



“DESCOBRI QUE MINHA ARMA É O QUE A MEMÓRIA GUARDA DOS TEMPOS DA PANAIR”

Carlos Manoel Passos Vaz Junior*

Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” - UNESP

cmpvj@hotmail.com

Thiago de Oliveira Vieira**

Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” - UNESP

thiagovieira.hist@gmail.com

RESUMO: Este trabalho busca analisar as relações possíveis entre história e memória na canção *Conversando no bar*, de 1975, de Milton Nascimento e Fernando Brant. Procuramos observar a irmandade entre letra e música – seus elementos retóricos, melódicos e narrativos – na produção de imagens poéticas que auxiliam na construção da memória dos tempos ditatoriais. Para isso fazemos primeiramente um debate sobre a memória e a história ao longo dos tempos. Posteriormente, pontuamos como essa canção é uma forma de linguagem capaz de contar a história, observando e relacionando os fragmentos memoriais produzidos nessa interação. Fazemos esse percurso para mostrar, principalmente, como o verso que evoca as “*asas da Panair*”, companhia de aviação fechada na em meio à ditadura, compõe uma “tematização” (ver TATIT, 2003) da memória, que reabilita a lembrança de um momento de esquecimento possível e, também, capaz de recontar essas lembranças que constroem essa história.

PALAVRAS-CHAVE: História; memória; poesia; canção, ditadura;

“I DISCOVERED THAT MY WEAPON IS WHAT MEMORY HOLDS FROM PANAIR'S TIMES”

ABSTRACT: This work seeks to analyze the possible relationships between history and memory in the song *Conversando no bar*, from 1975, by Milton Nascimento and Fernando Brant. We seek to observe the brotherhood between lyrics and music - its rhetorical, melodic and narrative elements - in the production of poetic images that help in the construction of the memory of dictatorial times. For this, we first have a debate about memory and history over time. Subsequently, we pointed out how this song is a form of language capable of telling the story, observing and relating the memorial fragments produced in this

* Mestre e doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da UNESP – FCHS - Câmpus de Franca. Este artigo é parte da pesquisa de doutorado, “A montanha Russa: desenvolvimento da antipoesia na obra de Nicanor Parra (1954-1969)”, financiada pela CAPES.

** Mestre e doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da UNESP – FCHS – Câmpus de Franca. Este artigo é parte da pesquisa de doutorado, “Delírios por coisas reais: música popular e contracultura nas obras de Belchior e Zé Ramalho (1973-1985),”.

interaction. We make this journey to show, mainly, as the verse that evokes the “*asas da Panair*”, an aviation company closed in the midst of the dictatorship, composes a “*tematização*” (see TATIT, 2003) of memory, which rehabilitates the memory of a moment of possible forgetfulness and, also, able to retell those memories that build this story.

KEYWORDS: History; memory; poetry; song; dictatorship;

INTRODUÇÃO

Ao ouvirmos a canção *Conversando no bar*, de 1975 – também conhecida como *Saudade dos aviões da Panair* –, composta por Milton Nascimento e Fernando Brant e a cotejarmos diante da historiografia, conseguimos perceber, imediatamente, extratos memoriais nascidos em seu contexto de composição. Esse extrato memorial, unido a elementos inerentes à canção, permite-nos pensar sobre a conformidade da linguagem musical diante dos acontecimentos históricos.

Ainda que tradicionalmente haja dúvidas quanto à relação do conhecimento com os elementos da memória e da linguagem, introduzimos esse debate – entre história e memória – buscando identificar um elemento comum a esses discursos, que é o discurso poético, também presente na linguagem da canção.

A partir da conclusão de que a memória é intrínseca à narrativa histórica, buscamos demonstrar como ela se apresenta em nosso objeto de análise – A canção de Milton Nascimento e Brant. Para isso fazemos uma análise da canção como linguagem, o que envolve uma discussão sobre como ela constrói reflexões memoriais e de que forma tais elementos podem ser interessantes ao trabalho do historiador.

Identificamos essa memória na tematização (cf TATIT, 2003) da nostalgia a partir do verso que remete às “*asas da Panair*”, companhia de aviação fechada durante o regime ditatorial, iniciado em 1964. Explicamos como essa tematização se dá na canção, a partir da criação de imagens que remetem a outros tempos e nos auxiliam a compreender o que há de histórico nessa relação, ou seja, como essa lembrança reconfigura a compreensão da história no presente, sobre o passado que alimenta o futuro.

A canção de Milton Nascimento de Fernando Brant é importante para ressaltar os aspectos históricos da memória e, além disso, mostrar uma forma de ler e contar a história, remetendo-a as memórias de um eu-lírico que se comunica conosco, e com o período, interpretado através das ferramentas que a canção como linguagem pode comunicar-se com a realidade. Veremos como isso se dá a seguir.

DEBATE SOBRE MEMÓRIA E HISTÓRIA

Muito já foi dito sobre as aproximações e distâncias entre a História e a memória.¹ Entre os historiadores são recorrentes indagações perante as possibilidades dos usos da memória para o *fazer* histórico. A partir daí, surgem incertezas sobre a subjetividade da memória em relação ao saber historiográfico, pois este, geralmente, é relacionado à produção mais objetiva do conhecimento.

Como essa memória muitas vezes resulta das imagens pessoais – ou, propriamente, da imaginação – sobressai certa desconfiança, sob o pressuposto, muitas das vezes, desta memória não estar habilitada para tratar do que é realmente histórico. Nada disso é novo, mas surge um elemento capaz de reavivar o debate, para além das estritas relações entre a história e a memória como conceitos em si, esse elemento é a poética.²

A historiadora Beatriz Vieira chama atenção para a capacidade da origem do discurso poético de ampliar os horizontes desse debate. Assim como a autora, também recorreremos à explicação mitológica destes conceitos, pois entendemos que o mito, além de demonstrar a aproximação originária deles, faz-se importante para afirmar a possibilidade dos resquícios de subjetividade na investigação histórica.

Sendo assim, pautados no que Vieira chama de “força heurística do poema”³ (VIEIRA, 2011, p. 1), ou seja, a capacidade empírica da poesia de, por si mesmo, apresentar recursos às humanidades, buscaremos entender essa manifestação da poética como um laço estético originário da história intelectual com a memória. Primeiro vamos ao mito.

Dentre as diversas interpretações mitológicas da criação do mundo uma das mais conhecidas é a *Teogonia*, de Hesíodo. Nela a memória tem um papel fundamental, pois descreve, entre outras coisas, a relação de *Zeus* com *Mnemosine*, a deusa guardiã da memória, quem dá a luz às musas. A vitória de *Zeus* na batalha contra os *titãs* é a articulação da ideia de ordenamento do mundo, do cosmos pitagórico fundamental para a

¹ Falamos aqui de História como teoria da História e historiografia. E memória como as diversas maneiras em que foi tratado o conceito na historiografia.

