



**Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História
Área de Concentração: História Cultural
Linha de Pesquisa: Identidades, Tradições, Processos
Tese de Doutorado
Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito**

**Milton Nascimento:
Num canto do mundo, o conto do Brasil**

Mateus de Andrade Pacheco

Brasília, Dezembro de 2014.



Universidade de Brasília

Milton Nascimento:

Num canto do mundo, o conto do Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, na área de Concentração de História Cultural, como requisito à obtenção do título de Doutor em História.

Mateus de Andrade Pacheco

Brasília, Dezembro de 2014.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito (UnB – Orientadora)

Profa. Dra. Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello (UnB)

Profa. Dra. Maria Amélia Garcia de Alencar (UFG)

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco (UFPI)

Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto (USP)

Profa. Dra. Marcia de Melo Martins Kuyumjian – Suplente – (UnB)

*À dona Maria,
minha eterna Paixão.
E ao Bituca, menino-passarinho,
que de sons fez ramagens
para trançar seu ninho*

*Ouvir um
pássaro
é agora ou
nunca*

*é infância ou
puro
momento?*

*ouvir um pássaro
é
sempre*

*(dói fundo no
pensamento).*

Orides Fontela, *Cantiga*

Agradecimentos

Essa pesquisa foi tecida na coletividade de vozes que apanhei pelos caminhos. Pessoas que fizeram essa empreitada valer a pena, dando força e incentivo, impulsionando o voo. Agradeço à minha irmã Maria Abília, a Bia, interlocutora provocativa, sempre me instigando a me entregar mais, a correr atrás de fontes e apanhar sensibilidades para arquitetar histórias. Nossos bate-papos diários, ambientados na atmosfera percussiva da cozinha, criam espaço para maturar o pensamento musical, cavar nossos percursos para pesquisa e para a vida. Acompanhar a feitura de seu mestrado *Taiguara: a volta do pássaro ameríndio* foi um enorme aprendizado. Obrigado ainda por seguir de perto essa lida, dividir alegrias (mais uma vez!!) e tolerar lamúrias. Mayara, minha sobrinha-afilhada, afinada sintonia que enriqueceu esse trabalho com dicas, ideias, traduções e disposição invejável para me acompanhar em entrevistas (registrando tudo), viagens e *shows* que compõem as trilhas dessa pesquisa. Agradeço ao Carlos Roberto, meu cunhado, pelas brincadeiras que alegam o dia, pelo apoio espiritual e pela agilidade em resolver todas as coisas práticas da vida! Ao Douglas, meu sobrinho, pela calma que emana e me contamina, pela cumplicidade tecida às gargalhadas, “haja o que houver...”. Ao Sr Capucho, sempre rei da casa, pelos passeios cobrados e pelas rosnadas propagadas. Seu jeito ranzinza é seu maior charme!

Agradeço à professora Eleonora, orientadora de sensibilidade apurada, sempre disposta a embarcar junto nessa louca aventura, transbordando alegria e coragem. Eleonora me atura como orientando desde a graduação, o que a especializou em arranjar soluções para as mais variadas demandas do meu processo de produção – Haja paciência para tanta frescura! Ao longo do percurso se transformou em amiga que levarei para vida. Obrigado pelos empurrões sempre bem-vindos, por orquestrar ambiente irreverente quando incorporo a angústia mineira. Obrigado pelas dicas, pelos incentivos e por ajuntar tanta gente no nosso grupo de pesquisa “*História e Música: tecendo identidades, fazendo histórias*”, lugar de inquietação pelas variações de olhares.

Thereza Negrão, fonte de eterna inspiração – até rimou. Bordadeira de palavras, seus textos sempre me espantaram pela sensibilidade e ainda armaram meu primeiro contato com estudos sobre música. O encantamento diante daqueles bordados atravessou as aulas e chegou à pessoa, grande pessoa que espero ter constantemente ao

lado. Obrigado ainda pelas recomendações feitas à época do exame de qualificação dessa pesquisa. E pelo curso – oferecido em dueto com a professora Márcia Kuyumjian – sobre Certeau e Maffesoli, referências que enriqueceram o olhar que jogo pra cá.

Agradeço à professora Márcia pela amizade e por experiências como a do curso que ofereceu sobre Roger Chartier, referência de grande valor para quem se arrisca no solo da História Cultural. Coragem para se debruçar num autor é para poucos. Saúdo a coragem de Márcia!

Obrigado à professora Nancy (*in memoriam*) por me incentivar a botar minha voz no texto. Lembro-me ainda hoje quando recebi um trabalho corrigido por Nancy. Em dada página circulou um instante em que me pronunciei em primeira pessoa. Ao lado, escreveu: “Finalmente você no seu trabalho!!”. É preciso coragem para se colocar na pesquisa. Isso Nancy teve de sobra e propagou com grande entusiasmo em suas aulas e textos. Obrigado pelos debates sobre memória e oralidade, pela paixão por uma narrativa desdobrável, fora dos eixos da exatidão. Estendo o agradecimento ao professor José Walter, que fez grandes duetos com Nancy nas pesquisas da vida.

Ao professor Adalberto Paranhos, da UFU. O contato com Adalberto e suas reflexões sobre *performances* foram fundamentais em meu mestrado e reverberam na pesquisa de agora. Meu muito obrigado!

Agradeço à Maria Amélia, professora da UFG que reforça a crença de que simpósios ainda são lugares de encontros verdadeiros! Do primeiro contato para cá, foram muitas as contribuições. Maria Amélia foi quem me incentivou a arriscar na realização de entrevistas, possibilitando inclusive que uma delas acontecesse. Ela e seu irmão, Chico Alencar, proporcionaram meu encontro com Milton Nascimento. Aos dois, sou eternamente grato. Agradeço ainda pelas dicas generosas na ocasião do exame de qualificação. Espero que essa interlocução se apure cada vez mais!

Ao professor Edwar, da UFPI, pelo tanto que aprendi em seus textos e em suas passagens por Brasília. Seu entusiasmo diante da diversidade de caminhos para narrativas revigora a vontade de me aventurar em minha própria trilha. Obrigado por ser uma presença afetuosa e inquietante!

Ao professor Ivan Vilela, da USP, com quem compartilho o encantamento com o Clube da Esquina. Suas análises e reflexões sobre o Clube enriqueceram minha

pesquisa. O contato com Ivan me encorajou ainda mais à aventura de leituras musicais através da sensibilidade. Obrigado pela abertura ao diálogo e pelo incentivo à escuta apurada, aquela que se realiza quando desaceleramos pelo menos um pouquinho. Seja bem-vindo às bandas de cá.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da UnB. Meu muito obrigado ao CNPq pela bolsa de pesquisa, ingrediente fundamental para realização dessa tese.

Ao João Carlos Neves, que me deu acesso a vídeos fundamentais.

Agradeço aos artistas, arquitetos sonoros da música que ramifica por esse trabalho. Alguns deles foram meus interlocutores através de entrevistas. Meu eterno obrigado ao Novelli, grande baixista, compositor e narrador que, com seu espírito desarmado, muito me ensinou sobre a música brasileira. Agradeço também ao Cayê Milfont, cantor de voz emocionante que conheci nos bastidores da pesquisa da Bia e que viabilizou o encontro com Novelli. Agradeço ao Fernando Brant, que tão bem me recebeu para uma entrevista onde aprendi mais um tanto! Na fala de Fernando captei que a beleza floresce no gesto mais simples, basta ter olhos para ver e ele tem! À Simone Guimarães, que agitou minhas percepções sobre o Clube da Esquina numa entrevista que se desdobrou em tantos outros bate-papos espontâneos, fazendo brotar a amizade que sempre levarei comigo. Agradeço ao Milton Nascimento pela maneira tão acolhedora com que me recebeu. Pela emoção desconcertante daquele dia. Em sua casa me senti em casa. Em sua música encontrei meu norte. Obrigado ainda ao Keller, Eduardo e Pedro, pessoas que conheci naquele dia e que fizeram o ambiente ser ainda mais espontâneo. Estendo o agradecimento ao Danilo, assessor de imprensa de Milton que viabilizou tudo e ainda me deu importantes dicas sobre acervo.

Nessa levada ainda agradeço ao Márcio Borges. Sem seus livros de memórias sobre o Clube da Esquina esse trabalho não teria alçado certos voos. O mesmo digo em relação à Maria Dolores, jornalista que encarou o desafio de escrever a biografia de Milton Nascimento. E à Andréa dos Reis Estanislau, autora de *Coração americano: 35 anos do Clube da Esquina*. Obrigado também ao Kiko Continentino, pianista de primeira que tão prontamente respondeu aos meus e-mails e me passou ótimos artigos de sua autoria.

Os caminhos dessa pesquisa ainda me fizeram realizar entrevista com um dos personagens mais importantes da cultura popular de minha cidade, o Zim da Sá Ana, “caboclim” dos bons! Agradeço a ele pelo tanto que aprendi naquela manhã elevada pela pulsação da caixa de folia e por tantas histórias que enredam reconhecimentos e pertenças. Salve Zim! Pela sua voz saltam encantos!

Aproveito para agradecer aos grandes amigos que fiz nas perambulações pela UnB. As reuniões espontâneas, quase sempre levadas por muita música, fortaleceram laços de amizade e criaram lugar para compartilharmos impressões, reflexões e vivências que muito contribuíram para o recheio dessa tese: Valeska, Kênia, Leidiane, Rafael Rosa, Marcelo Brito, Débora, Anderson, Eduardo Bay, Cris Pereira, Jorge Alexandre. Agradeço especialmente ao Leandro Mendanha, grande amigo e interlocutor que acompanhou de perto a feitura dessa tese, sempre dando força quando não havia mais forças. Pelas suas mãos chegaram Deleuze e Guattari, Agamben, Cecília Meireles, Foucault e tantos outros. Contribuiu ainda com seu pensamento inquieto, compartilhando o nascimento de sua pesquisa, *Foucault em erupção e a decifração do magma nos trópicos*. Ter o Leandro ao lado me fez entender a respeito daqueles diálogos criativos que brotam das verdadeiras amizades.

Aos outros momentos de descontração, onde a turma ganha o reforço de Sílvio, Dênis, Teca, Karine, Larissa, Eleonora (novamente) e de mais um monte de gente que compõe a galera do “solto a voz nas estradas”, sempre pronta à diversão nas noites de “cantoquê”. Agradeço também a Andréia Lins, instrutora-amiga que ganhei na academia. Naquele ambiente, os exercícios recomendados e as gargalhadas compartilhadas logo pela manhã dissipam as angústias que rondam a escrita. Valeu!

Aos conterrâneos queridos, à Virgolândia, Minas Gerais, onde aprendi que mergulho abissal se faz para dentro. À minha mãe, Dona Maria da Paixão, pelo esmero e dedicação com que realiza as mínimas coisas do cotidiano. Observá-la me ensinou a apurar a atenção, perspectiva que atravessa essa pesquisa. Vê-la cantar enquanto realiza as tarefas do dia a dia ainda me faz acreditar que o cotidiano é pura poesia. Ao meu pai, seu Éder, que mesmo do céu está ao meu lado, pelas recordações de sua leveza, do olhar tranquilo e das sonoridades compartilhadas na escuta do rádio – “*Cruzeiro, Cruzeiro querido, tão combatido, jamais vencido...*”. A minha irmã Marta, parceira entusiasmada que com sua trupe animada – Thiago, Caio e Mariana – entoa canto de garra. Sempre

pronta ao aplauso e a ajudar, como fez na entrevista com o Zim. Valeu Marta!!! À minha irmã Sandra e sua turma – Carlos Alberto e João Pedro – pelo apoio, pelos *shows* da vida, pelo afeto rendado nos longos e bons papos madrugada adentro. Salve Tandão! À minha madrinha e tia, Dona Lúcia, sempre atenciosa e bem-humorada é também professora da dura arte do perfeccionismo, um horizonte a ser perseguido. Agradeço ao meu tio João Leite – grande saudade –, que sempre me encantou com sua memória, exercitada na sabedoria de que “é preciso ler estudando”. Ao Gracinha, tio que fez de seu apelido um modo de vida. Obrigado pelo lado moleque! Ao Jota, tio e narrador nato de grandes histórias! Ao meu padrinho e tio Neném, sempre disposto a ajudar e dono de olhar certo! E à tia Bicota, Gracinha 2, que lá de cima, certamente, ri de tudo que rola por aqui. À Dezinha, um presente que traz alegria à nossa casa em Virgô. À Mimi, com quem sempre dividi paixões e impressões artísticas que reverberam no que faço hoje! À Lu, pelos nossas risadas e momentos de coração apertado!! Esses agradecimentos se estendem a tantos outros que não foram citados (meu Deus, já são 5 páginas!), mas que estão guardados no coração. Estendem-se também a quem agora passa os olhos nessas páginas e se aventura a adentrar nas dobras dessa narrativa. Que a viagem seja boa!

Agradeço também à Nossa Senhora, mãe acolhedora, voz diariamente invocada para amansar meu coração.

Resumo

Essa pesquisa se envereda por uma pluralidade de experimentos do cantor-compositor Milton Nascimento com linguagens artísticas, abrindo espaço para se vislumbrar sua inquietude. Essa perspectiva possibilita reflexões sobre a própria mobilidade da música de Milton, aqui entendida como plano aberto à interação com sonoridades e artistas vindos de diversas paragens do Brasil e do exterior. O olhar atento à música de Milton Nascimento cria oportunidade de lidar com uma expressiva diversidade de gêneros musicais, reelaborados e amalgamados numa fusão plural e movente onde se deixa entrever sonoridades e temáticas buscadas no passado e no presente, de forma a se construir uma memória musical alicerçada em várias temporalidades. Essa tendência musical constrói-se sobre solos culturais diversos, de onde são buscados aqueles elementos dialogais que traduzem uma marca do artista: a avidez por compreender e ser compreendido não exatamente a partir de uma mensagem inscrita na canção, mas, sobretudo, pela inquietação que uma certa familiaridade possa despertar na (in)consciência de quem o escuta e retraduz. A partir desse manejo, portanto, a cultura, a música brasileira e o Brasil são postos em discussão, numa espécie de metalinguagem musical que historiciza o próprio fenômeno musical.

Palavras-chave: Milton Nascimento, Travessia, Clube da Esquina, Memória, História Cultural.

Abstract

This research leads to plural experiments from the singer-composer Milton Nascimento, using artistic expressions in order for us to catch a glimpse of his questions. This perspective enables reflections about the very mobility of Milton's music, here understood as an opened plan which interacts with sounds and artists from various stoppages in Brazil and abroad. The watchful eye on the Milton Nascimento's music creates an opportunity to deal with a significant diversity of musical genres, reworked and amalgamated into a plural moving fusion where he conjectured sounds and themes pursued in the past and present, in order to build a musical memory grounded in multiple temporalities. This musical trend is built on many cultural soils from which we sought dialogic elements that reflect one of the artist's brands: the hunger to understand and to be understood not just as a message engraved on a song, but especially for the disturbance brought by a certain familiarity that awakes the (un)consciousness of those who hear and retranslates him. From this movement, therefore, the culture, Brazilian music and Brazil are discussed in a musical metalanguage which historicizes musical phenomenon itself.

Keywords: Milton Nascimento, Bridges, Clube da Esquina, Memory, Cultural History.

