do passado em detrimento do presente.

Há manifestações das autoridades na grande mídia no sentido de que, hoje: pretende-se restabelecer da ditadura militar a ideologia do “inimigo interno/comunista” da doutrina da segurança nacional; o aparato policial-repressivo em geral – inspirado em imagens do governante com as mãos fazendo gesto de armas – se prepara para uma situação de guerra civil permanente contra o migrante, o índio, o negro, a criança de rua, o favelado, o sindicalista, as organizações de luta por direitos, o desempregado, o sem-teto, o sem-terra; instaure-se um nacionalismo do “nós” contra “eles”, sugerindo que os incomodados deixem o país; pretende-se restituir no país o que existia há cinquenta anos: o estado de exceção e seu caráter repressivo, com censura nas produções culturais, perseguições aos críticos ao governo, uso de violência excessiva em manifestações públicas etc. São louvados torturadores pelos seus atos.

Impõe-se, todavia, um “dever de memória” ou um “lembrar ativo”, de modo que seja importante a maneira pela qual o passado é tornado presente, a fim de evitar que “algo semelhante” possa acontecer de agora em diante.

É necessária uma pedagogia democrática esclarecedora, por meio da qual a lembrança do passado não seja um lembrar por lembrar: uma espécie de culto ao passado. Decorre “uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir – e isso é decisivo – instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 103).

### **A rememoração e a atualidade das canções críticas do Clube da Esquina**

Walter Benjamin (2012) e Debord (1997) são influenciados por Lukács tanto em relação à recusa de uma explicação puramente científica – objetiva, determinista – da história, quanto à ampliação do limite do conceito de fetichismo da mercadoria no de reificação, como uma espécie de condição de alienação que atinge todas as manifestações sociais; uma objetividade “fantasmática” da mercadoria (LUKÁCS, 2003, p. 222) que se pretende lógica/racional/“natural”, mas que escamoteia as reais relações humanas e sociais de fundo que lhe dão base. A transitoriedade, a incessante novidade, a recepção distraída de acontecimentos envolvem toda mercadoria, “criando e recriando uma ‘epifania fantasmagórica’ [Benjamin], o que Debord, por sua vez, designa na expressão ‘sociedade do espetáculo’” (MATOS, 2010, p. 74).

Observa-se que:

A memória é uma categoria sempre contemporânea... Memória e consciência histórica não são categorias das sociedades comunitárias tradicionais. Nessas sociedades da transmissão, da tradição, que não assumem, para Benjamin e Debord, formas históricas, mas sim míticas, a memória não precisa ter nenhum papel “ativo” a cumprir, mas apenas receber e transmitir passivamente



conteúdos pelos quais o passado organiza o presente. Somente para quem luta para libertar o presente do passado e do arcaico, e deste modo, instaurar uma vida histórica desimpedida da memória das lutas inacabadas – por que derrotadas – pode, de fato, ter importância; não, porém, como oficiais e mortos “lugares de memória”, mas sim como atenção ao presente, como atualização das lutas passadas. Em outras palavras, como consciência histórica (AQUINO, 2006b, p. 11-12).

Para o processo de elaboração coletiva do passado, o conceito de Benjamin (2012) de rememoração – recordação – é uma forma de memória e de narração que não encerra a imagem do passado em uma “única constatação”, mas permite modificá-la, como história aberta.

Essa noção de rememoração pode ser reformulada para se refletir sobre a produção da amnésia social no país, a partir das canções críticas ao regime militar apresentadas pelo Clube da Esquina na década de 1970.

O Clube da Esquina é a denominação para a reunião de artistas predominantemente mineiros e sua produção cultural congregada em torno do cantor e compositor Milton Nascimento. Ao longo de sua trajetória artística, caracterizou-se pela produção de obras coletivas.

Em muitas das produções de Milton Nascimento, críticas foram feitas à ditadura militar, ao tratar, ainda que metaforicamente, de questões como: exílio – *Nada será como antes* (M. Nascimento/R. Bastos); assassinato – *Menino* (M. Nascimento/R. Bastos), homenagem ao estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto; corrupção – *Saudades dos aviões da Panair* (conversando no bar)” (M. Nascimento/F. Brant); censura – o álbum *Milagre dos peixes*; estudantes – *Tudo que você podia ser* (L. Borges/M. Borges); índios – *Promessas do sol* (M. Nascimento/F. Brant); negros – *Casamiento de Negros* (adaptada do folclore chileno); mulheres – *Maria, Maria* (M. Nascimento/F. Brant); América Latina – *San Vicente* (M. Nascimento/F. Brant) etc.

Na Música Popular Brasileira (MPB), há uma forma de composição denominada “canção crítica”, pela qual o papel do compositor é também o de exprimir sua indignação e sua denúncia quanto a questões culturais e político-sociais, em uma articulação entre arte e vida.

O compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição, fazendo uso da metalinguagem, da intertextualidade [...] operando duplamente com o texto e com o contexto, com os planos interno e externo. Internamente, [...] o compositor passou a atuar como crítico no próprio processo de composição; externamente, a crítica se dirigiu às questões culturais e políticas do país, fazendo com que os compositores articulassem arte e vida [...] E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular tornou-se um pensador da cultura (NAVES, 2010, p. 20-21).





As composições do Clube da Esquina exprimem essa articulação entre arte e vida, por meio de “canções críticas” à ditadura militar. “Os ritmos variados e letras que celebravam recantos de Minas evocavam um certo clima contracultural e ao mesmo tempo protestavam contra o momento político opressor que o país atravessava” (NAVES, 2010, p. 121).

A canção *Nada será como antes* (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos), gravada no álbum *Clube da Esquina*, de 1972, foi considerada “um autêntico libelo de oposição ao regime vigente”, pois lançada no período mais perverso de todo o governo militar: o dos “anos de chumbo”, entre 1969 e 1974. Os versos expõem o drama dos que se preocupavam com o destino imprevisível dos exilados pela ditadura, entre os quais estava o próprio irmão de R. Bastos. O amanhã de que fala seus versos dependeria de uma ação a ser realizada no momento presente, com vistas a transformações da ordem vigente. A ideia da letra surgiu quando R. Bastos leu um artigo sobre a questão do “amanhã” na (MPB) e transferiu o enfoque da área musical para a política (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 176).

Eu já estou com o pé nessa estrada/Qualquer dia a gente se vê/Sei que nada será como antes, amanhã/Que notícias me dão dos amigos?/Que notícias me dão de você?/Alvorço em meu coração/Amanhã ou depois de amanhã/Resistindo na boca da noite um gosto de sol/Num domingo qualquer, qualquer hora/Ventania em qualquer direção/Sei que nada será como antes amanhã/Que notícias me dão dos amigos?/Que notícias me dão de você?/Sei que nada será como está/Amanhã ou depois de amanhã/Resistindo na boca da noite um gosto de sol. (Letra da música Nada será como antes. CLUBE DA ESQUINA, 1972).

Nessa canção, R. Bastos expressa, de forma consciente, sua relação com o movimento do tempo para uma apreciação social e sua experiência concreta do vivido para a transformação da realidade. Ele se exprime para colocar em prática uma ação individual como produção de sua própria história e para pôr no mundo uma obra de arte a ser inscrita na memória coletiva do brasileiro. Isso está de acordo com aquilo a que Debord (1997) e Benjamin (2012) chamam a atenção quanto à configuração do “tempo histórico” e do memorável.

R. Bastos deseja se movimentar e se expandir. De seu irmão e dos amigos, todos exilados, não se têm notícias. Ele não pretende ficar parado esperando por estas: vai pôr o “pé nessa estrada”, e “qualquer dia a gente se vê”. E a viagem ocorrerá “num domingo, qualquer hora”, com “ventania em qualquer direção”, mas é certo que “nada será como antes amanhã”, após essa experiência. É um caminho sem volta porque “nada será como está”.

A espera dessa experiência causa um “alvorço em meu coração”, diz o letrista, e o evento deve acontecer logo, “amanhã ou depois de amanhã”. O trecho “Resistindo na boca da noite um gosto de sol” refere-se à expectativa de o sujeito da canção agir logo, para que o novo

aconteça. Por mais que os dias passem, a cada anoitecer, “na boca da noite”, permanece um sabor do amanhã, “um gosto de sol”.

As canções de Ronaldo tratam sempre de um porvir. Algo que não sabemos bem o que é, mas que se anuncia como momento de mutação na ordem das coisas, mutação que não se dá naturalmente, mas com a atuação afirmada do sujeito da canção. O porvir anuncia um “amanhã” como um alvoroço no coração, um gosto de sol que resiste na boca da noite e que precisa ser. Para ser, precisa, no entanto, do impulso do sujeito que se coloca como o lugar da afirmação do ser. Afirmação do ser que é também uma afirmação de si (LACERDA, 2019, p. 24).

Nos anos 1970, a figura típica de linguagem era a metáfora, pela existência da censura. Era uma maneira de poder falar das coisas que eram literalmente proibidas de serem mencionadas. E a grande metáfora dessa época era a do “dia que virá” ou “o amanhã que será melhor do que hoje” (BORGES, 2003, p. 168).

O letrista, além de falar de sua necessidade de se movimentar – afirmar-se a si próprio – atrás de mudanças, metaforicamente fala também da necessidade de todos se movimentarem contra o regime vigente a fim de um porvir democrático. Em cada anoitecer permanece essa esperança, ou seja, “resiste na boca da noite um gosto de sol”. Essa canção é clássica, porque persiste no tempo; sua mensagem de liberdade pode ser recuperada – rememorada – em um momento histórico posterior ao de seu contexto específico.