² Chamamos de poética aqui tanto a composição em versos, como a parte teórica de um texto.

³ Assim como Octávio Paz (2012), diferenciamos poesia de poema, sendo poesia todo o substrato que compõe e transcende a semântica de um texto e o poema uma das formas de fazê-lo.

filosofia grega. Esse ordenamento é a necessidade substancial para a existência da vida humana em harmonia com o cosmos e a memória é o material fundamental desse ordenamento, pois é *Mnemosine* quem preserva os humanos do esquecimento. Ela é a deusa que os auxilia a compreender as coisas através de seus nomes, ideia que compõe toda tradição realista da filosofia grega antiga.

O fato é que as musas, as quais *Mnemosine* dá a luz, são incumbidas dos afazeres humanos que seriam propensos a guardar a memória, mantendo o ordenamento deste mundo. São ao todo nove musas e a mais velha delas é *Calíope*, responsável pela eloquência e musa da poesia épica, objeto da epopeia que tem o dever de contar e espalhar os ganhos dessa memória. *Clio* é a segunda filha de *Zeus* com a deusa da memória, musa da história é a encarregada de dar fama e celebrar as conquistas.⁴

Nesse íterim vemos como o discurso história e poético têm uma mesma origem e ambos estão centrados na ordenação do mundo através de sua matriarca, guardiã da memória. Assim, no mito, que é fonte substancial para compreender o papel social destes conceitos na antiguidade, as três – história, poesia e memória – têm uma relação uníssona (cf VIEIRA, 2011). Dessa forma o *Aedo* – poeta épico incumbido de cantar os feitos de seu povo – era o responsável tanto pela eloquência dessa narrativa, elaborando epopeias convincentes, quanto por dar fama, criando marcos temporais.

Com o surgimento da narrativa de Heródoto, considerado o pai da história-pesquisa e, posteriormente, seu discípulo Tucídides, essas narrativas épicas foram substituídas por uma larga investigação sob a égide da “noção de verdade” - em grego *aletheia*, negação do *lethe*, esquecimento. Desse modo essa força memorial passou a ser calcada a uma memória sem aparências, a qual funcionaria nos mecanismos internos de sua própria pesquisa. Dá-se, assim, um profundo distanciamento do sentido mitológico dos três conceitos apurados acima – memória, história e poesia.

Na constituição poética da modernidade vemos um sentido diferente atribuído à lírica⁵ e também no tratamento da memória em relação à história. Desse modo é possível afirmar que para os gregos antigos havia uma conexão mais direta do contar-se com a

⁴ Essa toada épico-poética é um dos extratos performativos da poesia romântica, mas aparece sob outra égide e ligada muito mais à lírica moderna.

⁵ A poesia lírica adquire mais força na modernidade e se estabelece para além de seu tempo, principalmente através de obras como as *Flores do mal* (1857) de Charles Baudelaire e *Uma temporada no inferno* (1873), de Arthur Rimbaud, antes também nas elegias de Friedrich Hölderlin, como a famosa *Pão e vinho* (1801).

verdade, pois para eles não havia necessidade de questionamento sobre o sujeito dessa memória. Bastava conservarmos a memória de algo e conservaríamos, assim, a “verdade” e o “bem”. Isso se evidencia desde o *pharmakon*⁶ de *Fedro*, até mesmo nas condutas ontológicas do *Teeteto*, diálogos de Platão. De qualquer forma o lugar da memória permaneceu na pesquisa histórica, mesmo que em um novo sentido de confiabilidade. O que aconteceu foi que neste momento as relações entre a memória e a história levaram a outro debate de âmbito epistemológico.

Nesse ínterim emergiu a questão filosófica de “como conhecemos” e a consciência racional se estabeleceu, ao menos para a filosofia ocidental – herdeira do platonismo –, como o caminho para o acesso à verdade. Essa proposta de saída para o conhecimento da realidade, que foi alicerce da filosofia platônica, ou seja, a ideia de buscar conhecer o mundo em sua totalidade e realidade não evidente e essencial é o ritmo filosófico que tange a filosofia pós-*physis* e alinha-se às arguições de boa parte da epistemologia moderna.

Se o que há, então, como possibilidade máxima do conhecimento está como “refletido” em uma consciência de si, emerge, assim, um questionamento que os antigos filósofos não propunham: de quem é, afinal, essa memória? Posta a dúvida cartesiana, a consciência humana do acontecido decorre em certa desconfiança. Já que há a possibilidade de o *sujeito* se enganar perante a realidade essencial das coisas, a memória passa a ser um terreno majoritário da imaginação. O imaginado é concluído a partir de uma imagem e embora a imagem remeta a alguma porção da realidade, há sempre a possibilidade de uma adição consciente ou inconsciente no que é imaginado. Assim, onde se insere o papel histórico-crítico da memória nesse cenário?

O filósofo francês Henri Bergson – opondo-se ao cientificismo positivista e ao idealismo – buscou uma saída na capacidade intuitiva do conhecimento. Aceitando a intuição como método de mediação humana do ato de conhecer, Bergson atribuiu à memória humana capacidade de deter acesso à realidade da duração dos acontecimentos

⁶ A escrita aparece como um *pharmakon*, um remédio, mas também um veneno, no *Fedro* platônico (ver PLATÃO, 2011), pois ao mesmo tempo em que ela poderia “fixar” as imagens da memória no mundo, seria uma forma de transformar essas imagens, ocasionando um sentido não-real: “As dificuldades de separar memória e imaginação remontam à origem da problemática no pensamento grego, com Platão, que, com sua teoria da *eikon* (imagem), refere-se à presença de uma coisa ausente, e, portanto, a uma imagem. Nele, a imagem, e, por consequência, a memória, estão carregadas de suspeita em sua origem, uma vez que são tratadas justamente nos diálogos *Teeteto* e *O sofista*, quando Platão trata da possibilidade ontológica do erro.” (BONA, 2012, p. 215)

no tempo.⁷ A partir daí a memória estaria atrelada às possibilidades de contar-se no tempo e de se voltar às coisas como elas são. Desse modo as coisas não seriam nem ideias da consciência, tampouco seriam apreendidas pela realidade ou resultado da empiria dos objetos.