Índice

Introdução.....	1
Capítulo 1 – “Solto a voz nas estradas...”	11
Dos palcos dos festivais a voz ecoa	12
Cantar, dançar, simplesmente ser <i>Crooner</i>	35
“Minha voz vem da mulher”	58
<i>Milagre dos Peixes</i> , multiplicação de sons	80
<i>Ser Minas Tão Gerais</i> : um canto para o grande mito	106
Capítulo 2 – “Faz amigo em cada rua ou bar”	129
Relato de Simone Guimarães: uma experiência musical com a matriz miltoniana	149
“Cavar o impensado do próprio pensamento, fazendo-o deslocar”: o jeito de ser clube-esquinista	155
Capítulo 3 – Pelo ar ou pelo chão, os caminhos levam ao coração	204
<i>Angelus</i> : rastro mágico de um voo libertário	209
<i>Tambores de Minas</i> : canto para avivar as asas e tocar a vida	250
Capítulo 4 – “Se já conheço, eu quero é mais...”	290
Tem sotaque francês na música brasileira	291
Novo canto no território da bossa	311
Rotas de som para seguir sonhando	326
Considerações finais	351
Corpus Documental	362
Bibliografia	371

INTRODUÇÃO

Passear as mãos por discos enfileirados na prateleira da estante e abri-los como se fossem páginas de um grande livro que canta nossa própria história. A cada “capágina”, memórias se ouriçam. Algumas delas reclamam maior atenção, instigando o reencontro realizado no simples gesto do disco crepitando na vitrola. Além de canções, aquele artefato guarda fissuras e ruídos que noticiam rastros de nossas escutas. Quantas vezes ao reouvir um álbum, agora em límpido som de CD ou de arquivos digitais, esbarramos em recordações de chiados e arranhões que não estão mais lá, mas sim nos discos de nossas estantes familiares? Essas “inclusões sonoras”, normalmente frutos de mãos desastradas, quando não de exaustivos exercícios rotativos, rearranjam a obra de arte em detalhes que martelam na memória. Aqueles discos são também nossos. Revisitá-los, permite-nos recobrar lembranças e descortinar caminhos para novas viagens.

Foi num desses discos guardados na casa de minha mãe que tropecei em notícia dos meus começos com a música de Milton Nascimento. O leteiro da capa anuncia: *Brazil Night: Alceu Valença, Milton Nascimento e Wagner Tiso*. Trata-se do registro de fragmentos dos *shows* dos três artistas na Noite Brasileira do festival de *jazz* de Montreux, Suíça, lançado em 1983. Além das fotos e letreiros que compõem a arte da capa, outros itens foram nela acrescentados ao longo do tempo, tais como inscrições e marcas pessoais. Espalhado por todo espaço livre, meu nome rabiscado por letra engarrachada traduz a inabilidade infantil com a escrita, mas também a imensa vontade de tomar posse daquele objeto que arremessava sonoridades impactantes. Não tenho primeira recordação do instante em que me dei conta da existência de Milton Nascimento, guardo apenas pistas como esta, salpicadas como farelos em meu baú de memórias e espantos. A voz de Milton me acompanharia vida afora. Às vezes, como pano de fundo, apanhada em eco da escuta de terceiros, familiares e vizinhos que ambientavam o dia no canto miltoniano. Mais tarde, como voz de centro, que me proporcionou momento de pura contemplação. Voz de beira, quando recordada no coro improvisado na igreja: “*Ó Deus salve o oratório...*”. Tornou-se substância que fortaleceu e criou laços, afetos rendados por linhas bituquianas. Uma voz que mina paragens, compondo e inspirando visões sobre o cotidiano.

Anos mais tarde, quando já finalizava meu curso de História na Universidade de Brasília (UnB), dei meus primeiros passos em estudos focados numa perspectiva que privilegiava os diálogos da História com a Música. Naquela ocasião realizei pesquisa sobre a cantora Elis Regina, voz em eterno dueto com Milton Nascimento no topo de minhas listas de predileção musical. Com o título *Brasis de Elis*, o trabalho orientado pela professora Eleonora Zicari Costa de Brito, se desdobraria em nova pesquisa sobre a cantora no meu mestrado. Neste, refletia sobre a maneira como variados temas que enredavam o cotidiano brasileiro eram tramados e apresentados em espetáculos temáticos levados aos palcos por Elis e sua trupe nos anos 70. São eles: *Falso Brillhante*, *Transversal do tempo*, *Saudade do Brasil* e *Trem Azul*.

A dissertação que foi batizada com o nome de *Elis de todos os palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção* – defendida em 2009 no PPGHIS-UnB, também sob orientação da professora Eleonora Zicari – era costurada por análises sobre como a intérprete fazia de sua *performance*, vocal e corporal, um instrumento de co-autoria das canções de seu repertório. Na condução desse trabalho, a voz de Elis Regina evocava outras para o diálogo. Assim, foram muitas as vezes que convocamos Milton para que as reflexões daquela narrativa se encorpassem, ganhassem nuances que desvelavam imaginários compartilhados naquelas temporalidades. O que atravessava *Elis de todos os palcos* receberia atenção especial em seu último capítulo, o *Trem Azul*, onde o diálogo estético-afetivo de Elis e Milton ainda inspiraria a percepção da relação da intérprete com o *Clube da Esquina*, fazendo dela mais uma integrante daquela agremiação de artistas.

O fim de uma pesquisa reverte-se em explosão de novos começos. A dúvida que turvava o pensamento na hora de escolher um tema para desenvolver pesquisa de doutorado, hoje parece nunca ter existido quando refazemos os passos desse trajeto. O olhar retrospecto cria a impressão de que a decisão já estava tomada, bastava coragem para realizá-la: estudaria agora a obra de Milton Nascimento. De repente, parecia que, mesmo sem saber, eu já pesquisava aquele artista há tanto tempo... ou, pelo menos, já conhecia muito do seu universo. Jogar-me nessa empreitada exigiria o sabor de aventura deflagrado por olhar desarmado, aquele que possibilita sermos interpelados por detalhes surpreendentes, arranjando portais para descobertas de instigantes tonalidades no horizonte de territórios onde já nos sentimos ambientados. Uma pesquisa compensaria se não exercitasse uma transformação, uma nova forma de olhar para o que já

conhecemos? Esparrama-se pela tese essa questão que vem da interlocução com os experimentos artísticos de Milton Nascimento.

Os primeiros caminhos dessa pesquisa foram conduzidos pela atenção aos diálogos de Milton com uma variedade de gêneros e estilos musicais num exercício em que o cantor-compositor se atualiza e se reinventa, transpondo barreiras espaço-temporais. Mas logo se desdobrou numa escuta apurada, que apreendesse variadas camadas que compõem a linguagem musical desse artista que me afetou ao longo dos anos. Na ambiência sonora de seus álbuns, referências de suas primeiras escutas, como as cantoras do rádio, a música de cinema, além de sua experiência como *crooner*, nos tempos de descoberta de seu talento, são combinadas com temas mais atuais numa urdidura que compõe bloco sonoro movente e fluído. As memórias que nos espreitam na discografia de Milton Nascimento criam esse espaço onde o passado também é movediço, tomado como matriz para realizar uma obra plantada no agora. É o que veremos, por exemplo, na trama dos discos *Crooner* (1999) e *Pietà* (2002), trabalhados no Capítulo 1. Nessa levada, a música de Milton assume caráter provisório, pois está sempre aberta a acréscimos sonoros advindos de diálogos. Vertentes como *jazz*, *rock*, *pop*, música sacra, clássica, música latina, expressões da cultura popular, convertem-se em veios que o artista desloca e entrelaça numa constante remodelagem que arquiteta essa linguagem enigmática, o estilo Milton.

Desde que apareceu para o grande público no II Festival da Canção, em 1967, o nome Milton Nascimento chamou atenção no cenário musical nacional e também internacional. De suas interações com artistas dos dois planos surgiram amizades musicais que enriqueceriam sua obra e fariam seu nome ser sinônimo de polo agregador. Foi assim, por exemplo, na experiência de *Clube da Esquina*, (1972), mas também noutras posteriores, como *Angelus* (1993), *Pietà*, (2002), e *...E a gente sonhando*, (2010). Tais questões situam nossas reflexões na maneira que o artista rearranjou linhas sonoras apanhadas em variados campos para compor sua linguagem. A contemplação das malhas miltonianas possibilita perceber que seu bloco sonoro guarda relatos e histórias em seus interiores, como se compusesse textos dentro de textos à espera de antenas atentas aos mínimos detalhes. A cada disco, Milton compartilha memórias e códigos, criando familiaridades e arranjando narrativa cujas linhas nos convocam a interação, a participar da trama montando quebra-cabeças. Ali, despejam-se mares de sons e sensibilidades que enredam o cotidiano em linguagem poético-musical.

Em suas curvas, compartilham-se rastros da própria história de Milton e de seus encontros nutridos por laços de amizade. A vida aqui é fonte para se adensar a criatividade artística. Numa ampliação, as dobras das canções do cantor-compositor noticiam sobre a história da música brasileira, esboçam uma pintura multiforme de Brasil e demarcam posição no seu diálogo com o mundo. Afinal, cantar é também embarçar seus caminhos com os tempos e lugares onde vive. Assim, abre-se espaço para apanhar e reconstituir memórias alicerçadas em variadas temporalidades que abrigam e dão vida às personagens que passeiam em suas canções.

A música de Milton brinca com jogos de revelações e ocultações. Ela apenas deixa entrever os contornos das referências que lhe servem para composição de sua linguagem. Nesse manejo, multiplicam-se caminhos de sua linguagem bailarina. A nesga de espaço entre a luz e a sombra desvela magias para inventar outra que se assenta em solos diversos. A dança de véus institui comunicação por insinuações que reforçam a mobilidade do discurso poético-musical. Esse é um dado que se faz instigante inclusive quando focamos em reflexões sobre articulações memoriais na obra de Milton Nascimento. Muitas vezes, tais memórias são ingredientes que arranjam ambientes e climas provocadores de inquietação por uma familiaridade que desperta através do que não se identifica por inteiro. São memórias que capitaneiam emoções e pulsações num terreno onde prevalece a nebulosidade do discurso subjetivo. Um exemplo disso são os sons que remetem à cultura popular, ao sabor de ancestralidade. Nessa interação, nossas próprias memórias são provocadas e vêm aos solavancos. Percepções como essas convidam a atentarmos para a importância de nos determos na própria sensibilidade artística e de desenvolvermos a nossa para acessá-la e entendê-la. Isso me faz lembrar os caminhos narrativos da professora Thereza Negrão de Mello que, num belo texto sobre o cantor-compositor Xangai, alerta:

Andei lendo que o historiador “é e deve ser um artista”. Maffesoli ao corroborar tal entendimento, pensa nas escolhas dos objetos de estudo para além da pura racionalidade, posto que impregnada também de um estetismo que o autor identifica e resume com a expressão “senso artístico”. Do mesmo modo entendo que há ainda artistas de cujo trabalho exala um “senso histórico”. Xangai não seria um deles?¹

¹Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello. “Qué qui tu tem, canário: cultura e representação no repertório de Xangai.” In: Cléria Botelho da Costa, Maria Salete Kern Machado (orgs.). *Imaginário e História*. Brasília: Paralelo 15, 1999, p. 170.

A questão formulada por Negrão de Mello nos incentiva a variação: não seria também o caso de Milton Nascimento? Visualiza-se nessa argumentação a necessidade de nos posicionarmos numa área de troca, na perspectiva de uma pesquisa “feita com”, ou seja, através da interação. O discurso artístico que “exala um ‘senso histórico’” se engendra numa linguagem que carecemos compreender melhor. É preciso que o historiador ladeie o artista, faça dele um interlocutor. No caso desse trabalho, essa interação se deu em variados níveis, como o da escuta apurada, mas também o do diálogo promovido por entrevistas realizadas por mim mesmo e pelo grupo de pesquisa do qual faço parte – *História e música: tecendo identidades, compondo histórias*. Desde cedo, chamou-me a atenção os intertextos e climas criados nos álbuns de Milton Nascimento. Aqueles discos que convocam ao diálogo me fariam percorrer páginas e páginas de jornais, livros de memórias, fontes literárias que lhes serviram de inspiração e tantos outros materiais que dariam acesso a veios de histórias e sensibilidades que nutriram o pensamento artístico de Milton e de sua trupe.

Logo viria a possibilidade de realizar entrevistas com Milton Nascimento e alguns de seus parceiros musicais. São eles, Novelli, Fernando Brant e Simone Guimarães. Foi através dessas entrevistas que em muitos instantes pude acessar os bastidores de confecção de álbuns e canções. E, assim, espreitar a provocação criativa que marca o tom das parcerias miltonianas. Esse veio surgiu, por exemplo, a partir da entrevista realizada com Fernando Brant. Dos depoimentos desses artistas ainda saltam memórias sobre cenários musicais pouco lembrados pela historiografia sobre a música. Exemplos disso estão nas passagens em que Milton Nascimento discorre sobre a importância da cena de Belo Horizonte para sua formação musical – princípio dos anos 60. Ou quando Novelli fala das parcerias e movimentações musicais realizadas no cenário do Rio de Janeiro, também nos anos 60. Simone Guimarães nos ajuda a compreender a importância de Milton como polo agregador e ainda a refletir sobre a linguagem clube-esquinista como matriz musical.

Essas entrevistas criaram espaço para falarmos de assuntos diversos, possibilitando um tipo de diálogo que enriquece minhas percepções sobre esses artistas e suas maneiras de narrar. Inclusive por me instigar em relação a determinados assuntos e canções que me levaram a tomar rumos antes impensados para elaboração das reflexões dessa tese. Ou seja, me incentivaram a me deslocar, sair do roteiro previsto para encontrar fontes onde apreendo novas nuances da trajetória artística de Milton

Nascimento. Foi através do meu contato com o cantor-compositor, por exemplo, que decidi me embrenhar em análise demorada do disco *Angelus* (1993). A importância alcançada por esse álbum nas memórias de Milton, motiva-o a considerá-lo como uma espécie de *Clube da Esquina 3*. Ao relembrar experiências como essa, Milton Nascimento sinaliza para aqueles projetos artísticos que permanecem submersos nas narrativas elaboradas a seu respeito. Apanhar o caminho de *Angelus* nos permite assim captar a fluidez da música e do perfil de Milton, artista sempre disposto a reinvenções. Desse prisma, contemplamos a própria inquietação miltoniana, que nos inspirou à caçada de outras de suas experimentações em diversas temporalidades e linguagens artísticas.

Assim, fomos levados a espetáculos como *Tambores de Minas* (1997), e *Ser Minas tão Gerais* (2002), experimentos em que Milton entrega-se à linguagem cênica, desvelando seu lado ator em *performances* emocionadas que removem a máscara de figura introspectiva que normalmente colam à sua face. Através de vivências como essas, Milton se transforma, recompondo sua imagem artística. Esse foi um dado que me incentivou a pinçar álbuns e *shows* de variados momentos de sua trajetória para realizar essa tese. Se Milton colhe vários tempos para fazer sua música, também arrisquei no entrelaçamento de experiências artísticas de distintas temporalidades para compor essa pesquisa. Essa escolha dá visibilidade à fervura miltoniana e aos seus deslocamentos. O artista inquieto dribla acomodações, mostrando-se disposto a se enveredar por descobertas sonoras e novas interações a cada projeto. Essa postura singulariza cada uma de suas experiências. Milton não se agarra a um momento de sua carreira elegendo-o como fase gloriosa. Prefere investir em novos começos e aguardar pelo que ainda vem. Assim, sua voz puxa tons do presente. As experiências miltonianas suscitam a lembrança do divertido jogo de palavras da professora Eleonora nos bastidores da orientação: “preferiu ser vanguarda do que velha guarda.”