O álbum *Milagre dos Peixes*, de 1973, é uma obra de arte sobrevivente aos ataques da censura nos “anos de chumbo” da ditadura militar. Houve corte praticamente na íntegra das letras das músicas *Os escravos de Jó* e *Hoje é dia de El-Rey*, e na íntegra de *Cadê*. No entanto, nos encartes é possível notar o protesto, pois fica claro que as músicas possuíam letras, uma vez que as fichas técnicas traziam os créditos (“letra de”) aos respectivos letristas: Fernando Brant, Márcio Borges e Ruy Guerra. Em *Hoje é dia de El-Rey*, a manutenção da expressão “meu filho/filho meu” deixa evidente que houve censura.

A letra de *Os escravos de Jó* (M. Nascimento/F. Brant) submetida ao órgão censor, inspirada em jogos infantis, foi tida como “Contestação política. Sátira e protesto. Cordão pornográfico” (DINIZ, 2017, p. 149).

Dizem que está bom/Dizem que está bom/Difícil ver um troço pior/Mas dizem nós estar na melhor/Se viver, eu sou réu/Se morrer, é só véu/Melhor é colher favos de mel/Saio do trabalho ei/Volto para casa ei/Não lembro de cansa maior/Em tudo é o mesmo suor/Ó, bela Rapunzel/Seu jovem menestrel/Precisa de um pouco de amor/Mas que não faça muito calor/A vaca Vitória lambeu, lambeu/Mexeu, mexeu e remexeu/Quem falar primeiro, quem falar primeiro/Vai ser aquele que comeu/Gritos de alegria, de histeria/E luzes e bombas/Bomba cai do céu/(Que fedor!)/Saio do trabalho ei/Volto para casa



ei/Não lembro de canseira maior/Em tudo é o mesmo suor (Letra da música Os escravos de Jó (MILAGRE DOS PEIXES, 1973).

A letra é, de fato, satírica, sobretudo pela analogia de “Vaca amarela” (brincadeira infantil do folclore brasileiro que consiste em um desafio para ver quem fica calado por mais tempo) ao regime político – “A vaca Vitória lambeu, lambeu/Mexeu, mexeu e remexeu/Quem falar primeiro, quem falar primeiro/Vai ser aquele que comeu/Gritos de alegria, de histeria/E luzes e bombas/Bomba cai do céu/(Que fedor!)” –, embora não fosse pertinente o “condão pornográfico” pela utilização da palavra “vaca”. A contestação surge já no início da letra: “Dizem que está bom/Dizem que está bom/Difícil ver um troço pior/Mas dizem nós estar na melhor/Se viver, eu sou réu/Se morrer, é só véu/Melhor é colher favos de mel”.

Seu registro foi instrumental, porque apenas a última estrofe foi permitida pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal de ser cantada por Clementina de Jesus (“Saio do trabalho e/Volto para casa e/Não lembro de canseira maior/Em tudo é o mesmo suor”). A música ganhou consistência sonora, ruidosa até, e seguiu provocadora ao unir coro, efeitos vocais – como gritos e falsete – e o volume alto da percussão.

Anos depois, a canção foi gravada com outra letra e com novo nome, *Caxangá*, por Elis Regina, em seu disco *Elis*, de 1977.

Sempre no coração/Haja o que houver/A fome de um dia poder/Morder a carne dessa mulher/Veja bem, meu patrão/Como pode ser bom/Você trabalharia no sol e eu/Tomando banho de mar/Saio do trabalho e/Volto para casa e/Não lembro de canseira maior/Em tudo é o mesmo suor//Luto para viver/Vivo para morrer/Enquanto minha morte não vem/Em tudo é o mesmo suor//Luto para viver/Vivo para morrer/Enquanto minha morte não vem/Eu vivo de brigar contra o rei//Em volta do fogo todo/Mundo abrindo o jogo/Com tudo que tem pra contar//Casos e desejos coisas/Dessa vida e da outra/Mas nada de assustar/Quem não é sincero sai da brincadeira/Correndo, pois pode se queimar/Queimar//Saio do trabalho e/Volto para casa e/Não lembro de canseira maior/Em tudo é o mesmo suor (MACIEL, 2012, p. 24-25).

O conteúdo permaneceu bem contundente em relação aos padrões estabelecidos. De início, a subjetividade/emoção se opõe à objetividade/razão, pois é dito: “Sempre no coração/Haja o que houver”, com prevalência do instintivo/natural: “A fome de um dia poder/Morder a carne dessa mulher”. Depois, a mudança radical da relação exploratória entre patrão/empregado: “Veja bem, meu patrão/Como pode ser bom/Você trabalharia no sol e eu/Tomando banho de mar”. Em seguida, a oposição ao regime vigente: “Luto para viver/Vivo para morrer/Enquanto minha morte não vem/Eu vivo de brigar contra o rei”, em que esse “rei” é o general no poder, e a luta segue em um regime que mata os “subversivos”. No campo de batalha, “Em volta do fogo todo/Mundo abrindo o jogo/Com tudo que tem pra contar”,



subsistem “Casos e desejos coisas/Dessa vida e da outra/Mas nada de assustar”, como expressão do sincretismo religioso (a música tem ritmo africano). Por fim, a referência ao título da música, a brincadeira “Escravos de Jó”: “Quem não é sincero sai da brincadeira/Correndo, pois pode se queimar/Queimar”, aludindo a que todo jogo possui regras próprias, e a ditadura quebrou as regras do regime democrático. Sobre isso, tanto o trabalho quanto a resistência ao sistema impõem uma “canseira maior”, e “Em tudo é o mesmo suor”.