Assim a filosofia intuitiva de Bergson recorre à memória como um substrato de possibilidade do ato de conhecer. Ao colocar o tempo⁸ à frente, coloca-se também a memória e a duração. Como demonstra o filósofo e pesquisador da obra deste autor, José Santos (2018, n.p.),

A duração, para Henri Bergson, é uma multiplicidade virtual, é o próprio ser. Ela implica movimento contínuo ininterrupto, um devir que dura, imperecível; o princípio imanente da realidade, o movente, que substituiria o clássico princípio platônico da realidade imutável pelo que poderíamos chamar de um motor móvel. Conforme Bergson, as consciências individuais, através da percepção, captam o tempo da duração movente como memória, e a memória nos assegura a liberdade por via da deliberação.

Sendo assim a memória, para o filósofo francês, é a consciência e essa não é a percepção. A memória é local da afecção – como já se evidenciava na obra de Aristóteles. Portanto Bergson separa memória da percepção, pois,

A consciência, que também é memória-recordação, está relacionada com o espírito, enquanto a percepção, privada da memória, está relacionada com o corpo, que se remete ao hábito. Entre percepção e matéria há apenas a diferença de grau. Entre percepção e memória-recordação existe diferença de natureza. (SANTOS, 2018, n. p.)

Para Bergson a matéria é um conjunto de imagens. Sendo imagem, é mais do que os idealistas acreditavam – como representação –, mas é menos do que os realistas considerariam – como existência pura. Assim aparece como algo entre a coisa e a

⁷ O conceito de duração de Bergson parte da intuição: “Essa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança (BERGSON, 2006, p. 47). Essencialmente, a duração é memória, consciência, liberdade. Ela é consciência e liberdade, porque é memória em primeiro lugar. Ora, essa identidade da memória com a própria duração é sempre apresentada por Bergson de duas maneiras: “conservação e acumulação do passado no presente”. (DELEUZE, 2008, p. 39).

⁸ Aqui não estamos falando de tempo da consciência. O tempo para Bergson é um tempo qualitativo, irreversível; é o tempo ontológico, o tempo da consciência; é o tempo que Bergson chama de duração. (ver SANTOS, 2018).

representação. Dessa maneira Santos demonstra, a partir daí, o modo como o filósofo francês distingue dois tipos de memória,

Através da memória, o passado sobreviveria sob duas formas distintas: em mecanismo motores e em lembranças independentes. Logo, existiriam dois tipos de memória de naturezas distintas: a memória-hábito e a memória-recordação. [...] A memória recordação é o espírito, é a memória que conserva, em consciência e em inconsciência. (SANTOS, 2018, n. p.)

Evidencia-se, assim, uma memória intuição. Entre o estímulo e a resposta existe um intervalo deliberativo onde a memória-recordação se manifesta por evocação de imagens conscientes. A partir dessas reflexões, concluímos que só os humanos evocam imagens sem motivos práticos, isto é, por intuição. Essa possibilidade da intuição no conhecimento é o que auxilia-nos a entender essa união dialética da memória com a história, pois ambas são indissociáveis de um substrato do passado. Conclui-se ainda que a lembrança se distingue da memorização, pois a lembrança é um ato perante as imagens que nos damos conta, dá-se a partir das imagens que nos aparecem involuntariamente. Por isso sobressai certa desconfiança sobre a imaginação com relação à memória.

O filósofo francês Paul Ricoeur percebe essa memória como uma fonte submetida à crítica histórica. Dessa maneira, o autor busca isolar a memória desse substrato fictício relativo à imaginação, procurando entender como à memória serve à história de maneira justa – ou ética. Como demonstra, em seu estudo sobre a obra do autor francês, o filósofo Aldo Nelson Bona (2012, p. 215), “Enquanto esta [imaginação] dirige-se ao fantástico, ao irreal, ao possível, ao utópico, aquela [memória] dirige-se a uma realidade anterior, já que é ‘a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da ‘coisa lembrada’, do ‘lembrado’ como tal’”.

Assim Ricoeur toma um caminho de distinção entre imaginação e memória que para além de Bergson, remonta os ensinamentos de Aristóteles, como explica, novamente, Bona (2012, p. 216),

O caminho da distinção de Ricoeur está mais na direção de Aristóteles, para quem ‘a memória é do passado’. Essa noção de memória pressupõe o tempo; o passar do tempo. Por isso, a análise da memória e a análise do tempo superpõem. Além disso, Aristóteles concebe que o vínculo entre memória e imaginação está garantido por sua pertença à mesma parte da alma, isto é, à alma sensível, ao corpo. Aí a noção de memória liga-se à de afeição, mas ele diferencia memória de rememoração.

Enquanto a memória sobrevém como uma afeição, a rememoração exige uma busca ativa.

Essa discussão nos remete ao debate proposto por Jeanne-Marie Gagnebin sobre o conceito de *mimeses* na obra de Platão e Aristóteles. Enquanto para Platão a rememoração é um ato que remete à reminiscência, sendo assim a verdade imanente do objeto ou como pontua, novamente, Beatriz Vieira (2011, p. 05),

Platão as reinterpreta [as tradições] para articulá-las em seu sistema filosófico, no qual aprender é lembrar a contemplação direta das ideias, contemplação que a alma provou antes de encarnar, quando então bebeu na fonte *Lethe* e esqueceu o conhecimento obtido. A teoria das Ideias e da *anamnêsis* aproxima-se das ontologias arcaicas e do comportamento tradicional, que encontram nos mitos os modelos úteis e exemplares de todos os atos sociais.

Na obra de Aristóteles isso se dá de outra forma. O estagirita é crítico da noção de verdade platônica e de sua relação com a *mímesis* e conseqüentemente com a criação imaginativa. Para Platão, tudo o que não seguir as regras da moral e da razão estariam fadados a escapar de sua *anamnese*, aquela reminiscência das ideias que deixamos escapar ao “cairmos” no cosmo e nossa capacidade rememoração. Tudo que é imagem – principalmente escrita – perder-se-ia, criando uma ilusão, que por ser forte e ativa seria perigosa para a vida pública. A obra de Aristóteles se opõe a essa perspectiva, como nos explica Jeanne-Marie Gagnebin (2006, p. 82):

Contra o seu mestre Platão, Aristóteles reabilita a *mimeses*, na *Poética*, como forma humana privilegiada de aprendizado. Operando um deslocamento das questões que, várias vezes, foi comparado à revolução kantiana, Aristóteles não pergunta o que deve ser representado/imitado, mas como se imita. Pergunta pela capacidade mimética do homem, [...], entendida como obra artística.