A perspectiva de uma pesquisa “feita com” convoca o historiador a se colocar na trama, arquitetando texto em tom pessoal, dicção que acentua um posicionamento e demarca uma afinidade com o objeto pesquisado. Essa escolha se traduz na convicção de que todo texto é um posicionamento, mesmo quando se recobre da fictícia neutralidade conclamada pelo tom impessoal, aqui entendido como mero artifício retórico utilizado para fortalecer ou mesmo dar feição científica a uma argumentação.

Tal percepção ganha consistência quando tomamos de empréstimo as palavras de Janet Malcolm, jornalista norte-americana que em seu livro sobre a poeta Sylvia Plath afirma:

O ato de escrever não pode ocorrer num estado de ausência do desejo. A pose de equanimidade, a farsa do equilíbrio, a adoção de uma postura de distanciamento nunca pode ser mais que um artil retórico, se fossem genuínas, se o escritor *realmente* não se importasse com a maneira como as coisas acabam acontecendo, não se incomodaria em representá-las.²

Essa impressão que me acompanha se fortaleceria no diálogo com professores e colegas acolhidos na *História Cultural*, vertente que abriu caminhos para novos objetos e abordagens no campo da História. Desse lugar tomei noções e categorias importantes para realização dessa pesquisa, tais como *representação*, *apropriação*, *memória*, *identidade* e *fronteira*. E fui incentivado a buscar interlocução com outras áreas. Ainda mais sendo essa uma pesquisa que se faz no diálogo com a música. Em texto que busca dar conta de um levantamento da produção historiográfica que trata a música como fonte de pesquisa, Eleonora Zicari Costa de Brito chama atenção para a necessidade de se travar diálogo com outras áreas como alternativa a “ainda incipiente produção historiográfica”:

...considerando que a grande massa de trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre a música como objeto de estudo encontra-se localizadas em outras áreas de conhecimento, notadamente a sociologia, a antropologia, a filosofia, a musicologia, a literatura e a comunicação. Como se vê, estamos frente a áreas intersolidárias à história e, por isso mesmo, pontes que tão bem têm servido ao historiador que se decide aventurar nessa nova seara.³

Essa postura me levou a diálogos polifônicos, buscados inclusive com autores que não estão diretamente relacionados à música ou ao campo acadêmico. Assim, foram surgindo variadas contribuições, algumas advindas da própria literatura, caso de Guimarães Rosa e Adélia Prado, que aqui ladeiam os nomes acadêmicos na composição de minhas reflexões. E não é que os acadêmicos me ajudaram a compor sensibilidades poéticas! Isso faz recordar os textos de Thereza Negrão, Ecléa Bosi, Michel de Certeau, Giorgio Agamben, a dupla Deleuze e Guattari e tantos outros. Reforça-se aqui a ideia de um trabalho advindo de uma área de troca.

As questões aqui levantadas se alastraram na confecção dos quatro capítulos que enredam essa tese. O primeiro nasceu da necessidade de se refletir sobre a importância

² Janet Malcolm. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2012, p.193.

³ Eleonora Zicari Costa de Brito. “História e música: tecendo memórias, compondo identidades”. In: *Textos de História*, vol. 15, no 1/2, 2007, p.209.

da voz na composição da linguagem miltoniana. Para isso, voltei à agitação musical dos anos 60, ao cenário dos festivais, através de uma pluralidade de materiais, dentre eles as entrevistas realizadas com o próprio Milton, Novelli e Fernando Brant. E apostei num cruzamento dessas memórias com álbuns recentes onde Milton Nascimento faz de seus primeiros começos matéria-prima para novos voos artísticos. Refiro-me aos álbuns *Crooner* (1999), onde relembra os tempos de cantor da noite em Três Pontas e Belo Horizonte, e *Pietà* (2002), onde presta homenagem às mulheres, vozes que incorpora à sensibilidade de seu canto. Tais álbuns são tomados como discos-relatos cuja narrativa fala desses passados, mas numa transposição para a atualidade. Lembranças aqui se integram aos tantos temas que engendram o cotidiano no presente. Tudo monta o chão onde a arte de Milton se nutre e alça voo. Isso me motivou a brincar com fronteiras temporais, pular lá para falar sobre cá, criando outro lugar para nos comunicar. Nessa levada, forja-se espaço para contemplarmos os caminhos da voz de Milton. Reconhecido pela beleza de seu timbre, o cantor-compositor sempre caçou novas formas para explorar sua voz, aventurando-se num constante processo de lapidação. Certos recursos, com o tempo, se transformaram em assinaturas vocais que acompanharemos ao longo desse capítulo. Essas escolhas ainda motivariam investir em momentos marcantes de experimentações vocais miltonianas, caso do disco *Milagre dos peixes* (1973). E nos conduziram ao espetáculo *Ser Minas tão Gerais* (2002), que faz dos “causos” e histórias propagadas sobre a voz e a arte de Milton Nascimento fios de uma teia para celebrar o grande mito.

O capítulo 2 se detém nas parcerias que Milton Nascimento estabeleceu com outros artistas. Ao visitarmos seu repertório, percebemos que Milton não é afeito à produção solitária. Ele agrega ao seu nome os de tantos outros artistas talentosos. Nas canções de seu repertório a amizade é um tema importante e também um sentimento que permitiu o estabelecimento de alguns diálogos sonoros. Uma das primeiras lembranças que vem à cabeça é a de seus parceiros mais constantes em letras de canções: Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos. No entanto, não podemos nos limitar ao patamar da composição. Os músicos que o acompanham são também seus parceiros e ajudam a dar consistência às sonoridades de seus discos.

Aqui nos concentramos na ideia de produção coletiva advinda de experiências como a da gravação do álbum *Clube da Esquina* (1972). Submergir nessas águas permitiu que nos deslocássemos rumo a outras obras onde sentimos ressonâncias,

variações e desenvolvimento de linhas traçadas nesse álbum que toma feição de palimpsesto. Assim, visitamos rapidamente as trilhas de balé compostas especialmente para a companhia de dança Grupo Corpo: *Maria Maria* (1976) e *Último Trem* (1980). Enveredamos por canções que integraram outros discos de Milton à época e teceram a estética e o universo simbólico clube-esquinista. Para isso foi fundamental a entrevista com Fernando Brant, que compartilhou lembranças sobre sua atividade de compositor, temáticas, olhares e interações que motivaram canções. A de Novelli, que noticia o clima de gravação de álbuns célebres, como o *Clube da Esquina n°2*, de 1978. E a de Simone Guimarães, tomada como artista que fez da linguagem clube-esquinista alicerce para florescer sua música na atualidade. Entremeando esse capítulo, enveredamos por reflexões sobre as apropriações e combinações sonoras exercitadas por Milton Nascimento e sua trupe no contato com sonoridades vindas de fora. Nesse ponto, enquadrados ainda seu diálogo com o saxofonista norte-americano Wayne Shorter, com quem gravou o disco *Native dancer* (1974), recordado aqui através das memórias de Milton sobre os bastidores de sua gravação.

No capítulo 3, detive-me demoradamente em dois projetos levados ao público na década de 90, o disco *Angelus*, de 1993, e o espetáculo *Tambores de Minas*, de 1997. De uma perspectiva onde prevalece a reflexão contemplativa pude capturar no ambiente desses projetos sensibilidades que foram colhidas na vida diária, recriando magias e insinuando familiaridades. Embora sejam bem diferentes, os dois experimentos se comunicam pelas travessias que insinuem, levando-nos aos recantos do país, mas numa viagem que o localiza como lugar do mundo. Desse plano, o humano é a paisagem tecida pelos laços das subjetividades que aninham o planeta. Motivou essa escolha a possibilidade de lidar com duas maneiras distintas de enredar narrativas. Em *Angelus*, um disco, prevalece o som composto num sotaque universal – diálogo com o cenário internacional. *Tambores de Minas* parte da pesquisa de sonoridades da cultura popular mineira, sendo a música mais um componente de uma narrativa que ainda se nutre de cenários, coreografias, iluminação, figurino, etc. Nas atmosferas dessas experiências artísticas cavamos espaço para refletir sobre temáticas da época, como os discursos ecológico e cultural. Além de questões relacionadas aos meios de divulgação musical, caso, por exemplo, da tentativa de apreender a música de Milton a partir da categoria *World music*.

O capítulo 4 surgiu da necessidade de abarcarmos experiências mais recentes de Milton Nascimento, momentos que ainda não se assentaram nos terrenos da memória. Colocarmos-nos assim numa área de nebulosidade, a contemporaneidade, campo onde deflagramos a ebulição miltoniana. Os álbuns aqui visitados são: *Milton Nascimento & Belmondo*, gravado em 2007, numa parceria com os irmãos Belmondo, representantes da música instrumental francesa; o *Novas Bossas*, de 2008, em que, juntamente com o Jobim Trio, rende homenagens a Tom Jobim; e o *...E a gente sonhando* (2010), onde apresenta talentos da cena musical de sua cidade, Três Pontas. Aqui somos regidos pelas variações que movimentam o território miltoniano num plano onde prevalecem sinais de novas aberturas.

Tantas outras questões serviram de linhas para tramarmos o tecido dessa tese. Todas elas apanhadas na movência, deslocamentos, desterritorializações e reterritorializações da paisagem miltoniana, ponto onde se recriam lugares, urdem-se tempos e acolhem-se preciosidades apanhadas nas malhas do cotidiano. A música de Milton Nascimento brota da vida, contemplada em suas sucessivas camadas. É como na imagem captada nas palavras do poeta que aqui tomamos para embarcarmos juntos nessa viagem:

(...)
Paisagem, país
feito de pensamento da paisagem,
na criativa distância espacitempo,
à margem de gravuras, documentos,
quando as coisas existem com violência
mais do que existimos: nos povoam
e nos olham, nos fixam. Contemplados,
submissos, delas somos pasto
somos a paisagem da paisagem.⁴

⁴ Carlos Drummond de Andrade. “Paisagem”. In: *Nova Reunião: 23 livros de poesia. Volume 2 – 5ª edição* – Rio de Janeiro: BestBolso, 2013, p. 174.

CAPÍTULO 1

“Solto a voz nas estradas...”

*“Minhas músicas são filhas, são crias do meu coração.
A música corre na minha vida como o sangue das minhas veias.”*

Milton Nascimento

Num princípio de tarde do dia 17 de julho de 2012, céu nublado no Rio Janeiro, era possível escutar pelo portão entreaberto algumas notas vindas de dentro da casa. À medida que se adentrava naquele espaço, a melodia tornava-se mais nítida e os versos da canção já podiam ser identificados: “*Anda, novo dia já está nascendo/ Liberdade já está chegando*”¹. Finalmente, a expectativa do encontro marcado para aquela ocasião se concretizava: do alto da escada que dava para a sala, avistei Milton Nascimento. No aparelho de som, ouvia-se o primeiro disco de sua carreira, lançado em 1967 pela gravadora Codil. O cantor-compositor explicou que aquele era o primeiro exemplar de uma coleção de 20 CDs que seria lançada em bancas de revista. Na verdade, o que ele fazia era conferir os resultados desse primeiro número. Pensei então no quanto eu tinha aguardado aquele momento, fosse como um pesquisador que realizaria uma entrevista com Milton Nascimento, cuja obra é aqui o meu objeto de análise, fosse como um admirador que tinha a oportunidade única de interagir com seu ídolo. Minhas antenas captadoras de gestos, emoções e não-ditos estavam atentas ao que escapasse às tomadas da câmera. Meus sentidos tentavam guardar cada instante daquela tarde.

Comecei por explicar o roteiro da pesquisa, descrevendo brevemente o percurso feito até ali. Bom anfitrião, Milton sugeriu que eu conhecesse alguns espaços da casa, tendo como guias dois de seus incontáveis afilhados. Assim, eu e minha sobrinha, responsável por registrar a entrevista em todos os suportes possíveis, conhecemos um pouco da casa habitada pelo artista, como seu estúdio e um anfiteatro. Aqui, Milton fez questão de mostrar a homenagem expressa no nome dado ao espaço: “Anfiteatro Wayne Shorter”, destacava a placa artesanal. Shorter é o grande nome do *jazz* com quem Milton vivenciou experiências memoráveis como a gravação do álbum *Native dancer*, uma das

¹ *Irmãos de fé* (Milton Nascimento /Márcio Borges)

portas para que a música do artista brasileiro ganhasse outros cantos do mundo. A ocasião também criou oportunidade para que ouvíssemos, juntos, parte daquele disco que tocava. Descontraído, Milton ia apontando detalhes nas canções, como a flauta da canção *Catavento*, executada por Danilo Caymmi, e a ambiência sonora, sob responsabilidade do Tamba Trio. Informalmente, conversávamos sobre o disco e, desta forma, estabelecia-se uma atmosfera de intimidade para a entrevista que se realizaria em seguida.

A entrevista revelou em Milton Nascimento um narrador instigante. Ao contrário da timidez sempre alardeada aos quatro ventos pela imprensa, estive diante de um Milton disposto a enveredar por memórias que coleciona e conta calmamente, prendendo a atenção de seu interlocutor. Como ele mesmo destaca: “*Eu quando começo a contar minhas coisas é um problema, porque uma coisa puxa a outra e vai*”. Ou seja, um poeta bom de prosa. E os fios dessa narrativa memorial são entremeados de surpreendentes doses de humor. Por vezes o artista reproduz diálogos do passado e acaba se transmudando um pouco em Wayne Shorter, Agostinho dos Santos, Elis Regina e tantos outros personagens de sua vida. Sua voz busca o tom certo para essa empreitada e reboa, enchendo a sala, mesmo quando fala baixo. A isso se soma todo um gestual, suas mãos desenham sentidos e a expressão facial reinterpreta sensações que aquelas memórias guardam. Emoções, brincadeiras, astúcia musical, tudo se percebe no menor gesto que compõe as narrativas miltonianas. Assistir a essas cenas faz lembrar o que Ecléa Bosi bem demarcou ao falar sobre o sujeito mnêmico: “Ele evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências. Enquanto evoca ele está vivendo atualmente e com uma intensidade nova sua experiência.”²

Dos palcos dos festivais a voz ecoa

Milton Nascimento teve seu nome revelado ao grande público na segunda edição do FIC – Festival Internacional da Canção –, que a partir daquele ano de 1967 seria transmitido pela Rede Globo. O talento do artista chamou a atenção logo que saiu a lista das canções selecionadas para esta edição do festival, pois três eram de sua autoria: *Travessia*, *Morro velho* e *Maria, Minha fé*. Mas a chegada de Milton ao II FIC

² Ecléa Bosi. *O tempo vivo da memória: ensaio de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 44.

se deu de forma inusitada. O cantor-compositor já havia participado de um festival, o II Festival Nacional de Música Popular Brasileira, da TV Excelsior, defendendo *Cidade Vazia*, canção de Baden Powell e Lula Freire, que acabou em quarto lugar na classificação final. A experiência deste festival não foi das melhores, pois nele prevalecia um espírito de disputa que fazia Milton acreditar que os artistas “queriam se derrubar”³. Muito diferente, portanto, da solidariedade que encontrou em outros cenários musicais. O festival da Excelsior provocou no artista a decisão de não mais se apresentar naquele tipo de evento. No entanto, viria o II FIC e com ele uma artimanha do cantor Agostinho dos Santos.