O álbum destoa do padrão mercadológico da indústria fonográfica de então, de modo que os artistas preservaram a qualidade intrínseca da obra de arte por eles produzida para que o público – presente e futuro – tomasse contato com a história do país quanto à censura na ditadura militar. A canção apresentada não se estabelece no “tempo espetacular”, no sentido do confisco do espaço da experiência e do horizonte de expectativas: pelo contrário, é crítica, porquanto faz refletir sobre o momento histórico vivido: ao artista coube a assunção de sua época/tempo. E a canção, registrada na obra de arte como documento histórico, pode ser lembrada pelas futuras gerações como paradigma de luta dos opositores ao regime militar para que algo semelhante não se repita.

*Fé cega, faça amolada* (M. Nascimento/R. Bastos), gravada no álbum *Minas*, de 1975, é outra canção de oposição ao regime militar, como desdobramento de *Nada será como antes*, dos mesmos autores. Em escrita bem mais agressiva, tem-se: “Agora não pergunto mais pra onde vai a estrada/agora não espero mais aquela madrugada/vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faça amolada/o brilho cego de paixão e fé, faça amolada”.

O resultado sonoro é também agressivo.

A sequência melódica relativamente simples e repetida de forma insistente em “Fé cega, faça amolada” não seria suficiente para alcançar o brilhante resultado mostrado no disco. Para a obtenção deste resultado devem também ser creditadas as notas picadas do sax-soprano de Nivaldo Ornelas, criando um clima nervoso em perfeita consonância com o objetivo da canção, o interlúdio musical decididamente pop, a voz convicta de Milton, usando com perfeição o falsete, e a voz aguda de Beto Guedes, que soa às vezes como um eco ao canto de Milton (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 210-211).

Márcio Borges (1996, p. 317) explica: “Bituca realmente queria fazer alguma coisa, reagir de alguma forma aos arbítrios da censura, no nosso caso particular, e dos Atos Institucionais, que tanto mal espalhavam pelo Brasil inteiro [...]. Cantava com grande autenticidade de sentimentos os versos rasgados de Ronaldo.

Os verbos no infinitivo – “deixar”, “brilhar”, “ser”, “crescer”, “acontecer” etc. – revelam essa proposta de enfrentamento do aqui e do agora.

Uma característica notável é o emprego metafórico de palavras normalmente pertencentes ao domínio da religião católica.

Deixar a sua luz brilhar e ser muito tranquilo/Deixar o seu amor crescer e ser muito tranquilo/Brilhar, brilhar, acontecer, brilhar, faca amolada/Irmão, irmã, irmã, irmão de fé: faca amolada/Plantar o trigo e refazer o pão de cada dia/Beber o vinho e renascer na luz de todo dia/A fé, a fé, paixão e fé, a fé, faca amolada/O chão, o chão, o sal da terra, o chão, faca amolada (Trecho da música Fé cega, faca amolada. MINAS, 1975).

A palavra religiosa é ressignificada. “Paixão” e “fé” se reportam à travessia missionária de Jesus e à esperança na vida futura, respectivamente. O pão e o vinho exprimem o renascer no corpo e no sangue de Cristo. “O sal da terra” significa o cumprimento da missão com determinação e leveza (“ser muito tranquilo”). A “fé cega”, embora pareça se referir a uma crença irracional, é, na realidade, uma esperança raciocinada. Aquilo em que se crê é entendido.

Essa música não se refere mais ao futuro incerto do “dia que virá”, como em *Nada será como antes*, mas à certeza da ação consciente no tempo presente para um porvir melhor. Já não há mais necessidade de saber aonde vai a estrada em que se estava e nem de esperar pela madrugada antes do amanhã, mas de seguir em frente no cumprimento da missão transformadora com determinação e tranquilidade. A faca amolada está pronta para o corte, a ruptura; para a decisão lúcida sobre algo importante na vida. É tempo de ir à luta; de não ficar passivo.

Os compositores:

[...] propõem a construção imediata do “amanhã” pelo intermédio direto da ação humana. Para atingir esse objetivo, o sujeito histórico deveria, no entanto, estar ciente de que é necessário ter, em suas mãos, a “faca amolada”, fazendo uso de seu “brilho cego” para abrir o caminho do futuro com golpes lúcidos e seguros. Esse novo tempo não seria, de modo algum, um devaneio ou visão desfocada da realidade, mas fruto de um olhar repleto de audácia e imaginação. Seu fundamento estaria no engajamento do ator político com o próprio presente em que ele realiza suas ações (MARTINS, 2009, p. 73-74).

Na realidade, a poesia “não se paralisa olhando o ‘dia-que-irá’: em vez disso, se põe inteiramente, e em movimento, no tempo em que está” (WISNIK, 2004, p. 184).