Contudo, ambas as saídas – aristotélica e platônica – apoiam-se em *um lugar comum*. Este que é a necessidade da memória ser contada em linguagem. Ambos percebem a linguagem como a única disponibilidade do ato de contar e mesmo para Platão, já há o sentido metafórico da coisa na linguagem. Nesse sentido, como coloca Vieira, nessa linguagem poética e metafórica – das artes – há sempre uma memória da linguagem: “Não obstante, ainda que a poesia venha a ser mesmo ‘o que poderia ter sido mas não foi’, há nisso uma dimensão de memória a ser trazida à luz e compreendida.” (VIEIRA, 2011, p. 10). Sendo assim, como representar o passado como memória?

Se para Aristóteles a *mimesis* se encaminha a algo para além da reminiscência das ideias. Na obra de Ricoeur se reabilita para além da possibilidade de estar no mundo pela semelhança. O filósofo francês entende que não somente o discurso referencial do poético possa lhe ser atribuído. Por isso, sobre a *mimeses*, afirma Ricoeur (2000, p. 75),

Enquanto *mimesis physeos* ela liga essa função referencial à revelação do Real como ato. É função do conceito de *physis*, na expressão de *mimesis physeos*, servir como *índice* para esta dimensão da realidade que não se manifesta na simples descrição do que nela é dado. Apresentar os homens ‘agindo’ e todas as coisas ‘como em ato’, tal bem poderia ser a função *ontológica* do discurso metafórico. Nele, toda potencialidade adormecida de existência parece *como* eclodindo, toda capacidade latente de ação, *como* efetiva.

A memória é do passado. Mas ela aparece como recordação, uma recordação perdida, porém existente. A imagem-recordação vem presente como algo que não está, mas esteve. Para elucidar essa questão, Ricoeur busca uma metáfora auxiliar: A metáfora da impressão, como uma marca na cera. A noção de rastro, também ela, parte do mesmo conjunto de metáforas uteis. Conforme o próprio Ricoeur nos explica,

O passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse ‘tendo estado’ é o que a memória se esforça por reencontrar. Ela reivindica sua fidelidade a sua fidelidade a esse ‘tendo estado’. A tese é que o deslocamento da escrita para a recepção e a reapropriação não suprime esse enigma [o que a memória deixa como herança à história?] (RICOEUR, 2003, p. 2)

Em *Memória, História e Esquecimento* (2002), Ricoeur conclui que essa história se constrói no hoje pelos rastros dessa memória, pelas metáforas imaginadas, como uma ação mimética do texto. Vemos os vestígios e os rastros e construímos um novo lugar a partir desse passado. Mas a metáfora, como vimos, nunca é a metáfora de um lugar-nenhum. As manifestações estéticas são esse local comum, que estabelecem as práticas do presente sobre o passado. Diante da dificuldade de ligar o passado ao presente, o apresentamos assim. Como propõe Ricoeur,

A permanente confusão entre rememoração e imaginação, que resulta desse tornar-se-imagem da lembrança, afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória. E no entanto...
E no entanto, nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança. A própria

historiografia, digamo-la desde já, não conseguirá remover a convicção, sempre criticada e sempre reafirmada, de que o referente último da memória continua sendo o passado, independentemente do que possa significar a preteridade do passado. (RICOEUR, 2007, p. 26)

E ainda, em palestra proferida em Budapeste, no ano de 2003, sob o mesmo título de seu livro, o autor reafirmou essa ideia,

Ainda que não estando lá, o passado é reconhecido como tendo estado. É claro que podemos colocar em dúvida uma tal pretensão de verdade. Mas não temos nada melhor do que a memória para nos assegurar de que alguma coisa se passou realmente antes que declarássemos lembrá-los dela. (RICOEUR, 2003, p. 2)

A memória é o que resta e é *da responsabilidade do cidadão guardar um justo equilíbrio entre memória e esquecimento*, “Graças ao trabalho de memória, completado pelo de luto, cada um de nós tem o dever de não esquecer, mas de dizer o passado, de um modo pacífico, sem cólera, por muito doloroso que seja.” (RICOEUR, 2003, p. 7).

Assim se impõe a questão que pretendemos analisar. A partir da canção buscamos o laço memorial de comunhão – e, até mesmo, de superação – da realidade. O contar da história se dá por conta de um lembrar sem excessos, de contar a memória e representá-la a partir da instrução, mesmo que ferida. Mas só se estabelece esse novo mundo através da possibilidade de esquecimento, quase como um difícil perdão. Para compreender como isso se dá mais exatamente veremos como a canção é capaz de lidar com essa representação da realidade.

CANÇÃO COMO LINGUAGEM

Ao pensarmos a canção como documento histórico é fundamental levarmos em conta suas particularidades. Sua mensagem portadora de significados sociais tem como suporte não apenas o aspecto verbal, a letra, mas também seus aspectos musicais: a melodia, a harmonia, o arranjo e a interpretação vocal, isso porque a canção se resolve apenas diante de sua totalidade, a partir desse olhar somos possibilitados a compreendê-la no tempo.

Neste trabalho apoiamo-nos junto ao escopo teórico dos estudos interessados na semiótica da canção, pois como propusemos acima, ela não se resolve nem só na letra, tampouco só na música, mas na intersecção dos dois modelos narrativos. Para Luiz Tatit (1996), por exemplo, a canção popular está situada entre o plano artístico e a linguagem

do cotidiano. O *cancionista* atua, assim, construindo um objeto capaz de comunicar, equilibrando as unidades melódicas e as linguísticas, de modo que a canção, nascida a partir da articulação destes dois campos, está organicamente definida.

Se ao historiador compete o trabalho investigativo que se inicia na delimitação de suas fontes e de seu material de trabalho, tecnicamente elaborados, como analisa Michel de Certeau (2011), não cindir a canção torna-se uma demanda. Desse modo o olhar analítico guiado para decodificar os signos presentes no objeto, quando confrontados com os dados de determinada época, pode revelar identidades, movimentos e captar estruturas sensíveis ao comportamento de um grupo. Em suma, trabalhar a canção a partir de sua polissemia é o que a converte em documento histórico.