Eu tava em São Paulo e fiquei amigo do Agostinho dos Santos. Teve uma vez que eu tava tocando num bar e de repente eu senti uma sombra aqui do lado e sentou. Continuei tocando. Quando eu acabei, alguém botou a mão aqui [no ombro] e falou: “bicho quem é você?”. Foi a primeira vez que eu ouvi alguém me chamar de bicho. Era o Agostinho. Eu falei “Ah, meu nome é Milton, sou do sul de Minas e tal...” Ele falou: “ de agora em diante aonde eu for você vai”. E assim foi. Todos os lugares que ele ia, ele me levava, lá em São Paulo. Aí teve um dia que ele foi lá na pensão onde eu morava e falou: “Milton, o negócio é o seguinte, vai acontecer um festival internacional, com gente do mundo inteiro e você vai ter que tá lá.” Eu falei: “Agostinho, eu não vou, depois daquele outro festival que eu participei, eu não vou participar de festival nenhum”. (...) Passados uns tempos, ele chegou na pensão e falou: “Arrumei um produtor pra eu gravar um disco e falei de você e ele disse pra você gravar umas três músicas, que a gente vai escolher uma pra sair no meu disco”. Fiquei todo feliz. Tive vontade de falar: “Pô, vou gravar três e você só vai gravar uma?” Mas não falei. (...) O tempo passou. Até um dia que... eu sempre ia ver o programa da Elis, que era minha melhor amiga lá, apesar de eu não ser conhecido. E a gente conversava muito. Um dia ela chegou e saiu da Record, deu um pulo assim e falou: “Eu sabia!”. Eu falei: “Sabia do que?”. “Ué, você tá no festival do Rio”. Eu falei: “Mas eu não botei música no festival do Rio.” Ela falou: “Ih, então tem outro Milton Nascimento”. Eu falei: “Não, mas assim também já é demais!”. Saí de lá meio preocupado. Ela foi pra um lado e eu pro outro. Eu descí a rua da Record. Aí eu ouvi uma risada, aí que a ficha caiu, né? E [o Agostinho] falou assim: “E não adianta, tá tudo lá, as três músicas passaram, isso só aconteceu com Vinicius de Moraes, o dono do festival tá vindo aqui em São Paulo, porque todo mundo quer saber quem é esse “paulista” que botou essas três músicas lá, e você vai!”⁴

Tal como se passava com outros festivais de música popular, que se multiplicavam por canais de televisão, o FIC se vertia numa espécie de passarela por onde desfilavam propostas musicais inovadoras, gêneros musicais diversos, talentos prontos para ser descobertos, sob aplausos ou vaias de plateias acaloradas. Na percepção

³“Milton Nascimento” (entrevista) In: Violeta Weinschelbaum. *Estação Brasil: conversa com músicos brasileiros*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 213.

⁴ Milton Nascimento em entrevista a mim concedida no Rio de Janeiro, em 17/07/2012. A entrevista foi registrada por Mayara Andrade de Carvalho Pacheco.

dos músicos, a divisão em duas etapas, uma nacional e outra internacional⁵, era o diferencial desse evento idealizado e dirigido por Augusto Marzagão. Justamente por ser de âmbito internacional, o FIC possibilitava uma troca de experiências entre artistas brasileiros e de outras paragens.

O próprio Milton recorda um dos artistas internacionais que participou daquele festival, Quincy Jones: “*Tem uma filmagem que o Quincy Jones fez aqui durante o festival que eu cantei e ele fala umas coisas muito legais a meu respeito*”⁶. E salienta a importância de o FIC ser um festival internacional: “*Eu tinha acabado de aparecer aqui no Brasil. Era um festival internacional, meu nome tava correndo pra vários países. E aí um produtor me chamou para fazer um disco, Courage, com arranjos do Eumir Deodato.*”⁷ O produtor era Creed Taylor e o disco foi gravado nos Estados Unidos em 1968. Novelli, compositor e baixista pernambucano, que teve forte presença em alguns discos consagrados de Milton Nascimento na década de 70, também frequentou os espaços do FIC e a cena carioca daquele momento. A propósito, foi nos tempos do II FIC que ele foi apresentado ao Milton através do arranjador e maestro Wagner Tiso, que naquela época já residia no Rio de Janeiro. Em seu depoimento, Novelli dá a dimensão dos encontros proporcionados pelo festival:

*Eu tive oportunidade de conhecer através do festival internacional, aqui, Henry Mancini, vários artistas famosos, músicos. Eu vi o Henry Mancini ficar babando com o Toninho Horta tocando no violão, as músicas próprias. Henry Mancini era um músico respeitadíssimo.*⁸

Toninho Horta, que mais tarde ficou conhecido como um dos nomes vinculados ao *Clube da Esquina*, teve duas músicas selecionadas para a mesma edição do FIC em que Milton Nascimento se apresentou. Foram elas: *Nem é carnaval*, feita em parceria com Márcio Borges, e *Maria Madrugada*, em parceria com Junia Horta. Esta última foi defendida pelo grupo O Quarteto.⁹ Toninho Horta conhecia Milton desde Belo Horizonte. Márcio Borges era, naquele momento, o parceiro mais constante de Milton Nascimento. No palco do FIC se antevia, portanto, o que na década de 70 se convencionou chamar de *Clube da Esquina*.

⁵ Zuzana Homem de Mello. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed 34, 2003.

⁶ Milton Nascimento em entrevista a mim concedida. Op. cit.

⁷ Idem, ibidem.

⁸ Entrevista de Novelli concedida ao grupo “História e música: compondo identidades, fazendo histórias”, no Rio de Janeiro, em 10/12/2010. Participaram dessa entrevista os integrantes Maria Abília de Andrade Pacheco, Mateus de Andrade Pacheco e Valeska Barreto Gama, além da coordenadora do grupo, Prof^a Dra Eleonora Zicari Costa de Brito. Também esteve presente o cantor e compositor Cayê Milfont.

⁹ Zuzana Homem de Mello. *A Era dos Festivais...*, Op. cit.

O documentário *A música audaz de Toninho Horta*¹⁰ traz a informação de que Paulo Tapajós havia ido a Belo Horizonte divulgar o festival, incentivando os artistas locais a se inscreverem na competição. A projeção do nome de Milton Nascimento no FIC, somada à presença de nomes como Toninho Horta, acabou colaborando para abrir as portas do meio musical carioca para os artistas da cena da capital mineira. A partir daí, muitos migraram para o Rio de Janeiro em busca de projeção para suas carreiras. A concentração de artistas de todo o País na cidade, fez dela, na visão de Wagner Tiso¹¹, um polo cultural de grande magnitude.

É bom lembrar que muitos artistas que passavam pelos palcos dos festivais ganhavam projeção em múltiplos espaços. Entre esses, alguns assinaram contratos com redes de televisão e chegaram a comandar programas que tinham a música como carro-chefe, como foi o caso de Elis Regina. Revelada quando defendia a canção *Arrastão* de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, vencedora do I Festival Nacional de Música Popular da TV Excelsior, em 1965, a cantora assinou contrato com a TV Record para apresentar o programa *O fino da bossa* ao lado de Jair Rodrigues.¹² Taiguara, assíduo frequentador de festivais, apresentava o *Fahrenheit 2000* na companhia de Eliana Pittman na TV Tupi¹³. Na verdade, naquela segunda metade da década de 60, o telespectador brasileiro assistiu à invasão de uma variedade de programas musicais nas redes de televisão¹⁴. Roberto Carlos, Erasmo e Wanderléia ganhariam o público com o programa *Jovem Guarda* na Record. Eliseth Cardoso e Ciro Monteiro comandavam o *Bossaudade*, também pela Record. E não nos esqueçamos de que os festivais eram, fundamentalmente, programas de televisão e, dos canais de tevê, a música saltava para as páginas de revistas especializadas, como a *Intervalo*.

Outros importantes festivais e casas de *shows* também se concentravam nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, o que consolidou a intensa migração de artistas de vários recantos do País para essas capitais. Nesse clima de efervescência cultural,

¹⁰ Documentário de Fernando Libânio, lançado em 2011.

¹¹ *A música audaz de Toninho Horta*. Documentário de Fernando Libânio.

¹² Cf. Mateus de Andrade Pacheco. *Elis de todos os palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, 2009.

¹³ Cf. Maria Abília de Andrade Pacheco. *Taiguara: a volta do pássaro ameríndio (1980-1996)*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, 2012.

¹⁴ Cf. Marcos Napolitano. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950 / 1980)*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

estreitavam-se laços entre artistas em meio a contingências que transcendiam as contendas alimentadas pelos festivais. Novelli recorda que, logo que conheceu Milton Nascimento, convidou o novo amigo para dividir um quarto na pensão onde morava¹⁵. Iniciava-se ali uma grande amizade. Com o convívio, as afinidades musicais seriam descobertas e mais tarde a dupla presentearia o público com os frutos sonoros colhidos de um árduo trabalho num cenário adverso e pouco glamouroso.

Nos relatos aqui transmitidos vimos, portanto, que em São Paulo Milton firmou amizade com Agostinho dos Santos e Elis Regina. No Rio de Janeiro, com Novelli. Ao longo do tempo, vários outros personagens se juntariam a esses em diversos espaços frequentados pelos artistas nessas cidades. Novelli recorda a importância das reuniões do movimento *Musicanossa* na cena musical carioca já naquele ano de 1967. Ali aconteciam debates sobre os rumos da música brasileira e nasciam parcerias, como as dele com Wagner Tiso e com os irmãos Paulo Sérgio e Marcos Valle. Milton Nascimento também chegou a frequentar essas reuniões. Em seu depoimento, Novelli lembra outros participantes e nos dá pistas da dimensão do *Musicanossa*:

*... Luiz Cláudio, um cantor mineiro com uma voz linda, Mário Telles, que é irmão da Sylvinha Telles, Alaíde Costa (...). Nós começamos a sair do apartamento do Paulo Sérgio Valle e da casa dos pais do Marcos Valle para um teatro em Ipanema, que se chamava Teatro Ipanema. Então era um lugar para trezentas e cinquenta, quatrocentas pessoas. A gente podia reunir muito mais gente. Não só músicos, como críticos de música, jornalista para divulgar. E o Taiguara era um dos cabeças. Taiguara, Paulo Sérgio Valle, Mário Telles. Eram da diretoria. Ronaldo Bastos. Eram tipo diretoria.*¹⁶

Uma questão é clara: nos bastidores da vida de artista ou na corrida por um lugar ao sol, relações profissionais e de amizade se estabeleciam. Vislumbra-se, daí, uma socialidade (musical), “essa espécie de *empatia comunalizada*”¹⁷. E, mesmo, uma rede de solidariedade entre artistas que fizeram suas travessias rumo ao eixo Rio-São Paulo.

Elis Regina foi o primeiro nome conhecido a gravar uma das composições de Milton Nascimento, a *Canção do Sal*, no álbum *Elis*, de 1966. A cantora chegou a abrir as portas do *Fino da bossa* para o amigo se apresentar. Milton conta que quando esteve no *Fino*, vários colegas da pensão de estudantes onde ele morava foram ao programa

¹⁵ Entrevista realizada com Novelli. Op. cit.

¹⁶ Idem, ibidem.

¹⁷ Michel Mafesolli. *O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva*. Porto Alegre: Sulina, 2007, p. 198.

para prestigiá-lo. Na ocasião, ele ainda era desconhecido. Ao final de sua apresentação, os aplausos foram esfuziantes – ao me relatar esse episódio, o artista desenha no rosto uma expressão de apreensão para representar uma Elis assustada, que indagaria: “*que que é isso, Milton?*”; ao que ele, com ar *blasé*, como se todo aquele barulho fosse muito natural, responderia: “*Não, Elis, são meus fãs!*”. Antes de narrar esta história bem-humorada, Milton destacaria: “*Um dia ela me convidou para cantar no programa dela na Record e o pessoal não quis. Ela falou: se ele não for cantar no meu programa, eu também não vou.*”¹⁸ Novamente, os laços de solidariedade e amizade entre artistas, detalhe que, por vezes, apenas os relatos orais podem nos informar. Esta fala ainda nos permite perceber que a arte de Milton Nascimento enfrentou certa resistência no circuito artístico paulistano.

Nesse período, a capital paulista assistia a uma efervescência musical fomentada tanto por canais de televisão, como a Record, quanto por uma movimentação universitária. Esse circuito foi de grande importância para a imagem de artistas como Elis Regina. Mesmo antes de se tornar conhecida, ela frequentava *shows* promovidos pelo meio universitário no Teatro Paramount, que funcionava como aglutinador de novos talentos que em breve se consagrariam definitivamente nos festivais da televisão, como Chico Buarque, Toquinho, Edu Lobo e Taiguara. Entretanto, apesar de Milton ter construído importantes amizades em São Paulo, a sua carreira não engrenou por lá. Isto se deu até mesmo no cenário dos festivais. Em seu livro de memórias, Márcio Borges conta sobre a decepção provocada pela desclassificação de uma composição sua em parceria com Milton num festival em terras paulistanas:

O saldo daqueles tempos de São Paulo não foi muito bom nem para mim nem para Bituca. “Irmão de Fé” foi desclassificada do festival logo na primeira eliminatória. Foi uma grande decepção. Chorei de frustração e raiva, como choraria um torcedor fanático que visse seu time perder uma partida decisiva, justamente quando era favorito...¹⁹

A fala de Márcio Borges reverbera nas lembranças de Milton Nascimento. Para ele, o período em que viveu em São Paulo foi marcado por dificuldades. Quando conheceu Augusto Marzagão, por exemplo, o cantor-compositor passava por problemas financeiros:

¹⁸ Milton Nascimento em entrevista a mim concedida. Op. cit.

¹⁹ Márcio Borges. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 4ª edição – São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 151 e 152.

Aí veio o cara do festival, o Augusto Marzagão, que era o nome dele. Aí conversamos bastante e ele falou: “Bom, o negócio é o seguinte, você tem que ir pro Rio, pega um ônibus, qualquer coisa, e fica num hotel perto do stand do festival”. Eu falei: “Mas Seu Marzagão, o negócio é o seguinte, eu não tenho dinheiro nem pra andar aqui em São Paulo”. Ele falou: “Não, eu te empresto. Depois cê me paga”. Aí emprestou a grana, eu peguei o ônibus. E é uma coisa que eu me lembro muito: a gente saindo de São Paulo, as luzes passando, São Paulo ficando menor um pouco. Mas apesar de eu ter sofrido bastante em São Paulo, eu não tinha raiva, nem tenho, de lá.”²⁰

De fato, foi a partir das experiências vivenciadas no circuito carioca que a carreira de Milton Nascimento ganhou impulso e finalmente deslanchou. Abordar a trajetória do cantor e de personagens como Novelli nos abre a via de compreensão do fenômeno musical brasileiro dos anos 60 a partir do estudo das condições peculiares do Rio de Janeiro que favoreceram a ambientação de determinados artistas naquela cidade. E, para tanto, o FIC teve importante papel.

Mas voltemos ao depoimento de Milton Nascimento sobre sua proximidade com Elis Regina. Segundo o artista, eles se conheceram no início dos anos 60, quando os dois ainda não eram famosos. O encontro se deu numa festa na casa de uma cantora chamada Luíza, no Rio de Janeiro. Naquela época, Milton ainda morava em Belo Horizonte, mas tinha sido levado ao Rio, juntamente com Wagner Tiso, pelo compositor mineiro Pacífico Mascarenhas, de quem Luíza gravaria uma canção.²¹ Chegaram, inclusive, a participar da gravação do disco de Luíza fazendo coro numa faixa. Na festa, Milton se impressionou: “*Eu tive vontade de sair correndo, pois tava a nata, não toda, mas tava uma nata lá.*”²²

Na ocasião, ele identificou Elis por conhecer um disco que ela havia gravado, provavelmente o *Viva a Brotolândia*. Mas a cantora não tinha boas lembranças desse LP, pois era um trabalho concebido como ressonância do estilo Celly Campelo, estratégia habitualmente empregada pelas gravadoras para projetar os artistas iniciantes. Ou seja, Elis Regina teria sua imagem trabalhada nos moldes Celly Campelo, tornando-se a Celly da gravadora Continental. E, em que pese o êxito da gravação do primeiro disco, o fato de o trabalho soar como cópia não agradava à artista.²³ Isso explicaria o episódio à saída da casa de Luíza, quando, cantarolando uma canção do repertório daquele disco, Milton é prontamente censurado pela cantora: “*Cala a boca, para com*

²⁰ Milton Nascimento em entrevista a mim concedida. Op. cit.