Essa canção é exemplar para a recordação das lutas do passado no presente e para a reflexão sobre uma intervenção imediata dos resistentes coevos em uma situação que se aproxime da vivida na ditadura militar.

Para Benjamin (2012), uma análise histórico-materialista – dialética – exige que, no presente, se atente àquilo que jaz nos acontecimentos e nas obras do passado como promessa ou protesto. Nesse aspecto, em vez de opor a cultura – ou civilização – e a barbárie como dois

polos que se excluem mutuamente, ou como etapas diferentes da evolução histórica, Benjamin (2012) apresenta-os dialeticamente como uma unidade contraditória. Veja-se a sua tese VII de *Sobre o conceito de história*:

Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 2012, p. 245).

A escovação da história “a contrapelo” e a reflexão crítica sobre o presente coincidem. É necessário revelar a verdadeira regra do progresso histórico: a opressão, a barbárie, a violência dos vencedores – donos do poder. Benjamin (2012) se refere, sobretudo, à emancipação das classes oprimidas, mas sua crítica geral à opressão e seu apelo servem para que “se conceba a história do ponto de vista das vítimas – de todas as vítimas – [que] dão a seu projeto um alcance mais universal” (LÖWY, 2005, p. 153).

Para Löwy (2005), “escovar a história a contrapelo”, tem duplo significado:

Histórico: trata-se de ir contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos. Desse ponto de vista, entende-se a continuidade histórica das classes dominantes como um único e enorme cortejo triunfal, ocasionalmente interrompido por sublevações das classes subalternas.

Político (atual): a redenção/revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, o “sentido da história”, o progresso inevitável. Será necessário lutar contra a corrente. Deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pelo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e de opressão (LÖWY, 2005, p. 74).

Escovar a história em sentido contrário significa considerá-la do ponto de vista dos vencidos, dos excluídos, das vítimas em geral, como uma contrapartida, pois, se há na moeda um lado chamado história oficial – conservador, todavia há outro lado dela chamado história não oficial – transformador.

É preciso lembrar que as manifestações da sociedade civil em oposição ao regime militar foram intensas de 1974 a 1978. O descontentamento social não se restringia ao expresso, quando possível, nas urnas. Assistiu-se à reorganização do movimento estudantil – o episódio da invasão da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) em 1977 foi impactante ao país –, à atuação de setores progressistas da Igreja Católica, à atuação de organizações como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e Associação Brasileira de Imprensa (ABI) – a favor dos direitos humanos, da anistia, do fim da tortura e da censura –, à pressão de familiares de presos e desaparecidos políticos, à mobilização dos trabalhadores por um novo sindicalismo –



a greve dos metalúrgicos em São Bernardo do Campo no ABC Paulista em 1978 teve grande repercussão geral.

É sobre isso a primeira canção do disco *Clube da Esquina 2*, de 1978, *Credo* (M. Nascimento/F. Brant):

*(... um sabor de vidro e corte/ coração americano/ um sabor de vida e morte/ à espera na fila imensa/ e o corpo negro se esqueceu/ estava em San Vicente/ a cidade e suas luzes...)*. Caminhando pela noite de nossa cidade/Acendendo a esperança e apagando a escuridão/Vamos, caminhando pelas ruas de nossa cidade/Viver derramando a juventude pelos corações/Tenha fé no nosso povo que ele resiste/Tenha fé no nosso povo que ele insiste/E acordar novo, forte, alegre, cheio de paixão/Vamos, caminhando de mãos dadas com a alma nova/Viver semeando a liberdade em cada coração/Tenha fé no nosso povo que ele acorda/Tenha fé no nosso povo que ele assusta/Caminhando e vivendo com a alma aberta/Aquecidos pelo sol que vem depois do temporal/Vamos, companheiros pelas ruas de nossa cidade/Cantar semeando um sonho que vai ter de ser real/Caminhemos pela noite com a esperança/Caminhemos pela noite com a juventude *(... estava em San Vicente/a cidade e suas luzes/estava em San Vicente/as mulheres e os homens/coração americano...)* (Letra da música *Credo*. CLUBE DA ESQUINA 2, 1978).

A canção expõe o caminhar ainda pela “noite”, a ditadura, mas já “acendendo a esperança e apagando a escuridão” rumo à democracia, ainda que o governo o faça lenta e gradualmente, mantendo sua face repressiva. É preciso ter “fé no povo”, resistente e insistente por dias melhores/ensolarados para “acordar novo, forte, alegre, cheio de paixão”. E o povo “assusta” porque está unido – “de mãos dadas com alma nova”. Vive “semeando a liberdade em cada coração” e os companheiros estão “aquecidos pelo sol que vem depois do temporal”.

Os artistas se unem ao povo quando dizem: “Vamos, companheiros pelas ruas de nossa cidade/Cantar semeando um sonho que vai ter de ser real”, e mais: “Caminhemos pela noite com a esperança/Caminhemos pela noite com a juventude”, ao se reportar ao movimento estudantil que voltava às ruas. A geração de 1968 apresentou exatamente essa fissura de se manifestar no espaço público. A rua se tornava local de embate e barricadas.