A partir da anotação da interdependência entre melodia e letra alguns elementos passam a ser revelados. É comum, por exemplo, que algumas canções apresentem de modo reiterado algumas de suas unidades, Luiz Tatit nomeia essa característica como *tematização*. Segundo o autor:

A qualificação de um personagem (a baiana, a mulata, o folião, o jovem ou o próprio narrador) ou de um objeto (o samba, a dança, o país, etc) é uma das principais formas de manifestação da reiteração na letra. A exaltação, a enumeração das ações de alguém (O escurinho ou Pedro Pedreiro, por ex.) ou a própria construção de um tema homogêneo (a rotina em Cotidiano ou Você não entende nada ou ainda a natureza em Águas de Março ou Refazenda, por ex.), funcionam muito bem como espelhamento das reincidências melódicas. Este tipo de compatibilidade simples já permite a identificação de inúmeras canções quase dialeticamente construídas: Falsa baiana, O que é que a baiana tem, Palco, Garota de Ipanema, Beleza Pura, etc.. Reiteração da melodia e reiteração da letra correspondem à tematização. (TATIT, p. 09, 2003)

Nos chama atenção de modo especial a tematização, pois a canção que trabalhamos carrega consigo essa marca. *Conversando no bar* ou *Saudade dos aviões da Pan Air*⁹, é sobre estas duas formas que o cancionista popular se refere à canção que nos ajuda a pensar sobre a *fenomenologia da memória*. Os dois títulos por si são sugestivos ao conteúdo musical, nos remetem a particularidade da nostalgia, do exercício sem cólera

⁹ Sobre o tema é importante apontar interessantes análises sobre a canção contidas, por exemplo, em: GUERALDO, Vinícius José Fecchio. A desumanização social: a nostalgia crítica de Milton Nascimento. (2018); DE SOUZA, Alberto Carlos. Milton, Minas & Geraes: Uma cultura de resistência. (2010); SOUZA, Alberto Carlos et al. Minas & Geraes: um lugar de memória na biografia musical de Milton Nascimento. (2010); COAN, Emerson Ike. Quatro décadas de “Minas” e “Geraes”. A dimensão política da obra de Milton Nascimento. (2015).

do lembrar e, diante disso, o estabelecimento de uma história – carente de certezas por natureza, que é a dos rastros e da reconstrução.

Se buscarmos a historicidade desta canção sua filiação à memória se torna ainda mais palpável. Um de seus registros fonográficos data de 1975, em um álbum denominado *Minas*, de autoria do mesmo compositor da canção, Milton Nascimento. *Minas* poderia ser apenas um disco, mas suas características estéticas o convertem em um *álbum* (cf. FENERICK, 2008, p. 03-04). *Minas* possui um propósito em sua execução, as canções estão distribuídas de um modo onde é possível estabelecer um diálogo entre elas, a começar pela faixa instrumental “Paula e Bebeto”, cujos acordes são ouvidos da primeira à última faixa. Outra característica a ser anotada é a própria transição de uma canção para a outra, que não ocorre de um modo tradicional – como quando há um estanque: alguns segundos de silêncio e em seguida inicia-se outra canção.

O álbum *Minas* dá-nos uma sensação, tal qual no *Sgt. Peppers* dos Beatles (cf. FENERICK, 2008, p. 05), a impressão de ouvirmos em cada um dos lados apenas uma faixa. Embora não seja nossa intenção tratar especificamente do *álbum*, há outro elemento de curiosa apreciação sobre ele. *Minas* é parte da feliz sequência de álbuns lançados por Milton Nascimento nos anos 1970. O primeiro – este a que nos referimos, de 1975 e o segundo, de 1976 – batizado de *Geraes*. O duplo *Minas* e *Geraes* evocam a formação da ética musical de Milton Nascimento, a conformação de suas canções, seus sons e inspirações, demonstram como a memória do artista forja o bucolismo mineiro em uma expressão viva da América Latina (cf. BARROS, 2016, p. 216). Sua poética e melodia também apontam para isso.

De Camões a Fernando Pessoa, de Gonçalves Dias a Pablo Neruda e tantos outros literatos que fizeram de seu lugar metáfora de suas poéticas, percebemos Milton Nascimento como herdeiro de tal tradição. Assim como em outros lugares do Brasil, Minas Gerais fez conviver a tradição e a modernidade e Milton Nascimento escreveu suas canções atento a essas formas de convivência da vida coletiva. Essa *Panair*, dos aviões cruzando os céus do Estado, inclui-se nessa narrativa.

Perscrutar tal estética em nome das dimensões da memória é um dos haveres que esse trabalho se intenta. Em virtude disso, tomamos a canção *Conversando no Bar*, conhecida também como *Saudade dos Aviões da Panair*, como objeto de reflexão,

Lá vinha o bonde no sobe desce ladeira/e o motorneiro parava a orquestra um minuto/para me contar casos da campanha da Itália/e do tiro que ele não levou/leve um susto imenso nas asas da Panair/descobri que as coisas mudam e que tudo é pequeno nas asas da Panair/e lá vai menino xingando padre e pedra/e lá vai menino lambendo podre delícia/e lá vai menino senhor de todo fruto/sem nenhum pecado, sem pavor/o medo em minha vida nasceu muito depois/descobri que minha arma é o que a memória guarda/dos tempos da Panair/nada de triste existe que não se esqueça/alguém insiste e fala ao coração/tudo de triste existe e não se esquece/alguém insiste e fere no coração nada de novo existe nesse planeta/que não se fale aqui na mesa de bar/e aquela briga e aquela fome de bola/e aquele tango e aquela dama da noite/e aquela mancha e a fala oculta/que no fundo do quintal morreu/morri a cada dia dos dias que vivi/cerveja que tomo hoje é apenas em memória/dos tempos da Panair/a primeira coca-cola foi me lembro bem agora/nas asas da Panair/a maior das maravilhas foi voando sobre o mundo nas asas da Panair/Em volta dessa mesa velhos e moços/lembrando o que já foi/em volta dessa mesa existem outras falando tão igual/em volta dessas mesas existe a rua/vivendo seu normal/em volta dessa rua uma cidade sonhando seus metais/em volta da cidade (BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. 1975)

Durante a canção notamos que todas as vezes que o narrador faz menção a alguma passagem antiga, a confirmação do tempo ido nota-se pela presença dos aviões da Panair sobrevoando o lugar em que ele se encontrava. Assim como suas descobertas, as revelações a quem tem acesso ou mesmo a importância de suas lembranças tem consigo a *Panair* como suporte. No plano da entonação vocal, essas mesmas lembranças sempre são narradas em um tom grave, quase faladas, e a melodia extraída desse canto, aproximando-se da fala, tem como suporte acordes menores. Estes conferem um grau de suspense à canção, rompido apenas quando a Panair surge na condição de guardiã das memórias, alterando a melodia levando-a a um estado de felicidade, proporcionado por acordes em sétima que acompanham a subida de tom da entonação vocal.

Saudade dos Aviões da Panair é um tipo de canção que possui elementos correspondentes à tematização. A reiteração do verso *nas asas da Panair* é que confere tal característica. Todavia, a tematização não está ligada à antiga empresa de aviação propriamente. Embora ela seja um personagem importante da narrativa, o tema da canção é a saudade, a nostalgia, a lembrança. Cabe-nos discutir os porquês da *Panair* assumir tal importância.