²¹ Cf. Beatriz Coelho da Silva. *Wagner Tiso. Som, Imagem, Ação*. São Paulo: Imprensaoficial, 2009.

²² Milton Nascimento em entrevista a mim concedida. Op. cit.

²³ Cf. Mateus de Andrade Pacheco. *Elis de todos os palcos*. Op. cit.

isso, esquece essa música, isso não existe!”²⁴ O segundo encontro entre os dois se daria tempos depois nos bastidores do II Festival Nacional de Música Popular Brasileira (1966), quando Milton defendia a canção *Cidade vazia* e Elis já estava consagrada pela vitória de *Arrastão* na edição anterior desse mesmo festival:

Eu ensaiei e saí por um corredor. E quando eu olhei assim, eu vi que era ela que tava vindo. Aí eu peguei e abaixei a cabeça. Só sei que tinha aquele barulho de tamanco, quando passou por mim. Aí de repente o tamanco deu uma tamancada: pá! [Elis:] “Mineiro não tem educação não?”. [Milton:] “Não, Elis, o negócio é o seguinte, é que todo mundo fica te enchendo a paciência, eu não queria ser mais um”. Ela falou: “Não senhor, de manhã a gente diz ‘boa dia’, de tarde ‘boa tarde’ e de noite diz ‘boa noite’. Isso é educação! E eu quero que você vá a minha casa para cantar aquela música tua e do Wagner que vocês cantaram lá na casa da Luíza”. Ela pega e começa a cantar a música! Meu olho ficou desse tamanho! Ela virou pra mim, olhou e falou: “Memória, meu caro”. E foi [risos]. E daí, quando eu fui pra casa dela, eu resolvi mostrar as minhas músicas. E foi quando eu conheci o Gil, que tinha chegado uma semana antes lá em São Paulo. E ela chamou ele pra ajudar a escolher uma música e cantei umas vinte e tantas músicas e eles não chegavam a nenhuma conclusão. O Gil jura que eu cantei três músicas, mas é mentira dele. Aí uma hora ela falou assim: “Mas não tem mais nenhuma?”. E tinha, não era das minhas preferidas não, mas tinha. Que depois virou das minhas preferidas, Canção do sal. Cantei a Canção do sal pra ela, ela falou: “É essa!”. (...) Aí aconteceu o seguinte: a gente sempre se encontrava na porta da Record. Um dia ela chegou e perguntou pra mim: “Onde você vai passar o Natal?”. Eu falei: Eu vou em Três Pontas, com a minha família”. Ela falou: “Não, você vai passar no Rio de Janeiro com a minha família!”. (...) Descemos no Rio Janeiro, fomos lá na casa dela, festa de Natal e troca de presentes...aí uma hora ela pegou uma cadeira, botou na frente da minha, e começou a contar umas coisas pelas quais ela tinha passado e começou a chorar. E nessa hora eu tive a certeza que ali tava nascendo uma tremenda duma amizade. E foi o que aconteceu, a vida inteira. Nós nunca brigamos. Ela, com apelido de Pimentinha... mas comigo, sempre foi tudo maravilhoso. E então é aquele negócio: todas as músicas que eu fiz e faço têm Elis no meio. E não tem jeito de não ser. E nem eu quero que não seja.”²⁵

A narrativa de Milton Nascimento nos dá o tom de sua amizade com Elis Regina. E os afetos não se limitariam à esfera pessoal. No arremate de sua fala entrevemos ainda sua afinidade musical com a cantora. A voz e a maneira de cantar de Elis Regina inspirariam Milton em suas composições. E as músicas de Milton inquietariam a cantora, que declarou:

Eu gosto de cantar qualquer coisa dele. Porque tem gente que diz que, por exemplo, as músicas do Gil combinam mais comigo. Quer dizer, parece que foram feitas para eu cantar, entende? O Caetano fala isso: “você é a intérprete ideal do Gil”. Agora, afinidade é um negócio incrível. Afinidade, eu tenho afinidade com o Gil, mas eu tenho muito mais com o Milton. Quer dizer, eu

²⁴ Milton Nascimento em entrevista a mim concedida. Op. cit.

²⁵ Idem, ibidem.

*entendo tudo, o Milton não precisa nem botar letra numa música que eu já sei o que ele quis dizer, entende? Eu tenho loucura pelo Milton.*²⁶

Mas poderia ser diferente? A identificação que tanto impressionava Elis coincidia com o fato de que muitas das canções de Milton Nascimento tinham sido feitas exatamente para ela cantar. Sua admiração por Milton não se limitaria ao patamar da composição. É da intérprete a autoria da frase que ressoa em coro de admiradores do cantor-compositor: “Se Deus cantasse, seria com a voz do Milton.”²⁷ Os encontros musicais entre os dois artistas se deram ao longo da carreira de ambos, mesmo quando se aventuraram em novos voos. Sob esse prisma, as inquietações musicais que um provocava no outro permitem pensá-los como parceiros musicais.

A identificação entre Elis e Milton passava ainda por vivências e referências comuns. Por exemplo, os dois artistas tinham descoberto o gosto pelo canto ainda na infância por meio de uma paixão comum: a voz de Ângela Maria. Mais tarde, ambos trariam essa referência em variadas entrevistas, num encantamento que reverberaria na maneira de interpretar. O canto emocionado da Sapoti serviu, pois, de escola para esses artistas que já intuía que era preciso cantar com o coração. Milton e Elis ainda apurariam seus instrumentos vocais através da experiência de baile. Foram *crooners* e, como tal, desenvolveram todo um jogo de cintura para agradar as plateias que embalavam em pistas de qualquer salão.

Naquela edição do II FIC, Milton desejava reverenciar a amiga e musa, entregando a ela o palco para que defendesse uma de suas canções. Sua vontade, entretanto, não pôde se realizar, pois a Record não liberou Elis para cantar no evento.

Foi na época do FIC que outros importantes encontros aconteceriam na vida artística de Milton Nascimento. O cantor estava no Rio de Janeiro quando teve seu primeiro contato com um importante nome do *jazz*, o pianista Herbie Hancock, que integrava o quinteto de Miles Davis, este último uma das paixões musicais de Milton.

Tá uma sala com vários músicos brasileiros, inclusive eu, e o Herbie com a esposa, ouvindo todo mundo. Mas eu fiquei num cantinho assim. Aí alguém falou alguma coisa no ouvido do Herbie, que ele fez um sinal para eu ir pra perto dele. Eu fui e ele falou: “Toca aí pra mim”. Aí eu comecei a tocar e ele

²⁶ Elis Regina. MPB Especial – Programa Ensaio. Produzido pela TV Cultura em 1973 e lançado em DVD em 2004.

²⁷ Cf. <http://www.miltonnascimento.com.br/>

*pegou e falou assim: “Espera só um pouquinho”. Saiu, foi na rua, trouxe um gravador e falou: “Agora você pode tocar”.*²⁸

Nos bastidores do festival Milton Nascimento ainda se tornou amigo de Eumir Deodato, maestro brasileiro que já tinha uma carreira nos Estados Unidos naquele momento, e da musicóloga Geni Marcondes. Pelas mãos de Eumir, Milton foi apresentado a alguns nomes conhecidos da música. O primeiro deles foi Tom Jobim, que o cantor-compositor define como “a glória de sua vida.” Eumir Deodato também assinaria os arranjos para as músicas que Milton cantaria no festival, *Travessia* e *Morro Velho*. *Maria, minha fé* seria defendida por Agostinho dos Santos, o responsável pela presença de Milton naquela edição do FIC. Não por acaso, tanto Herbie Hancock quanto Eumir Deodato participariam posteriormente do disco *Courage*, o primeiro de Milton lançado nos Estados Unidos. Isso mais uma vez nos alerta para o quanto eram frutíferos alguns encontros proporcionados no Rio de Janeiro naquele momento.

A participação do cantor-compositor no II FIC foi coroada com a presença de duas de suas canções entre as finalistas: *Travessia*, que terminou o festival em segundo lugar, e *Morro velho*, que ficou em sétimo. O primeiro lugar ficou com *Margarida*, de Gutemberg Guarabira. Milton ainda recebeu o título de melhor intérprete dessa etapa nacional do festival. Agora era um artista conhecido. Aquela edição do FIC assumiu o *status* de marco nas memórias sobre a carreira do cantor. Mas é interessante notarmos algumas singularidades sobre sua presença nessa tal “Era dos Festivais”, expressão cunhada por Zuza Homem de Mello. Milton Nascimento figurava como uma revelação nesse festival, mas não foi uma figura constante nesse tipo de evento. Pelo menos se o compararmos a nomes como Chico Buarque, Taiguara, Elis Regina, Caetano Veloso e Geraldo Vandré. Também foram sutis as suas participações em programas de televisão, quando alguns de seus colegas de profissão chegariam não apenas a visitar os palcos desse tipo de programa, mas também a comandá-los, como pudemos verificar anteriormente. Porém, de maneira admirável, já nessa etapa inicial da carreira, Milton deu passos lests rumo a uma carreira internacional, considerando esse convite surpreendente para gravar o disco *Courage*. Vale salientar que esse foi seu primeiro contrato com uma gravadora, antes mesmo de assinar com a pequena Codil, por onde sairia seu primeiro disco aqui no Brasil. Esses dados nos estimulam a pensar sobre as trajetórias de artistas. Se não podemos ter resposta pronta para os motivos que fazem

²⁸Idem, *ibidem*.

com que um ou outro ganhe projeção através desse ou daquele espaço, seus percursos evidenciam possibilidades de diferentes travessias.

Capturar um pouco da ambiência de um festival, mesmo que uma centelha. Eis o que o registro em disco, espécie de guardião da memória, permite. Alguns LPs dedicados aos festivais trazem parte dos repertórios que ganharam seus palcos. É o caso do disco intitulado *II Festival Internacional da Canção*, gravado ao vivo e lançado pela Codil. Ao ouvi-lo, somos envolvidos, por um instante, naquela atmosfera e então intensifica-se nossa experiência de audição de canções como a *Travessia*, que marcou a presença de Milton Nascimento no II FIC e o início de sua parceria com o letrista Fernando Brant.

Primeiro, o silêncio, quebrado pelos acordes do violão. A presença solitária do instrumento instala uma atmosfera de intimismo e insinua uma sutil melancolia àquela canção. Logo viria a voz, que em tom grave emitiria o primeiro verso: “Quando você foi embora”. Desenha-se, então, um lamento, quebrado pelos aplausos entusiasmados que acolhem a voz de Milton Nascimento. Ao fundo, a orquestra acomoda a melodia, lançando seus primeiros sons. Ativam-se memórias de outros festivais: juntos, a voz do artista, os aplausos do público e a orquestra compunham uma *performance* de festival. Aquele som orquestral se fazia como uma espécie de assinatura desse tipo de evento. Os aplausos davam o tom de uma torcida pronta para defender, junto com o intérprete, sua canção predileta.

Numa escuta apurada de *Travessia*, nota-se um caminho melódico e poético instigante. O drama anunciado nos primeiros versos da canção é personificado pelos tons mais graves da voz de Milton Nascimento, como sugere a melodia da primeira parte da canção:

*Quando você foi embora
Fez-se noite em meu viver
Forte eu sou mas não tem jeito
Hoje eu tenho que chorar
Minha casa não é minha
E nem é meu este lugar
Estou só e não resisto
Muito tenho pra falar*

Mas então o caminho melódico muda de rumo e busca notas ascendentes, que levam consigo os versos no refrão:

*Solto a voz nas estradas
Já não quero parar
Meu caminho é de **pedra**
Como posso sonhar
Sonho feito de brisa
Vento vem terminar
Vou fechar o meu **pranto**
Vou querer me matar*

Aparentemente, as sensações provocadas pelo drama de uma separação se adensam nessa parte de *Travessia*. Mas na *performance* de Milton Nascimento vislumbra-se uma superação prestes a vir. A melodia exige do cantor-compositor os tons mais agudos de sua voz. E ele não se faz de rogado. Seu canto se avoluma, presenteando o público com a beleza de seu timbre, agora em evidência. Interessante é o efeito produzido por uma nota presente numa frase melódica que se repete nesse refrão e que coincide com as primeiras sílabas das palavras “pedra” e “pranto”. São os ápices da melodia. É justamente essa nota que a voz de Milton segura por instantes num prolongamento. E quando a voz sobe, o público é arrebatado. Numa imagem sonora, a voz superava a “pedra” interposta naquele caminho melódico e, assim, o que poderia se erguer como paredão para intérpretes menos tarimbados, esmigalha-se em mero pedregulho. Lançando mão de uma imagem mais dramática, podemos vislumbrar um mergulho no precipício, onde, ao invés da queda, o artista se erguesse em surpreendente voo. Em suma, o esforço vocal compensado pela beleza das notas atingidas metaforiza a superação do drama comunicado, que se desfaz na sequência:

*Vou seguindo pela vida
Me esquecendo de você
Eu não quero mais a morte
Tenho muito que viver
Vou querer amar de novo
E se não der não vou sofrer.
Já não sonho
Hoje faço com meu braço meu viver.*

A canção cumpria o que já trazia em seu título: *Travessia*, palavra colhida da obra de Guimarães Rosa, cuja carga semântica informa, como em *Grande Sertão*: Veredas, esse cruzar, esse atravessar, associado ao campo sentimental, melódico,

semântico, territorial ou cultural. Nessa gravação registrada no LP do FIC, a canção é arrematada com o artista cantando repetidas vezes e em prolongamentos: “Solto a voz, solto a voz, solto a voz”. Desvelava-se, assim, a beleza de uma voz que se tornaria o enigma de um canto do Brasil.