A canção começa e termina com trechos de *San Vicente*, canção também de M. Nascimento e F. Brant, do álbum *Clube da Esquina*, de 1972, referente à opressão que ocorria em outros países da América Latina. Apresenta *San Vicente* cantada por diversas pessoas como em uma procissão católica e inicia *Credo* (Creio), com a palavra “caminhando”, mesclando as duas faixas sonora e poeticamente.



O posicionamento da censura foi contraditório. Submetida ao Serviço de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal – sem que se incorporasse, para isso, a menção a *San Vicente – Credo* despertou opiniões antagônicas entre os censores.

No dia 9 de junho de 1978, a letra foi vetada na íntegra: “Os versos se resumem em falso alerta ‘ou convite ao povo incitando-o contra o regime. Assim sendo, opino pelo veto de acordo com o artigo [...]’”. Enviada para revisão de outra censora no dia 13 de junho, a letra não só foi liberada como recebeu um parecer elogioso: “A letra em exame é um hino de esperança e fé em um caminhar para o melhor, de maneira forte, alegre e decisiva, semeando sonhos e esperanças na passagem. Não nos parece, de maneira alguma, configurar-se em incitamento contra o regime vigente ou qualquer tipo de subversão à ordem estabelecida, pelo que sugerimos sua liberação” (DINIZ, 2017, p. 203-204).

O posicionamento do autor da letra – F. Brant – é crítico ao regime:

Em 1974, com a eleição de parlamentares da oposição, a gente recuperou um pouco da esperança. Mas em 1977 veio aquele pacote de abril do Geisel. Caímos de novo no buraco. A letra de “Credo” também é de 1977, um ano em que a sociedade brasileira voltou a se movimentar, especialmente os estudantes. Aconteceram passeatas e protestos em todo o país. Aqui em Belo Horizonte teve o 3.º ENE (Encontro Nacional de Estudantes). Foi a movimentação política da juventude que me inspirou a escrever a letra de “Credo” (MATTOS, 2006, p. 73).

A canção *Clube da Esquina n.º 2*, de M. Nascimento e Lô Borges, com letra de Márcio Borges, menciona as ruas e esquinas das cidades brasileiras nas quais a juventude entrava em confronto com os órgãos de repressão policial-militar do regime.

Porque se chamava moço/Também se chamava estrada/Viagem de ventania/Nem lembra se olhou pra trás/Ao primeiro passo, aço, aço, aço.../Porque se chamavam homens/Também se chamavam sonhos/E sonhos não envelhecem/Em meio a tantos gases lacrimogêneos/Ficam calmos, calmos, calmos.../E lá se vai 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.../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.../E lá se vai mais um dia (Letra da música *Clube da Esquina n.º 2*. CLUBE DA ESQUINA 2, 1978).

M. Nascimento e L. Borges compuseram o tema instrumental *Clube da esquina n.º 2* para o disco *Clube da esquina*, em 1972. A letra de M. Borges é de 1979. Foi escrita à revelia de Milton e Lô, que só foram descobrir que a música instrumental tinha virado canção depois de ela ter sido gravada por Nana Caymmi, que pediu a M. Borges para pôr a letra.

Essa é a letra que Márcio Borges mais gosta de ter escrito: “acho que é a mais bem realizada de todas as quase duzentas que fiz [...]. Acho que aí fui mesmo meio possuído por



uma coisa, porque escrevi essa letra assim de uma sentada. Parece que ela estava sempre na minha cabeça, o tempo inteiro” (MATTOS, 2006, p. 163-164).

Ela evoca a participação dos jovens nas manifestações de 1968, ao enfatizar que a luta não tinha sido em vão, tanto que a reporta ao movimento estudantil no Brasil do mesmo período e ao que vinha se restabelecendo ao tempo em que fez a letra. Márcio Borges tinha ligação com o movimento estudantil e era amigo de José Carlos da Mata Machado, ex-presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE) e dirigente da Ação Popular Marxista-Leninista (APML). Ele o hospedou em sua casa e lhe deu cobertura para seu trajeto do Rio de Janeiro a São Paulo, enquanto era perseguido pela repressão. Em outubro de 1973, José Carlos foi declarado morto, com esclarecimento posterior de que havia sido assassinado sob torturas no Destacamento de Operação Interna (DOI) e Centro de Operações e Defesa Interna (CODI) de Recife-PE. (MARTINS, 2015; BORGES, 1996).

Nessas duas canções, percebe-se a importância do processo de elaboração coletiva do passado do país. A rememoração é coletiva e política, mas não é de forma alguma uma comemoração oficial, obrigatória, organizada com bandeiras, desfiles ou fanfarras para lembrar uma vitória. Ela estabelece com o passado uma relação viva; desperta o passado para salvar o futuro da estagnação do presente; comporta as significações latentes (as aspirações, os sonhos, o espírito do tempo) que constituem o passado, de modo que restitui não só o passado tal como teria se dado, mas as possibilidades de futuro que nele haviam sido inscritas – ainda que não realizadas.

A preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma a ambos: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não descobrirmos, inscrita nas linhas do atual (GAGNEBIN, 2012, p. 16).

A estagnação da sociedade no presente perpétuo do tempo vazio e homogêneo – tempo espetacular – faz com que os indivíduos em geral aceitem passivamente a comemoração do dia da “revolução” civil-militar de 1964, de modo a preservar na memória coletiva uma “única constatação” do passado. Isso pode instituir uma concepção de tempo legitimadora de se pensar o devir histórico independentemente da ação humana, a qual deve ser a de resgatar do esquecimento aquilo que poderia ter feito de nossa história outra história, de lutar para tirar do silêncio um passado que a história oficial não conta. Daí a necessidade de uma escovação da

história do Brasil a contrapelo para que se estabeleça uma relação viva com o passado, não apenas um “lembrar por lembrar”.

Somente uma pedagogia democrática permitirá à sociedade o acesso a instrumentos de análise do passado para melhor esclarecer o presente. As obras de arte dos resistentes à ditadura militar são instrumentos de esclarecimento racional a respeito do acontecido, a fim de evitar o esquecimento: os conteúdos das metáforas são explicitados – o sofrimento e a miséria num regime autoritário. Com a possibilidade de retorno a uma ditadura, modelo tido como paradigmático ao atual governo, essa necessidade de esclarecimento é imprescindível, o que não significa que seja onipresente.

É possível verificar a atualidade (para Benjamin significa “vir a ser ato de uma potência”) (GAGNEBIN, 2008, p. 2) da produção cultural do Clube da Esquina na década de 1970 por meio de suas canções críticas à ditadura militar, como resistência à produção ativa da amnésia social no Brasil.

As canções do Clube da Esquina apresentaram essa marca da subjetividade dos compositores que, por meio de metáforas, chegaram à recepção do público, em uma partilha de desejos, expectativas e ações a fim de fazer refletir e buscar meios de transformação da sociedade autoritária e de consumo em que viveram. Uma postura crítica.

A rememoração das obras de opositores à ditadura militar, como a produção cultural do Clube da Esquina na década de 1970, pode servir, desde já, de base para a resistência às manifestações das autoridades quanto ao retorno de atos praticados naquele regime.

### **Considerações finais**

Vive-se sob o império do tempo espetacular, em razão do qual a consciência histórica e o memorável perdem importância.

Se, na sociedade moderna, de um lado, o tempo passa a ser irreversível, cujos acontecimentos são únicos, permitem a lembrança deles pela sua transmissão e, assim, ensejam a consciência da história e o memorável, de outro lado, passa a ser o tempo da produção em série de mercadorias, tempo das coisas, da alienação, sendo esta a perda de controle sobre a vida social pelos que as produzem.

Na sociedade do espetáculo contemporânea, o tempo não é só irreversível e da produção em série de mercadorias, mas também da produção e do acúmulo de imagens que orientam o comportamento social ao consumo daquelas. O tempo perde seu caráter qualitativo e torna-se cada vez mais somente quantitativo, o que impossibilita a autoconstrução da vida pelos



indivíduos. Estes possuem uma “falsa consciência do tempo”, por serem expropriados da produção de sua própria vida, de sua história e de sua memória.

Como meros espectadores de um “presente perpétuo”, com o esvaziamento do conhecimento histórico e da memória coletiva, os indivíduos ficam impedidos de uma reflexão também sobre quem sejam e como agem os donos do poder – Estado/empresas. Estes produzem ideologia acerca do que lhes convém, e instâncias contrárias à manutenção do status quo não lhes interessam e devem ser eliminadas, quer sejam do passado, quer sejam do presente.

Quanto à ditadura militar no Brasil de 1964 a 1985, produz-se atualmente uma amnésia social com vistas à construção de uma história oficial. Identificado com a onda conservadora e reacionária mundial, o governo tem se manifestado sobre o uso da força policial-repressora às manifestações sociais e da censura e perseguição a seus críticos. A ditadura militar é louvada até por um de seus feitos mais nefastos: a tortura.

Em face disso, se existe agora uma tentativa de produção de uma história oficial, emanada do aparelho de Estado, sobre o período da ditadura militar para legitimar a construção de uma nova ditadura, em um contexto de esvaziamento do sentido do passado, é necessária a sua imediata “escovação a contrapelo”.

O conceito crítico de rememoração pode ser reformulado e repensado em relação às novas condições históricas da sociedade brasileira. Há necessidade de que se opere uma recordação das produções culturais de oposição à ditadura militar, como possibilidade de resistência à produção ativa da amnésia social, própria do tempo espetacular, a fim de que seja afastada a possibilidade de que se repita no presente algo semelhante ao que aconteceu no passado. A consciência histórica e a memória social ativa é que devem ser produzidas na atualidade.