CONVERSANDO NO BAR – FRAGMENTOS ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA

Se diante do documento histórico compete ao historiador o papel investigativo, de início nos perguntamos – por que o eu-lírico sentia saudade dos aviões da Panair? A antiga empresa de aviação é um primeiro (e obrigatório) rastro a ser perseguido. Fazer menção a Panair não é algo deslocado, tampouco é este apenas um *merschandising*. A empresa de aviação foi levada à concordata em uma manobra promovida pela Ditadura Civil-Militar, em conluio com o sistema Judiciário brasileiro. Quem pontua as informações são os autores Daniel Leb Sasaki (2005) e Alejandra Saladino (2005).

Em um inventário da empresa, Saladino aponta seu auge entre as décadas de 1940 e 1950 e a sua forçada decadência em 1966. De seu relato o autor aponta que a Panair surge como subsidiária da empresa estadunidense NYRBA ainda nos anos 1930 (cf. SALADINO, 2005, p. 1), ainda consta que a empresa teve uma história de pioneirismo na realização de voos longos em território brasileiro. Suas principais rotas, ainda nos anos 1930, ligavam o Rio de Janeiro à Belém e, posteriormente, a então capital do Brasil à vizinha sul-americana, Buenos Aires. A *Panair*, que durante a Era Vargas (1930-1945) ganhou uma dimensão continental, dominava os céus do Brasil, não abrindo espaço para as suas concorrentes de menor quilate, como a Varig e a Real, hoje também extintas. Com a chancela de Getúlio Vargas a *Panair* foi responsável por equipar e controlar aeroportos na região Norte do Brasil, bem como manter um hangar com tecnologia de ponta no Aeroporto Santos Dumont, na cidade do Rio de Janeiro (cf. SALADINO, 2005, p. 1, *online*). Com o passar dos anos e, paulatinamente, operando aeronaves de maior potência e tamanho, a *Panair* do Brasil deixou sua condição de empresa de capital misto e passou a ter seu controle empresarial apenas com capital nacional.

Foram responsáveis pela compra e manutenção da empresa e suas ações os empresários Celso da Rocha Miranda e Mario Wallace Simonsen, e segundo Sasaki (2005, p. 35), os problemas se iniciam neste ponto. Os dois sócios majoritários da empresa não possuíam seu capital empenhado apenas na Panair. O primeiro era proprietário de uma corretora de seguros, a Ajax, que operava financeiramente em quase toda a América do Sul, e Simonsen era responsável por aquela que foi uma das principais e primeiras emissoras televisivas no Brasil, a TV Excelsior.¹⁰

¹⁰ Cabe destacar que há inúmeras especulações sobre o incêndio que colocou fim às atividades da TV Excelsior no Brasil, e quase todos eles ligam o acidente a uma causa proposital e arquitetada por agentes do Governo Militar Brasileiro, sobre o tema ver OLIVEIRA, 2002.

Ocorre que diferentemente dos acionistas da Varig e das outras empresas de menor quilate no Brasil, os dois proprietários da Panair não eram entusiastas, tampouco apoiadores do regime iniciado com o Golpe em 1964. Com isso, diante da autonomia que tinha no controle do espaço aéreo brasileiro, a *Panair* tornou-se inimiga do hoje extinto Ministério da Aeronáutica, encarnado na figura do Brigadeiro Eduardo Gomes. Este que, segundo Jorge Ferreira (2005), desde os anos 1940 era inimigo de Getúlio Vargas, tendo sido grande opositor do *Movimento Queremista* (cf. FERREIRA, 2005, p. 34). Nesse sentido, nos cabe lembrar como Getúlio fora generoso nas concessões que autorizou para o funcionamento e crescimento da *Panair* do Brasil. O fim da empresa aérea se deu de modo bastante escuso. Bastou, segundo outros pesquisadores¹¹, um decreto do supracitado Ministro da Aeronáutica, solicitando a suspensão da atividade comercial da *Panair* no Brasil. O despacho apontava instabilidade financeira na empresa e receitas deficitárias. Todavia, a *Panair* do Brasil possuía uma subsidiária, a CELMA (Companhia Eletromecânica CELMA), responsável pela manutenção e ajuste de peças de aeronaves de atividade corrente em todo o território brasileiro, o que tornava a situação da *Panair* estável e suas contas regulares, além de todo o prestígio que a empresa gozava no Brasil e no exterior (cf. SALADINO, 2005, p. 1). A atitude precipitada, no entanto, não demonstra ter sido casual, já que no dia seguinte à suspensão das atividades da empresa uma aeronave da Varig estava pronta para assumir os voos para Europa (cf. SALADINO, 2005, p. 1). Daí se conclui que havia um acordo por detrás da suposta falência da *Panair*.

Diante deste quadro, podemos afirmar que a *Panair* teve suas atividades interrompidas pela Ditadura Civil-Militar e que a motivação fora o não-alinhamento dos seus proprietários com as negociatas e atividades políticas promovidas pelo Regime, sendo, portanto, mais uma vítima do autoritarismo militar. O simbolismo presente em sua história nos faz indagar que Milton Nascimento e Fernando Brant¹² não estavam tomados

¹¹ Além dos autores diretamente citados, vale destacar os trabalhos de: ABREU JUNIOR, 2000; PALHANO BARBOSA, 1996.

¹² No documentário “Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração”, os diretores Marco Altberg e Maíza Figueira de Mello narram toda a história da empresa de aviação, discutindo seu prestígio junto de funcionários e de figuras públicas que utilizavam os serviços da Panair do Brasil. Ao longo da película, de aproximadamente 80 minutos, o compositor Fernando Brant, narra que sua preocupação ao lado de Milton Nascimento ao comporem “Saudade dos Aviões da Panair”, nasceu da tensão contemporânea ao ano de 1974 promovida pela Ditadura Militar, dentre as quais a supressão da liberdade, a nebulosidade sobre os rumos políticos do Brasil e todo o contexto de violência (simbólica e física) presentes, e que nos anos que antecederam o Golpe de 64, segundo ele não havia, por isso a nostalgia deste tempo. (ver ALTBERG; MELLO, 2007)

por uma emotividade desinteressada, tampouco por mero saudosismo. Quando os compositores, por meio do eu-lírico, afirmam que boa parte de suas memórias se dão sob “as asas da *Panair*”, argumentam que daquele tempo era possível sentir saudade e que as memórias que foram carregadas do período, mesmo fantasiosas, eram alegres, formativas e estavam interrompidas no tempo presente, dado o obscurantismo e a violência do momento. A *Panair* é uma personagem na canção que faz com a que a História não se esvaneça.