Fig. 1 – Milton e Fernando Brant no II FIC

E *Travessia* guardaria ainda algumas curiosidades. Excitados com a novidade, os meios de comunicação da época buscaram se informar sobre seus autores. A surpresa viria de um dado sobre Fernando Brant: aquela era sua primeira e única composição. O letrista lembra que, de início, resistiu à convocação de Milton Nascimento para debutar, naquele momento, como compositor, embora já carregasse consigo uma bagagem de referências musicais e literárias. Acabou aceitando o desafio. Porém, à provocação artística que sofreu de Milton, respondeu com outra, quando recusou a sugestão de tema indicada, conforme explica:

Porque na verdade ela tinha uma introdução [cantarola aquela parte feita apenas ao violão], aí ele cantava logo depois disso: “Quem quer comprar meu sonho”. Aí que entrava a melodia. Porque ele tinha uma ideia de um vendedor de sonhos, uma espécie de caixeiro viajante, que passava pelas cidades vendendo suas coisas, ficava ali um período, aí arrumava uma namorada,

*aquela paixão, depois ia embora para outro lugar. Quer dizer, era um cara que ia deixando amores a cada cidade. Mas na hora de fazer, eu não senti isso. Aí eu fiz o que no momento, há quarenta e tantos anos atrás, eu achei que era. [risos] Tanto que aí mudou...*²⁹

O sucesso de *Travessia* no Festival Internacional da Canção credenciou Fernando Brant como compositor. Entretanto, algumas inquietações se levantavam: quais seriam suas próximas letras? Teriam elas a mesma força de *Travessia*? Esta canção, feita numa parceria entre amigos, poderia ter-se restrito aos círculos mais íntimos, sem repercussões maiores que as das confraternizações particulares, caso não alcançasse os voos que alcançou no FIC ou não fosse gravada. A experiência de *Travessia* foi lembrada pelo compositor em crônica que homenageia os quarenta anos da canção:

(...) Não consigo descrever minha reação, à noite, depois da orquestra e do aplauso, dos cumprimentos e abraços, da vitória gloriosa. Tenho certeza que, mesmo nas comemorações noturnas, no despertar do dia seguinte e na volta para casa alguns dias depois, eu não tinha consciência plena da transformação que me atingiria, do rumo que se abria para mim e meus parceiros, da travessia que eu e Milton Nascimento estávamos iniciando. No dia 22 de outubro de 1967 eu encontrei minha profissão.³⁰

A curiosidade sobre o novo compositor, com relação ao que viria depois de *Travessia*, seria saciada rapidamente, pois o primeiro disco de Milton, intitulado *Milton Nascimento*, aquele lançado pela Codil ainda no ano de 1967, traria a canção *Outubro*, nova parceria com Brant: “*Ele me mandou essa segunda música. Aí eu já tinha uma responsabilidade. Na época eu achava o seguinte: vou caprichar nesse negócio porque agora não [é apenas] para meu amigo, agora vai ser gravada e tal.*”³¹ A fala do compositor explica o seu próprio trânsito até a profissionalização: antes, tinha feito a letra para uma canção de seu amigo Bituca. Com *Outubro*, fazia uma letra para o artista Milton Nascimento. Não era mais o compositor “amador” de *Travessia*. Havia se transformado num compositor profissional. Fernando Brant instiga minha atenção em relação a *Outubro* ao dizer: “... *é que na época eu achava, não sei se é, que era uma outra visão de Travessia. Era outra maneira de viver.*”³²

²⁹ Fernando Brant em entrevista a mim concedida no dia 13 de março de 2013 em Belo Horizonte. Conteí ainda com a presença de minha orientadora Dra Eleonora Zicari Costa de Brito. E com Mayara Andrade de Carvalho Pacheco, responsável pelo registro dessa entrevista.

³⁰ “Uma noite, há quarenta anos atrás” In: Fernando Brant. *Casa Aberta*. Sabará: Ed. Dubolsinho, 2012, p. 206. *Casa aberta* é um livro onde selecionaram crônicas escritas por Fernando Brant para o jornal *Estado de Minas*.

³¹ Fernando Brant em entrevista a mim concedida. Op. cit.

³² Idem, ibidem.

*Tanta gente no meu rumo
Mas eu sempre vou só
Nessa terra desse jeito, já não sei viver
Deixo tudo, deixo nada, só do tempo
Eu não posso me livrar
E ele corre para ter meu dia de morrer*

*Mas se eu tiro do lamento um novo canto
Outra vida vai nascer
Vou achar um novo amor
Vou morrer só quando for
Ah! Jogar o meu braço no mundo
Fazer meu outubro de homem
Matar com amor essa dor
Vou fazer desse chão minha vida
Meu peito que era deserto
O mundo já era assim*

*Tanta gente no meu rumo
Já não sei viver só
Foi um dia, é sem jeito que eu vou contar
Certa moça me falando, alegria
De repente ressurgiu*

*Minha história está contada
Vou me despedir.*

Nos primeiros versos, esboça-se um novo drama, o da solidão. Mas o lamento se converte em canto, anunciando a superação do passado, e finalmente o eu lírico se liberta, pronto para viver novas histórias. Da situação anterior, portanto, o que restou foram memórias, buriladas pelo poeta num mergulho interior que o converteu em senhor de sua própria história. Tal visão confere uma dimensão revolucionária ao *spleen* romântico. Neste processo de interpretação, verifica-se a produtividade da palavra “revolução” na letra, como revela o verso “fazer meu outubro de homem” e o próprio título da canção, *Outubro*, mês de nascimento dos dois parceiros musicais e também o mês da Revolução Russa, que tanto inspirou as esquerdas políticas mundo afora. Lembremos que vivíamos uma ditadura militar naquele ano de 1967. *Outubro* pode, então, ser lida como hino revolucionário, numa construção estilística bastante sofisticada, considerando que, numa primeira leitura, a revolução parecia se dar apenas no plano pessoal. E, mesmo neste patamar, é notável a complexidade da letra, pois o aprisionamento dos sentidos da canção num discurso amoroso não simplificaria o processo interpretativo. A propósito, não é possível aprisionar os sentidos de uma canção, pois estes se moldam às sensibilidades e leituras de seus ouvintes e intérpretes.

Volta à minha cabeça a ideia de Fernando Brant de que *Outubro* veicula uma nova leitura de *Travessia*. E de fato é isso mesmo. *Travessia* conta sobre a superação de um drama, possivelmente uma separação amorosa. *Outubro* conta sobre um sujeito que, reterritorializado, está pronto para amar novamente. Ambas trazem uma ideia de superação, relacionada a planos que, embora diferentes, na verdade se completam. Se experimentarmos juntar as duas, mais que apresentarem percepções diferentes, parecem se complementar. É como se a personagem de *Outubro* fosse a mesma de *Travessia*, tempos depois. Celebra-se assim a esperança em novos começos.

Visto dessa forma, torna-se reveladora a localização dessas duas faixas no disco de Milton Nascimento. *Travessia* abre o disco, provavelmente para apaziguar a ansiedade do público em ouvir o grande sucesso de seu novo ídolo. Contudo, esta seria uma hipótese redutora, construída numa ótica um tanto quanto mercadológica. Ora, se *Travessia* abre o disco, *Outubro* o fecha; e que dizer da distância entre as duas canções, pavimentada de um repertório de belas composições e parcerias de Milton Nascimento?³³ Numa leitura mais comprometida, temos que o tempo compreendido entre a audição de uma canção e outra converte-se em metáfora do processo de reconfiguração das sensibilidades do sujeito. Desta forma, o público pode partilhar desse amadurecimento do eu lírico numa dimensão mais realista, com a escuta do disco por inteiro, tomado como obra coesa e una.

No aniversário de vinte anos de *Travessia*, Fernando Brant “aprontou” um presente para Milton Nascimento e seu público: na maioria das vezes, o letrista coloca versos em melodias já prontas; naquela ocasião, inverteria essa ordem, com uma letra entregue ao parceiro para musicar. O título escolhido foi *Vendedor de sonhos*, reativação da memória do tema que Milton concebera inicialmente para *Travessia*. A canção, gravada por Milton com a participação de Paul Simon, integrou o disco *Yauaretê*, de 1987. Forçoso é retomarmos o dado de que *Travessia* é uma expressão trazida do universo de Guimarães Rosa para mostrarmos outra homenagem que ocorre neste novo trabalho de Milton Nascimento: *Yauaretê*, nome que intitula o disco que

³³ Esse disco ainda tem as seguintes canções: *Três Pontas* (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos), *Crença* (Milton Nascimento/Márcio Borges), *Irmãos de fé* (Milton Nascimento/Márcio Borges), *Canção do Sal* (Milton Nascimento), *Catavento* (Milton Nascimento), *Morro Velho* (Milton Nascimento), *Gira, girou* (Milton Nascimento/Márcio Borges), *Maria, minha fé* (Milton Nascimento). Interessante é que já nesse primeiro disco, temos uma série de canções que ficaram como clássicos do repertório de Milton. Na verdade, nenhuma dessas canções passa despercebida quando se lembra do repertório do artista. Algumas delas foram interpretadas também por outros artistas, caso de *Três Pontas*, que foi gravada por Taiguara e *Morro Velho* e *Canção do sal*, gravadas por Elis Regina.

abriga *Vendedor de Sonhos*, remete a um conto do mesmo Guimarães Rosa. Pensar no diálogo entre essas canções nos guia à própria relação entre parceiros, às provocações-estímulos, à metalinguagem. Um universo se descortina. Canções que guardam memórias de outras, remetendo a uma intimidade e contando histórias. Tudo isso compartilhado com o público não apenas por meio dos discursos das próprias canções, mas também através de informações pinçadas de matérias de jornais, entrevistas, biografias, especiais de televisão e até teses.

Voltemos a *Outubro* e nos deixemos ser levados pelo violão que introduz a canção. Em seguida, o tom dramático da voz grave. Novos ingredientes se integram à ambiência sonora: o som orquestral, a presença do Tamba trio, que naquele momento já era Tamba 4. Os recursos musicais empregados lembram os de *Travessia*, embora sejam distintos. A orquestra comenta a melodia, por vezes acentuando uma atmosfera dramática, num tom de apreensão, noutras vezes destacando a voz de Milton Nascimento, que aguça as emoções ao ascender em prolongamentos. E a voz que se eleva também se recolhe, em intimismo, como se encarnasse a autorreflexão esboçada na letra. De repente, aquela ambiência sonora muda de cor. A densidade composta se desfaz por novo tratamento da orquestra, que imprime ares mais leves, como no momento que segue ao verso “*certa moça me falando, alegria/ de repente ressurgiu*”. Soa como um despertar. Um céu cinzento cortado pelos primeiros raios solares.

A orquestra se assemelha a uma onda. Nos momentos em que se recolhe, deixa a voz em primeiro plano, acompanhada somente pela base rítmica. Mas esse novo ambiente é quebrado por uma frase do piano ou pelo retorno, ora suave, ora vigoroso, da orquestra. Há instantes em que o som do Tamba se avulta, trazendo um sopro de *jazz* para aquele cenário. Essas idas e vindas de uma onda musical criam a impressão de que a orquestra comenta a voz de Milton, estabelecendo com ela um diálogo. Nestes instantes, a voz do intérprete se revela um instrumento musical portentoso capaz de verbalizar palavras.

Os arranjos desse primeiro disco de Milton foram assinados por Luiz Eça, do Tamba Trio. A presença do Tamba foi comemorada pelo cantor-compositor, que tinha grande admiração pelo grupo. Esses arranjos conferiam ao LP *Milton Nascimento* a sonoridade dos discos identificados com a emergente “Moderna MPB”. Tal vertente acenava para a linguagem da bossa nova, símbolo de música moderna naqueles anos 60,

quando a avidez pela inserção na modernidade povoava os debates políticos, econômicos, culturais, estéticos³⁴. Refletindo sobre as novidades musicais posteriores à bossa nova, Santuza Naves destaca: “Não se tratava, entretanto, da criação de estilos que a suplantassem, e sim, mais propriamente da utilização de novos temas a partir de derivações do ritmo e da harmonia bossa novista”³⁵. Um depoimento esclarecedor a esse respeito é o de Edu Lobo. Pertencente a uma geração de artistas afetos da bossa nova, o compositor declara:

Então, quando eu comecei a trabalhar em música, aprender com o pessoal da bossa nova, acho que uma saída que eu devo ter encontrado, sem muita programação – porque foi uma coisa mais intuitiva do que racional –, uma maneira de eu fazer alguma coisa que não fosse repetir o que estava sendo feito, foi misturar essa informação que eu tinha de música nordestina com toda a escola harmônica que tinha aprendido na bossa nova. E a minha música começou a se desenvolver dessa maneira. Acho que foi uma saída para ter uma assinatura, para ter uma característica própria (...) Eu acho que concorreu então toda essa lembrança das músicas, das canções, dos frevos...Eu comecei a fazer frevos e baiões, o que não era comum na época.³⁶

Algumas dessas novas vertentes musicais ficaram conhecidas pela referência ao *jazz* e receberam um novo rótulo, de samba-jazz. Exemplo dessa tendência é o grupo instrumental/vocal Tamba trio, cujo primeiro disco, lançado em 1962, “fez a cabeça” de muitos nomes que viriam posteriormente, como o próprio Milton Nascimento e Novelli. Além do Tamba, outros trios e grupos instrumentais se espalharam por espaços musicais como o Beco das Garrafas, no Rio de Janeiro, e o João Sebastião Bar, em São Paulo. Somem-se a esses espaços circuitos menos conhecidos e menos pesquisados pela historiografia, como o de Belo Horizonte, que assistiu a experiências como a do Berimbau Club. Este templo do *jazz* e da bossa nova tinha como uma de suas atrações o Berimbau trio, grupo formado por Paulinho Braga na bateria, Wagner Tiso ao piano e Milton Nascimento no contrabaixo.

³⁴ “A partir desses acontecimentos, novos agenciamentos foram sendo condicionados entre os humanos, todos apontando para o sentido de uma “descoberta do planeta”. Maravilhas tecnológicas como a invenção do vídeo-cassete e a conquista da lua, portanto, cada qual a seu modo e com sua extensão própria, contribuíram para transformar fortemente a vida dos homens e mulheres que viveram aquele período. Em busca de conexão, muitos corpos redefiniriam valores em vastos campos da vida social. Esta redefinição, por sua vez, se faria presente graças a um conjunto de esforços voltados para o prospecção de novas linguagens.”(Edwar de Alencar Castelo Branco. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005, p. 53 e 54.) Ou seja, um novo mundo que se descortinava exigia linguagens capazes de representá-lo. Castelo Branco toma experiências da arte de vanguarda de meados dos 1960 para perceber tal fenômeno.

³⁵ Santuza Cambraia Naves. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 25 a 26.

³⁶ Edu Lobo. “Morando com Villa-Lobos” In: Santuza Cambraia Naves, Frederico Oliveira Coelho e Tatiana Bacal. (Org.). *A MPB em Discussão: Entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 224.

Ao comentar o primeiro disco de Milton em depoimento dado na época do lançamento, Edu Lobo destaca:

E hoje Milton com seu disco pronto, com os arranjos de Luizinho Eça, tudo igualzinho ao seu sonho em Três Pontas. Hoje, Milton, dono de seu som, do seu violão, da sua voz, sem pressa de grandes sucessos, continua ouvindo e admirando Tom Jobim, João, Luizinho, Dori Caymmi e Marcos Valle e achando que o estudo é seu único caminho, o caminho de sua música. Sua música bonita, séria, tranquila, como ele – a música de Milton Nascimento.³⁷

Em sua fala, Edu Lobo apresenta o disco de Milton Nascimento, procurando situá-lo numa corrente de prestígio na música brasileira por onde transitam alguns nomes apreciados por Milton. Não obstante, deixa entrever a preocupação do cantor em burilar o talento rumo a uma personalidade própria. Vale destacar: “Milton, dono de seu som, do seu violão, da sua voz”.

A sonoridade do álbum do cantor-compositor, somada à *performance* de *Travessia* no FIC, dá pistas disso. A versão de estúdio de *Travessia* se inicia com uma sonoridade próxima à da bossa nova. O uso moderado dos recursos vocais compõe o ambiente intimista com um canto que, não sendo impostado, dispensa ornamentos vocais como vibratos. A propósito, o vibrato é praticamente ausente em toda a carreira do artista. O que não significa que a voz de Milton Nascimento se aprisione em interpretações intimistas, pois, quando necessário, ela atinge notas altíssimas e então é expressão de força, exposição de sensibilidades, paixões, angústias etc.