Nas canções críticas do Clube da Esquina produzidas na década de 1970, o recurso à memória do sujeito narrativo sobre a repressão e as vítimas da ditadura militar tornava-se uma estratégia de preservar a história do país. Ainda que a crítica ao regime estivesse sob censura, evitar o esquecimento do que passou era uma possibilidade de contestar o que estava sendo feito, de pensar a transformação da sociedade e de se projetar para o futuro como documento histórico.

Os membros do Clube da Esquina, na produção de suas canções, objetivaram despertar a consciência histórica de seu povo acerca das possibilidades de transformação da sociedade, em plena ditadura, ao estar em sintonia com seus dissabores e esperanças.

A teoria crítica da sociedade, por seu método dialético, busca compreender o tempo presente com vistas à superação de sua lógica de dominação. A memória das obras dos



opositores à ditadura militar de 1964 a 1985 no Brasil, assim, pode servir de base aos resistentes do presente, ao resgatar o sentido das lutas do passado para a emancipação da forma de dominação no momento histórico atual.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2006.
- AQUINO, J. E. F. **Reificação e linguagem em Guy Debord**. Fortaleza: EdUECE/Unifor, 2006a.
- AQUINO, J. E. F. **Memória e consciência histórica**. Fortaleza: EdUECE, 2006b.
- ARNS, P. E. (prefácio). **BRASIL: Nunca Mais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BORGES, M. O Clube da Esquina. *In*: NAVES, S. C.; DUARTE, P. S. (org.) **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003. p. 167-176.
- BORGES, M. **Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina**. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- BOSI, E. **O tempo vivo da memória**. Ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DINIZ, S. C. “**...De tudo que a gente sonhou**”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2017.
- DREIFUSS, R. A. **1964: a conquista do Estado**. Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis, RJ: Vozes, 1981.
- GAGNEBIN, J. M. Documentos da cultura/documentos da barbárie. **Revista Ide (Psicanálise e Cultura)**, Sociedade Brasileira de Psicanálise, São Paulo, v. 31, n. 146, jun. 2008. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062008000100014](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000100014). Acesso em: 29 nov. 2018.
- GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin ou a história aberta. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 7-19.



GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura e rememoração**. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GASPARI, E. **A ditadura encurralada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

IANNI, O. **A ditadura do grande capital**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981.

JAPPE, A. **Guy Debord**. Lisboa: Antígona, 2008.

LACERDA, M. **Hotel Universo – a poética de Ronaldo Bastos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial/Oca Editorial, 2019.

LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, G. **História e consciência de classe**. Estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACIEL, L. **Milagre dos peixes**. São Paulo: Abril, 2012.

MARTINS, B. V. **Som Imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MARTINS, F. **Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República**. V. II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MATOS, O. C. F. **Benjaminianas**. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MATTOS, P. C. V. **Palavras Musicais: letras, processo de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros (F. Brant, M. Borges, M. Antunes e C. Amaral)**. Entrevistas. Belo Horizonte, 2006.

NAVES, S. C. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NASCIMENTO, M. **Clube da Esquina 2**. Gravadora: EMI-Odeon. Produção: Milton Nascimento, Novelli, Ronaldo Bastos. Formatos: LP (1978), CD (1988), CD (2007). Lançamento: 1978.

NASCIMENTO, M. **Minas**. Característica: vocal. Gravadora: EMI-Odeon. Produção: Ronaldo Bastos. Formatos: LP (1975), CD (1995). Lançamento: 1975.

NASCIMENTO, M. **Milagre dos Peixes**. Característica: vocal e instrumental. Gravadora: EMI-Odeon. Produção: Fernando Brant. Formatos: LP (1973), CD (1995). Lançamento: 1973.

NASCIMENTO, M.; BORGES, L. **Clube da Esquina**. Gravadora: EMI-Odeon/Universal Music. Produção: Milton Miranda e Lindolpho Gaya. Formatos: LP (1972), CD (1989), CD (2007). Lançamento: 1972. Tempo: 64’22”.



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

PIOVESAN, F. Direito internacional dos direitos humanos e lei de anistia: o caso brasileiro. In: TELES, E.; SAFATLE, V. (org.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 91-107.

REGINA, E. **Elis**. Característica: vocal. Gravadora: Phonogram/Philips. Produção: Cesar Camargo Mariano. Formatos: LP (1977), CD (1993), CD (1998). Lançamento: 1977.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. v. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

WISNIK, J. M. **Sem receita**. Ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

### Como referenciar este artigo

COAN, Emerson Ike. A atualidade das canções críticas do Clube da Esquina à ditadura militar: Tempo espetacular, rememoração e resistência. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 27, n. 00, e022030, 2022. e-ISSN: 1982-4718. DOI: <https://doi.org/10.52780/res.v27i00.14267>

**Submetido em:** 17/05/2022

**Revisões requeridas em:** 15/06/2022

**Aprovado em:** 20/07/2022

**Publicado em:** 21/12/2022

**Processamento e editoração: Editora Ibero-Americana de Educação.**

Revisão, formatação, normalização e tradução.