Perseguindo uma tradição da *canção crítica*¹³ no Brasil, Milton Nascimento e Fernando Brant compuseram uma canção que promove uma crítica refratária à Ditadura Militar e se valeram na figura da *Panair* para isso. A canção que está presente no álbum *Minas*, de 1975 é a quarta faixa do lado A. Sua introdução bucólica se vale de um arranjo quase que inteiramente percussivo, com exceção da presença de uma flauta solitária que adorna frases melódicas. Dentro deste arranjo musical chama atenção a presença de um instrumento – que tilinta como um sino – e que é tocado numa rítmica tal qual um símbolo eclesiástico, que no passado ordenava o cotidiano de toda uma população, denotando assim a vontade de transpor o ouvinte para um ambiente quase esquecido, distante da fugacidade urbana e que nos remete a um tempo passado. Recurso que nos coloca em direção às memórias, de outros lugares. Esse recurso fílmico que quando nos leva para o longínquo, interiorano, durante a narrativa, fotografa a cenas cotidianas, com o badalar de um sino, anunciando o deslocamento temporal. Os primeiros versos da canção são entoados por um coro musical de homens e mulheres onde percebemos a voz de Milton Nascimento, ainda tímida. A alusão à juventude e outros tempos pode ser compreendida a partir da cena descrita do bonde subindo e descendo a ladeira e o motoneiro, com qualquer espécie de cacoete que a velhice nos lega, narrando aventuras repetidas que certamente poderiam estar sob o extrato ficcional – repetitivo – do cotidiano. Nessa descrição *meta-memorial*, nostálgica em sua forma, a *Panair* assegura seu lugar de guardiã da memória, e à medida que a canção avança se desenha o objetivo musical: converter a *Panair* no símbolo máximo daquilo que já não se possui mais, a possibilidade real de alimentar boas lembranças.

¹³ Na obra “Canção popular no Brasil: a canção crítica”, a autora Santuza Cambraia Naves discute a produção musical brasileira a partir dos anos 1950 e para defini-la se vale do conceito de *canção crítica*, pois diante da conjuntura sociocultural os compositores ultrapassam o mero campo do entretenimento e se tornam intelectuais capazes de emitirem opinião sobre as formas de vida e a cultura política corrente no país. (ver NAVES, 2010)

O Brasil da primeira metade dos anos 1970 estava maculado pelos “anos de chumbo”, época em que a Ditadura Militar vigia com rispidez a produção de bens culturais. A censura, com sua insistente vigilância¹⁴, faz com que cada vez mais os artistas ligados à crítica social exercitem as figuras de linguagem que driblavam os censores – muitos destes embrutecidos – sem a real capacidade de compreender as intenções por trás de peças de teatro, obras musicais, artigos jornalísticos, etc. Se a censura era uma ferramenta a ser driblada, e por vezes isso foi concretizado, como refletir a poética do engodo sobre não poder construir memórias naquele momento? O artista dá as pistas de que está cerceado em suas alegrias quando narra sua meninice comendo fruta, tirando sarro, fazendo peraltices, onde era existencialmente feliz. Entretanto antepõe-se ao sujeito da vida adulta, na qual surge o medo, o pavor e a desilusão. Sua angústia, no entanto, existe apenas por saber que, em outro momento, sua vida estava contornada de outras cores e projeções. E diante disso, metaforicamente, os compositores lançam mão de uma espécie de mantra para narrar as desventuras que a sociedade brasileira atravessava: *descobri que minha arma é o que a memória guarda dos tempos da Pan Air.*

A partir deste momento a canção muda seu tom e a roupagem intimista se finda. O arranjo fica prenhe de acordes metálicos e de uma percussão mais ritmada, como se alguma espécie de revelação tivesse se dado, e a memória de outrora não fosse apenas a antítese da contemporaneidade da música, mas como se fosse uma força motriz, capaz de sustentar um enfrentamento.

A saída historiográfica de basear a força necessária para superação do tempo presente na memória é algo que se tornou comum nas canções que, de um modo ou de outro, teceram críticas à Ditadura Civil-Militar. Aquilo que pertence ao universo da *representação* e que remete ao passado, sob a forma de lembrança ou manifestação popular é posto em movimento para denotar autenticidade de um passado que não se apaga, mesmo diante da insistência reacionária em fazê-lo, pois todo autoritarismo se escora em uma necessidade de apagamento da história e duas narrativas literárias podem ser interessantes nesta reflexão: George Orwell, em seu *1984*, e o apocalíptico *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury.

Nas duas sociedades futuristas descritas nas obras há uma tenaz necessidade de reconstrução da História, afim de que os líderes finquem seu poder sobre toda uma

¹⁴ Sobre o tema ver NAPOLITANO, 2004.

população, isso implica na correção de fatos históricos, reescrita de livros e jornais, apagamento de lembranças e toda uma sorte de artifícios que faz com que aquilo que em outro momento fora verdade, deixe de ser.

Em *Fahrenheit 451*, tamanha necessidade de apagamento da História faz-se com que bombeiros se tornem incendiadores de livros, sendo esta sua principal função na sociedade descrita. Um grupo específico, empenhado em resistir a tal apagamento, organiza uma sociedade alternativa, na qual eles próprios se convertem nos livros que estavam sendo incinerados, fazendo com que a memória sobre antigas histórias ocidentais permanecessem vivas para posteridade.

Ora, dessa forma, enxergar na *Panair* um rastro histórico que alude a um ambiente democrático não parece forçoso, não permitir seu esquecimento é uma forma de resistir. E ainda que a Ditadura Civil-Militar (sem que haja abrandamentos sobre sua violência) não tenha sido aquilo que podemos identificar como um totalitarismo puro, seu controle social promovido pela censura e repressão em geral, demarca absurda violência no pensamento e reescreve a História do Brasil a partir de símbolos pátrios desconexos da configuração das identidades. Não permitir que a memória esmoreça é a forma com que ela se converte em arma na canção de Milton Nascimento e Fernando Brant. A mudança no tom, na instrumentação, na potência da voz do intérprete é o que confere à poesia esse tom de coragem para permanecer vivo.