Nessa versão de *Travessia*, é empregado um recurso interessante no refrão: o eco. Quando o artista solta a voz nas estradas, seu canto vem de longe e ressoa ocupando espaços. Algumas vezes, parece vir do alto de uma montanha, outras vezes, do interior de uma igreja colonial – imagens distintas, portanto, da paisagem praieira bossa-novista. Identificam-se no uso da voz, as conquistas musicais de Milton, e seus recursos vocais são imprescindíveis para a execução de seu projeto. Desta forma, pode-se afirmar que a voz é um elemento constituinte da linguagem musical miltoniana. Por essa via, é perceptível a paixão por grandes vozes, como Ângela Maria, por música de cinema, orquestras, música religiosa e pelo *jazz*. A desenvoltura com que o cantor interpreta múltiplos estilos musicais em muito se deve à tarimba de *crooner*. Todos esses elementos combinados, retirados de seu baú musical recepcionam, finalmente, o

³⁷ In “Milton Nascimento por Edu Lobo. Texto da edição original reproduzido no encarte de seu relançamento em 2002 pela Dubas. Nessa versão o álbum recebeu o nome de *Travessia*.”

novo e o traduzem. “Os poucos fragmentos escritos de uma história das hibridações puseram em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais.”³⁸, já lembraria Néstor Canclini.

Ao entrar no palco do II FIC e interpretar *Travessia*, Milton Nascimento atualizava a tradição das grandes vozes, imprimindo à canção uma dicção surpreendente. Naquele instante, o canto despojado de ornamentos conferia destaque à voz, mostrando um apurado domínio da respiração que possibilitava trabalhar o volume e fazer uso de prolongamentos. Desta forma, a voz de Milton Nascimento aglutinava numa só interpretação as grandes vozes que o cantor escutou, numa leitura informada por parâmetros estéticos atuais. Noutras palavras, aquele canto reconvertia uma tradição a um novo cenário sonoro.³⁹ Era uma música que inquietava, e inquieta, justamente por ativar no ouvinte memórias musicais não prontamente identificáveis, mas pressentidas. Em suma, é um canto que não pode ser enquadrado numa ou noutra vertente das quais o cantor se nutriu e, neste caso, o amálgama musical insinuaria, antes, uma linha de fuga.

Se consultarmos os livros de memórias sobre o período dos festivais e os trabalhos acadêmicos a respeito, deles saltarão algumas nomenclaturas para designar experiências sonoras que tiveram lugar naquela época: música de protesto, bossa nova, o nascente tropicalismo – que marcou o festival da Record no mesmo ano de 1967 com as premiações de *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, em segundo lugar e *Alegria Alegria*, de Caetano Veloso, em quarto. Chegou-se mesmo a se falar em “músicas para festivais”. No entanto, se atentarmos não para os movimentos musicais, mas para o variado painel de práticas vigentes, depararemos com vertentes não tão nítidas a ponto de fazer jus a algum rótulo, mas, ainda assim, fundamentais para a compreensão do período, porque reveladoras de traços comuns entre vários artistas que fizeram experimentações semelhantes. Nesse exercício, chegaremos a uma vertente em especial,

³⁸ Néstor García Canclini. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed., São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008, p. 22. Creio que para clarearmos a presença do fragmento de texto de Canclini seja interessante evocarmos a forma que elabora sua noção de hibridação: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separa, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (idem, ibidem, p. 19.) Deve-se destacar que Canclini afirma que essas práticas discretas não são puras, pois passaram por processos anteriores de hibridação.

³⁹ A ideia de reconversão também vem do processo de hibridação proposto por Canclini: “Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se reconverter um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-las em novas condições de produção e mercado”. (idem, ibidem, p.22)

pavimentada no legado das grandes vozes, e aí encontraremos os nomes de: Milton Nascimento, Elis Regina, Clara Nunes, Nana Caymmi e Taiguara, esses *crooners* que ganharam os palcos dos festivais dispostos a cruzar temporalidades com suas maneiras peculiares de cantar. Como se vê, a sigla MPB, composta apenas de três letrinhas, parece insuficiente para abarcar vasto e diversificado universo sonoro da música brasileira, por isso deve ser problematizada.

A remissão à imagem de um *crooner* ajuda a entender o perfil desses artistas. Alguns deles fizeram dos bares e bailes da vida a escola onde desenvolveram habilidade e versatilidade vocais, passeando por repertórios de gêneros diversos para manter o público aceso. Desenvolvida essa versatilidade, não se filiariam exclusivamente a uma ou outra corrente musical em experiências posteriores, porque sabiam manipular diferentes especiarias em seus caldeirões musicais. Transgrediriam, assim, qualquer tentativa de organização da experiência musical em escaninhos ou linhas evolutivas. Era preciso, sobretudo, cantar e, mais que isso, manter vivo o legado musical dos grandes nomes do passado. Vale dizer, para quem tinha amplos recursos vocais era previsto explorar as diferentes possibilidades do canto, com estudos técnicos aprofundados e exercício de versatilidade que alçariam o intérprete à condição de co-autor dos arranjos. Desta forma, a voz passaria a compor a harmonia, em franco diálogo com os instrumentos.

A configuração aqui enquadrada põe em relevo a figura do intérprete. Interessante notar que tanto Taiguara quanto Milton Nascimento eram também compositores. No tocante a Milton, é notável o lado intérprete como dado importante a interferir na sua maneira de compor. Diz o artista:

Eu gosto de compor, gosto muito do violão, piano. Agora, aquilo que eu sinto, que é do fundo mesmo, é cantar. E aí, tem coisas que me tocam e que não são minhas. Quando eu comecei a compor foi por necessidade de cantar uma música que não estava sendo feita.⁴⁰

Milton assume o lugar de intérprete-compositor e esse é um traço interessante no cenário dos festivais. Não era apenas um compositor defendendo uma canção de sua própria autoria, era também o intérprete, que tinha domínio de sua ferramenta, a voz. Muitos dos compositores que ali se revelaram seriam conhecidos mais pelo talento para compor do que propriamente para cantar. Se pensarmos em intérpretes que se

⁴⁰ Milton Nascimento em entrevista a Regina Echeverria e Tárík de Souza. “É preciso gritar”. Revista *Veja* (01/11/1978)

destacaram por alguma inovação na forma de cantar, perceberemos que as memórias sobre os festivais guardaram uma constelação de vozes femininas. Esse fenômeno não ocorre com tamanha força no caso masculino. Cantar seria coisa de mulher? Fica aí uma questão para se pensar.

Ao longo dos anos, fortaleceu-se na MPB a figura do compositor que canta. Observa-se, porém, que em certos casos esta categoria de compositor nem sofre cobranças do público e da crítica em relação a sua maneira de cantar. A prática de anos naturalizava a sua presença em nosso cenário musical. Se bem pensarmos, a partir do final da década de 60 há um enfraquecimento da figura do intérprete masculino, aquele que vive do canto e não compõe. Na década de 60 temos figuras como Jair Rodrigues. Já a de 70 seria presenteada com nomes como Ney Matogrosso e Emílio Santiago. Mas se observarmos o panteão da MPB, os exemplos não se estendem muito para além desses. Já os compositores que também cantam se espalham por aí. É esclarecedor o trecho de uma entrevista de Clodo Ferreira ao *Correio Braziliense* em que o compositor é questionado: “... Acredita que tem futuro como intérprete?”

Sem querer me comparar, mas se você for ao show do Bob Dylan para ouvir um cantor, não vale. Mas ele criou uma magia com o público. Dificilmente, vou melhorar a minha voz para competir com outros cantores muito melhores. No entanto, gosto de ouvir Nelson Cavaquinho, Tom Jobim ou Chico Buarque. Nunca vi ninguém cantar com a emoção que Chico interpreta algumas composições dele. Se eu tiver futuro cantando, será nessa linha.⁴¹

No caso de Milton Nascimento seria diferente. Já nos primeiros registros em disco a beleza de seu timbre e forma de cantar chamaram a atenção. O seu lugar de intérprete-compositor colocam em foco também a sua voz. É o que se evidencia, por exemplo, no texto de autoria do crítico Ralph J. Gleason – fundador da *revista Rolling Stone*. Presente na contracapa do disco *Courage*, o texto funciona como um *release*, informando ao público e à crítica sobre aquela nova voz:

(...) Sua voz tem aquele calor que imediatamente a gente associa ao sentimento latino e a algo mais, desde há muito ausente do panorama musical norte-americano. Possui um leve toque do romance sofisticado dos cantores populares franceses, bem como dos cantores românticos italianos da década de 30, nos Estados Unidos. É um toque indefinível – mais um sentimento que algo específico – mas que está igualmente presente. É comumente observado em “slows”, gênero dos mais românticos, onde a voz tem chance de deixar crescer um timbre, uma vez segurado. Nas variações mais brilhantes de um tempo

⁴¹ Clodo Ferreira em entrevista a Irlam Rocha Lima e Severino Francisco. “Cantador de Brasília”. *Correio Braziliense* (13/05/2012)

musical, Nascimento entra com uma leve influência do “jazz”, que tempera a seu gosto.⁴²

E Ralph Gleason já visualiza a vocação internacional da música de Milton Nascimento:

Um dos aspectos mais agradáveis no cenário da música norte-americana é sua diversificação. Há música para todos os gostos e há sempre oportunidade para algo que seja bom em matéria de música. Por muito que se admire os Beatles ou Jefferson Airplane, por exemplo, a música que atrai e que comunica algo não tem, necessariamente, que estar ligada a guitarras elétricas. O que se espera que ela possua é seriedade de concepção e de execução – de que é exemplo notável a música que Milton compôs e interpreta neste álbum. Neste mundo de tão variados povos, há agora mais um cuja música é capaz de “falar” todos os idiomas. E isso só traz grande alegria!⁴³

A cada lançamento de disco de Milton Nascimento, percebe-se, com relação à crítica, ao lado do interesse pelas novidades do repertório, uma atenção recorrente ao desempenho do intérprete, com aquela maneira de cantar que ganhou o mundo. Acrescenta-se a esse ingrediente o arranjo, figura chave na música do artista. Frequentemente, quando o cantor-compositor interpreta em *shows* ou gravações um clássico de seu repertório, não se experimenta apenas a ansiedade pela escuta daquela canção, mas pela forma que o intérprete irá manejá-la. E por vezes Milton Nascimento surpreende o público, trilhando percursos inesperados para antigas canções. Desta forma, mantém intacto o estado de inquietude. É impressionante como o seu canto até hoje passa por um processo de lapidação e descobertas, num permanente renovar-se e inovar-se. A cada disco, inovações que, com o passar dos anos, tornaram-se assinaturas vocais, como as maneiras com que faz uso dos falsetes e o emprego do recurso que apelidou de “primos” (desdobramentos da própria voz gravados em coro). Mesmo com esses recursos, que passam a compor uma “gramática do canto miltoniano”, o artista, volta e meia, se arrisca, trazendo alguma variação para os recursos já apresentados em sua caminhada discográfica. Surpreende, assim, até mesmo os mais habituados a sua linguagem musical. Fenômeno semelhante acontece em suas apresentações ao vivo. Como revela a “cantautora” Simone Guimarães, ao recordar-se de uma *performance* de seu padrinho musical: “... *teve um dia que eu tava na coxia. Falei, esse cara hoje está encapetado, ele vai cantar muito! Aí ele deu uma nota que foi aquela martelada no céu!*”

⁴² Texto da contracapa do LP *Courage*. 1969.

⁴³ Idem, *ibidem*.

Sabe quando ele dá aquela coisa que vai lá e ressoa... Não tem pra onde mais ressoar aquilo. É uma explosão!"⁴⁴.

Cantar, dançar, simplesmente ser *Crooner*

A fotografia congela um instante: o artista, portando um *smoking*, ajeita a gravata borboleta. No rosto, emoldurado pelos *dread locks*, esboça um leve sorriso. A imagem se assemelha a um reflexo em espelho, que capta o momento que antecede a entrada do artista no palco. Trata-se da fotografia de capa do álbum *Crooner*, lançado em 1999. Nada de créditos na capa, apenas a fotografia de Milton Nascimento, selo suficiente para autenticar o trabalho. A imagem de um rosto já bem conhecido funcionaria como assinatura. A indumentária escolhida viria ajudar a compor a figura de *crooner*, trazendo lembrança de outras fotografias que retratavam os tempos em que o desconhecido Milton andava com seu *smoking* sempre impecável, pronto para atender à convocação para animar quaisquer bailes da vida. Voltar a vesti-lo, nesse contexto, significa despir-se da imagem de glória para encarnar simplesmente o *crooner*. Ou, de outro modo, significa coroar de glórias o antigo *crooner*, numa homenagem a todos esses profissionais.



Fig. 2 – Capa do álbum *Crooner*

⁴⁴ Simone Guimarães em entrevista a mim concedida em Brasília (15/02/ 2013). Contei ainda com a participação de Eleonora Zicari Costa de Brito, que registrou essa entrevista.

Num texto escrito a convite da revista *Palavra*, Márcio Borges tece relato emocionado, preparando nosso espírito para audição do novo disco de seu amigo Bituca. Recortemos aqui certa passagem:

Um discão de baile. Disco e baile de ouro. Quando escutei, ainda dentro do estúdio, ainda sem mixagem definitiva, fiquei lhe dando uns cutucões, cada vez que entendia uma entrelinha (ou não entendia outra) No final, desisti dos cutucões e compreendi tudo. Neste final de milênio, nesta troca de datas tão simbólicas, Milton Nascimento deixou-se subjugar completamente pelo antigo *crooner* Bituca, o garotão magricela dos anos sessenta, tocador de contrabaixo e cantor de músicas das paradas, nos velhos bailes da vida. E resolveu, numa singular volta ao passado, nos brindar desde já com esse disco que é o Bailão de Réveillon do Ano 2000. Nada de grandes ou sequer pequenas considerações político-ideológicas. Nem sutis ou mesmo grosseiros matizes sócio-ecológicos. Muito menos revelações místico-religiosas de qualquer tipo ou tamanho. Apenas boa e velha música de dançar juntinho, Waldir Calmon, Ferranti & Teicher e Ray Coniff revisitados por olhos de quimeras bituquianas.⁴⁵

Ouvir um disco e se deixar embalar numa contradança, eis a proposta do álbum *Crooner*, que reverberaria no *show* homônimo. Os arranjos das canções, assinados por Wagner Tiso, criam uma atmosfera de orquestra de baile e, enriquecidos dos corais e *backing vocals*, estimulam a imaginar casais em rodopios num salão imaginário. A voz aveludada emite os versos da primeira canção, “*Aqueles olhos verdes, translúcidos, serenos...*”. Combinada com a leveza dos arranjos, a interpretação de Milton sugere a aproximação dos corpos em uma dança a passos lentos. Nessa mesma levada, somos conduzidos a *Certas coisas*, de Lulu Santos, e *Only you* – sucesso do grupo The Platters e presença confirmada em qualquer cena de filme ou de festa nostálgica que busque recriar a atmosfera de bailes dos anos 50 e 60. De repente, uma quebra. O suingue de *Mas que nada*, de Jorge Ben, estimula o balanço dos quadris em um “*samba que é misto de maracatu/ É samba de Preto Velho/ Samba de Preto Tu*”. *Frenesi*, de Alberto Dominguez, traz um toque latino e esquenta o salão através de uma interpretação contagiante de Milton Nascimento. Brincando, a voz se torna severa nos versos seguintes: “*Quiero que vivas solo para mi/ Y que tu vayas por donde yo voy/ para que mi alma sea nomás de ti,/ besame com frenesi.*” Assim cantados, os versos soam como um ultimato à entrega num beijo ou aos passos daquela dança. Nova quebra de percurso. Milton canta *Não sei dançar*, composta por Alvin L. e sucesso de Marina Lima de 1991. A voz embargada e em baixo volume entoia os versos: “*às vezes eu quero chorar/ mas o dia nasce e eu esqueço*”. O ambiente agora é de intimidade, propício para acolher a cabeça da parceira junto ao peito e, num descompasso, não propriamente dançar, mas

⁴⁵ Márcio Borges. “Bituca no bailão de réveillon 2000”. Revista *Palavra*. Nº2 (maio de 1999), p. 107.

apenas se deixar arrastar, lentamente, nas vagas daquele instante: “*Eu não sei dançar/ Tão devagar/ Pra te acompanhar*”. Os caminhos de *Crooner* continuam a provocar surpresas, trazendo canções lentas e dançantes, *hits* frescos, como *Resposta*, do grupo Skank (álbum *Siderado*, 1998), e outros sucessos nem tão recentes, mas que estão cravados em nossas memórias musicais, como *Beat It*, de Michel Jackson (álbum *Triller*, de 1983), além de canções não tão lembradas, como *Ooh Child*, de S. Vicent, sucesso dos anos 70 do grupo vocal *The fire Stairstelps*.