Corajoso, portanto, o eu-lírico argumenta: Nada de triste existe que não se esqueça/alguém insiste e fala ao coração/tudo de triste existe e não se esquece/alguém insiste e fere o coração/nada de novo existe nesse planeta/que não se fale aqui na mesa de bar. A rima e a construção dialética se dão dentro do crescente da canção, em um ambiente libertador, pois mesmo diante das feridas que o tempo presente causará, a saída para enfrenta-lo já está desenhada. E na afetividade dos iguais diante da mesa do bar lamenta-se a fala oculta, celebra-se a memória juvenil com todos os ícones que demarcam a adolescência, tais como a experiência sexual, a vida noturna, as bebedeiras. Lamenta-se pelo presente e todas as agruras que pairam, mas que quando o que pairava eram os aviões da *Panair*, elas pareciam não existir.

No final da canção, durante a última estrofe, o eu-lírico se apresenta como um *flâneur*, que atentamente observa o desenrolar da vida humana. Ele demarca que o cotidiano se estrutura a partir do lembrar, afinal está é a arma para contornar as adversidades, mas intenta construir a má sensação que a forçada normalidade transparece,

deixando no ar a sensação da claustrofobia que nos dá quando temos por vezes a impressão de que sozinhos lemos a realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos que é possível extrair da memória, através da lembrança e da imaginação formas de construir o panorama histórico de um período. Essa memória aparece através da linguagem, originalmente poética, da própria história e das diversas formas de contar-se, como a própria canção, funcionando também com linguagem.

Propusemos nestas linhas nossa hipótese de como a canção, através de sua linguagem, consegue construir e relacionar imagens históricas. Tentamos extrair fragmentos dessas imagens, a partir do composto musical, para mostrar como se estabelece essa memória compartilhada capaz de contar e construir uma relação com o contexto histórico de um período.

Nosso objeto de análise – a canção *Conversando no bar* – tem a peculiaridade de contar em símbolos bastante cifrados sobre o período ditatorial, mostrando que essas memórias censuradas contam-se a partir do caráter estético. Depreende-se assim tanto uma fenomenologia da memória, quanto uma hermenêutica do esquecimento, como propõe Paul Ricoeur (2007).

A partir disso identificamos como essa memória se constrói nas imagens da canção, através de sua versificação, do seu conteúdo discursivo, mas também em como esses dialogam com as outras ferramentas da linguagem da canção. Concluimos que a canção busca converter a *Panair* no símbolo máximo dessa lembrança, almejada como possibilidade do real. Assim entendemos a *Panair*, neste íterim, como a construção imagética de um local *porto-seguro da memória* (tematizada pela nostalgia), no qual o percurso torna-se importante para a reflexão sobre a história desse período de comoção, transmitida por toda a composição da musicalidade.

As vivências do eu-lírico são contadas como se estivessem *presentificada* em um diálogo típico e cotidiano – em um bar –, e as modificações na tonalidade da música remetem ao passado distante, mas não perdido, pois busca reconstruí-lo no presente eternizado. Todas as mazelas do período ditatorial estão como refletidas no fechamento da *Panair*, metaforicamente dispostas na vivência desse eu-lírico musicado. Poética da memória e linguagem da canção performam a dialética ideal para contar a história de um

período fragmentado pelo trauma, pela censura e pelas corrupções, como caracterizado pelo fechamento da *Panair*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU JÚNIOR, Teophilo Eugenio de. **Nas asas da Panair**. Rio de Janeiro: Theophilo E. de Abreu Jr. 2000.

ALTBERG, Marco; MELLO, Maíza F. de. **Panair do Brasil – Uma história de glamour e conspiração**. 71 min. (Documentário).

BARBOSA, Nair Palhano. **Nas asas da História: lembranças da Panair do Brasil**. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

BARROS, Laan M. Identidades, territorialidades e alteridades latino-americanas nas canções de Milton Nascimento. In: **Revista Latinoamericana de Ciências de la Comunicación**. São Paulo: vol. 13, nº24, pp. 208-219. 2016.

BERSON, Henri. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BONA, Aldo N. **História verdade ética**. Guarapuava-PR: Ed. Unicentro, 2012.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Rio de Janeiro: Edições Globo, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DOSSE, François. **A História**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2012.

FENERICK, José A.; MARQUIONI, Carlos E. Sgt. Pepper's Lonely Hearts: uma colagem de sons e imagens. In: **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia: vol. 5, nº1, pp. 1-21. 2008.

FERREIRA, Jorge. **O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular 1945-1964**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira. 2005.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur. In **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GUERALDO, Vinícius J. F. A desumanização social: a nostalgia crítica de Milton Nascimento. In: **Música Popular em Revista**, v. 2, 2018;

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). In: **Revista Brasileira de História**: São Paulo, v. 24, nº47 p.103-126. 2004.

NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Emi-Odeon. 1975.

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

OLIVEIRA, Marcelo P. **TV EXCELSIOR: O ELO PERDIDO** – a evolução do modo de produção televisivo, do período romântico para a era industrial, pela visão de seus dirigentes. (Dissertação de Mestrado). Campinas: 2002.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PLATÃO. **Fedro**. Belém: Ed da UFPA, 2011.

PAZ, Octávio. **O Arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. **“HAUNTING MEMORIES? HISTORY IN EUROPE AFTER AUTHORITARIANISM”**., 2003, [...]. [S. l.: s. n.], 2003. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia. Acesso em: 27 nov. 2019.

RICOEUR, Paul. **Memória, história, esquecimento**. Campinas-SP: Ed. Unicamp, 2007.

SALADINO, Alejandra. O fechamento da Panair e a ascensão da Varig. In: **Revista Cantareira**. Niterói: nº8, *online*. 2005.

SASAKI, Daniel Leb. **Pouso forçado**: a história por detrás da destruição da Panair do Brasil pelo Regime Militar. Rio de Janeiro: Editora Record. 2005.

SANTOS, José. **Intuição e método intuitivo em Bergson**. 2018. Edição Kindle.

VIEIRA, Beatriz. De memória e poesia-annotações para um estudo historiográfico. **XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DA ANPUH**, 2011, São Paulo. [...]. [S. l.: s. n.], 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 23 out. 2019.

SOUZA, Alberto Carlos et al. MINAS & GERAES: UM LUGAR DE MEMÓRIA NA BIOGRAFIA MUSICAL DE MILTON NASCIMENTO. In: **Revista Expressão**, v. 1, n. 41, 2010;

SOUZA, Alberto C. Milton, Minas & Geraes: Uma cultura de resistência. In: **OPIS**, v. 10, n.1, p. 74-90, 2010;

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. In: **Cadernos de Semiótica**. vol. 1, n.2. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2003, p. 07-24.

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

RECEBIDO EM: 27/04/2020

PARECER DADO EM: 27/07/2020



www.revistafenix.pro.br