Num sobrevoo pelo repertório de *Crooner*, evidencia-se a versatilidade de Milton Nascimento ante um baú de canções de diversos estilos, algumas das quais surpreendentes. Percebe-se que, mesmo as canções compostas em temporalidades distantes, comunicam-se entre si, pela forma com que são conduzidas, pelos arranjos onde são emolduradas. Assim, os versos que se elaboram em vocabulários tão distintos, como os de João de Barro para a canção *Aqueles olhos verdes* – “*Aqueles olhos tristes/ Pegaram-me tristeza,/ Deixando a crueza/ de tão infeliz amor*” – e os de Lulu Santos em *Certas Coisas* – “*Eu te amo calado/ como quem ouve uma sinfonia/ de silêncio e de luz*” –, são postos em diálogo. Em relevo o fato de as duas canções tratarem de sensibilidades abarcadas no universo romântico. O efeito produzido pelos arranjos de Wagner Tiso e pela interpretação de Milton Nascimento desfaz as fronteiras temporais estabelecidas entre *Aqueles olhos verdes* e *Certas coisas*. Estamos diante de outro tempo, que não é lá, nem cá. É o tempo de uma dança, em tênue suspensão da cotidianidade.

Crooner saiu pela Warner, fruto de uma concepção do próprio Milton, que também assinou a direção artística ao lado de Tom Capone. Produzido por Guto Graça Mello, o disco teve Marilene Gondim, empresária de Milton à época, na produção executiva. Para rememorar os tempos de *crooner*, o cantor-compositor contou com seu parceiro de bailes desde a adolescência em Três Pontas: Wagner Tiso, responsável pelos arranjos, orquestrações e direção musical. O álbum foi gravado e mixado no Blue Studios (Rio de Janeiro). A orquestra contou com arranjos e regência de Graham Preskett e a gravação foi realizada em Londres no lendário Air Lyndhurst Studio, famoso pelas gravações dos Beatles. Essa é uma informação interessante, já que Milton é um declarado admirador da banda inglesa.

O repertório tem como marca principal a diversidade: *Aqueles olhos verdes* (Nilo Manendez/Adolfo Utrera; versão: João de Barro), *Certas coisas* (Lulu Santos), *Only you* (Buck Ram/Ande Rand), *Mas que nada* (Jorge Ben), *Frenesi* (Alberto Dominguez), *Não sei dançar* (Alvim L.), *Resposta* (Samuel Rosa/Nando Reis), *Beat it* (Michel Jackson), *Se alguém telefonar* (Jair Amorim/Alcyr Pires Vermelho), *Rosa Maria* (Anibal Silva/Eden Silva), *Castigo* (Dolores Duran), *Ooh Child* (S. Vicent), *Lágrima flor* (Billy Blanco), *Barulho de trem* (Milton Nascimento), *Lamento no morro* (Antônio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes) e a faixa-bônus com o *pot-pourri* composto pelas canções *O gato da Madame* (Armando Nunes/Carim Mussi), *Edmundo* (versão: Aloísio de Oliveira) e *Cumanã* (Versão Aloísio de Oliveira).

O álbum *Crooner* permitia a Milton Nascimento rememorar os tempos de cantor da noite e a um só tempo transpor essa experiência para o cenário atual com a inclusão no repertório de algumas canções mais recentes, como *Resposta*, *Certas coisas*, *Não sei dançar*. Tal diversidade consolida a imagem do *crooner* como intérprete com habilidade para transitar por diferentes territórios da canção:

Os *crooners* são verdadeiros “diplomatas da canção”: circulando com desenvoltura por vários gêneros musicais, demolem as barreiras que opõem o antigo ao novo, o tradicional ao moderno, o sofisticado ao popular. Sua marca é a versatilidade e sua função é fazer dançar, cantando e emocionando casais num espaço muito propício ao romantismo.⁴⁶

Os bailes e boates conduzidos pelos *crooners* e músicos funcionaram como sua escola de formação. Foi ali, na informalidade, que alguns dos grandes nomes de nossa música tiveram seus aprendizados musicais. É o que percebemos, por exemplo, no depoimento de Novelli sobre a descoberta de seu talento para tocar o instrumento que lhe rendeu fama, o contrabaixo. Na época, início dos anos 60, o artista era *crooner* da banda *Nouvelle Vague* em Pernambuco e o grupo tinha contratado um baixista para a primeira apresentação que fariam na televisão em Recife. Na hora da apresentação, uma surpresa: a ausência do baixista. A solução adotada revelaria algo singular:

Então, ao invés de eu cantar, pra não ficar aquele buraco, a gente fez a música instrumental, e eu peguei o baixo pra fazer figuração. Só que eu descobri qual era o mistério. Ele é afinado em quartas e quintas. Então, eu não sei por que motivo, eu descobri que a corda solta, sol, quando você prende na terceira corda, quando você dá a nota, ela é o dó. Sol, dó, fá, si bemol, mi bemol, lá bemol[demonstrando no braço]. Aí eu descobri a mecânica da coisa. [risos] Naquele dia eu fiz uma bolha de sangue nesses dedos aqui. E principalmente

⁴⁶ Maria Abília de Andrade Pacheco. *Taiguara: a volta do pássaro ameríndio*. Op. cit., p. 24.

*nesses três aqui. Bolha de calo, bolha de sangue! Aí você vai tocando, vai sofrendo e vai endurecendo, vai calejando. A partir do calejar, você começa a tirar som do instrumento. É por isso que você ouviu esses baixistas de jazz, aqueles negões americanos, “ferindo a nota”.*⁴⁷

O depoimento de Novelli comunica-se com os de outros artistas, como o próprio Milton Nascimento, que também teve que aprender a tocar o contrabaixo às pressas para integrar o grupo instrumental Berimbau Trio em Belo Horizonte⁴⁸. Os aprendizados dessa vida de artista inspirariam os versos da canção: “*Foi nos bailes da vida ou num bar em troca de pão/ que muita gente boa pôs o pé na profissão/ de tocar um instrumento e de cantar.*”⁴⁹ Foi por essa via que vários artistas visitaram gêneros diversos, como bolero, samba-canção, mambo, música romântica internacional em seus “bailes-escola” e assim puderam trazer para sua arte a versatilidade adquirida nessa experiência, mostrando-se abertos a recentes descobertas musicais. Assim, ao ouvir o álbum *Crooner*, percebemos que às antigas referências musicais de Milton Nascimento juntam-se informações sonoras dos anos 80 e 90, advindas do universo do *pop* e do *rock*, por exemplo. Na entrevista que realizei com o cantor-compositor, conversamos sobre uma possível conexão entre o seu interesse por gêneros musicais diversos e as vivências como *crooner*. Em depoimento, o artista destaca a versatilidade que se espera de um cantor da noite:

*Eu comecei a ser crooner com 14 anos de idade. Eu com o violão e a voz. O Wagner com acordeom e um pessoal legal de música, que tinha lá em Três Pontas. Agora, tinha tudo quanto é espécie de música de tudo quanto é país. E as pessoas gostavam, e o crooner tem que cantar o que as pessoas gostam. Então, tem muito a ver.*⁵⁰

Tocar de tudo seria o qualificativo do *crooner* que o ajudaria a compor sua identidade artística. Ao manusearmos o encarte do álbum *Crooner*, deparamos com algo curioso: a cada página virada, letras de canções cravadas sobre fotografias que retratam Milton Nascimento. Cada fotografia foca Milton de um ângulo: numa, aparecem os lábios, noutra, os olhos escondidos entre cabelos, as mãos, um pé calçado. Ao final, a mesma foto da capa revela o rosto inteiro e traz os créditos do disco. Vale lembrar que as fotografias são de autoria de Cafê, o mesmo que fez a capa do álbum *Clube da Esquina*, de 1972, e de outros discos ao longo da carreira de Milton. O trabalho de capa de *Crooner* foi assinado por Rico Lins. O recurso utilizado no encarte funciona como

⁴⁷ Entrevista com Novelli. Op. cit.

⁴⁸ Cf. Beatriz Coelho da Silva. *Wagner Tiso. Som, Imagem, Ação*. Op. cit.

⁴⁹ *Nos bailes da vida*. (Milton Nascimento/Fernando Brant)

⁵⁰ Milton Nascimento em entrevista a mim concedida. Op. cit.

um mosaico em que as peças são dadas aos poucos. Cada uma traz consigo canções, que representam as partes daquele todo. Juntas, em sua diversidade, compõem o artista Milton Nascimento. Insinua-se por meio desse jogo de fotos a própria multiplicidade de referências presentes na música de Milton, tanto em âmbito nacional quanto internacional. Esse perfil multifacetado se comunica com os de outros artistas brasileiros e de nossa música, também composta a partir de variadas referências sonoras.



Fig.3 – pelas mãos escorrem músicas.

Nesse mesmo encarte, cada detalhe informa a respeito das memórias de Milton durante sua época de *crooner*. Ao ouvirmos esse disco, ecos da memória vêm à tona, tanto pela presença de canções de tempos atrás, quanto por alguns sons e participações especiais que compõem a ambiência dos bailes de sempre. *Crooner* faz das lembranças mais remotas matéria-prima para uma criação artística contemporânea. O tratamento dado às canções evidencia o rompimento da tessitura do passado pelas notas do presente. *Lágrima Flor*, composição de Billy Blanco, é um bom exemplo disso. Na ambiência sonora temos a orquestra, a bateria de Lincoln Cheib, o teclado de Wagner Tiso e os metais de Walmir Gil, François, Vittor Santos e Nahor Oliveira. Um ingrediente especial é a programação de teclados (Marcio Lomiranda), que por frestas lança um ou outro som marcadamente eletrônico, moderno, efeito que dá um ar contemporâneo à canção, como se fosse uma assinatura atual para o clássico de Billy Blanco. Intervenções como essa dão a entender que o passado é dinâmico, dependendo do olhar de quem o mira. “O retorno do passado nem sempre é um momento libertador

da lembrança, mas um advento, uma captura do presente.”⁵¹ Voltemos ao encarte do CD e miremos os agradecimentos e dedicatórias. Teremos aí outros elementos das memórias que aos poucos se configuram nesse álbum, espécie de “disco-relato”:

Dedico ao TAMBA TRIO e também a Duilio Cougo e seu conjunto. W’s Boys de Alfenas, Luar de Prata, Conjunto Holiday, Berimbau Trio, Pacífico Mascarenhas e conjunto SAMBACANA. Sue Saphira e todos que a cercam. Carlos e Lúcia. E todos os músicos da noite.

Agradecimento especial a Fausto Silva (Fautão) e Cynara (Quarteto em Cy) e também a Paulinho Braga, Hevius Villela, Nivaldo Ornelas, Célio Balona, Aécio Flávio, os Borges, os Brant, os Bastos, os Tiso Veiga, Doctor Penetration, Joan Alvise, Eduarrrrrdinho (in english), Hermínio Bello de Carvalho, Elza Soares, MIS, Maria Graça Teixeira, Marlene D. Macarinha, Tavinho Bretas, Zizigalinha, Remo Brandalise, Cláudia Zettel, Iracema Gomes e a turma do Blue (numtointeindeindo...)

Temos aí marcos memoriais de Milton Nascimento sobre os tempos em que atuou como *crooner*, personagens desse período e referências musicais que o inspiraram. A ideia do disco teria vindo de uma participação no programa de televisão *Domingão do Faustão*, daí a remissão ao apresentador nos agradecimentos.⁵² Na dedicatória aparecem grupos que se tornaram referência para Milton Nascimento, como o Tamba Trio, e outros em que o cantor atuou como *crooner* e músico na sua adolescência em Três Pontas – Luar de Prata, Duilio Cougo e seu conjunto – e posteriormente noutras cidades: em Alfenas – W’s Boys –, em Belo Horizonte - Conjunto Holiday, Berimbau Trio e Sambacana.

Em participação no programa Ensaio, da TV Cultura, Milton Nascimento e Wagner Tiso recordam os tempos de Luar de Prata, o primeiro conjunto que integraram. Era um grupo “mais vocal”, como destaca Milton, que tocava boleros, sambas-canção, *rock* e The Platters.⁵³ Também participavam do grupo os amigos Paulo, Carlinhos, Vera e Dida. Este último foi homenageado por Milton no álbum *...E a gente sonhando*, de 2010, conforme se lê na dedicatória: “Este CD é uma homenagem a Sebastião Gonçalves Salles (Dida) que sempre esteve à frente de seu tempo”.⁵⁴ A presença de *Only you* no disco *Crooner* remete à época do primeiro conjunto, Luar de Prata, nome retirado da marca do violão que Milton havia “roubado” de sua mãe:

⁵¹ Beatriz Sarlo. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 9.

⁵² Cf. Maria Dolores Pires do Rio Duarte. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

⁵³ Milton Nascimento & Wagner Tiso. Programa *Ensaio*. TV Cultura (1995). Lançado em 2011 pela Warner.

⁵⁴ Neste disco, Milton revela talentos contemporâneos de sua cidade, Três Pontas.

Percebi que o carteiro trazia algo embrulhado e tive a sensação de que tinha a ver com música. Não lembro se assinei ou não o papel, mas levei o pacote pro meu quarto. Era um violão, mas não era pra mim, era pra minha mãe. Foi o primeiro e único roubo de minha vida [risos].⁵⁵

Atiçado por aquela novidade, o menino seguiu com o violão para seu quarto e lá foi descobrindo os mistérios daquele instrumento. Quando se sentiu pronto, tocou e cantou para mãe. É com muita emoção e carinho que o artista normalmente se refere à mãe, inclusive quando o assunto é música. Suas primeiras apresentações foram ao lado de Lília, que cantava em festas populares acompanhada do filho na sanfona, presente da madrinha de Milton. Na época do Luar de Prata, Milton Nascimento cantava e tocava o mesmo violão, agora incrementado por um sistema elétrico desenvolvido pelo pai Zino, que trabalhava com eletrônica.⁵⁶ Algumas das preferências de Milton Nascimento e Wagner Tiso compunham as escutas de outros nomes contemporâneos a eles e que mais tarde se revelariam como artistas a exemplo de Chico Buarque:

...E muita música, todo tipo de música, não só porque viajei, mas porque eu ouvia muito rádio. E tocava na época música francesa, muita música latino-americana, muita música americana. E brasileira, especialmente na época de Carnaval, em que tocavam aqueles sambas, aquelas marchas. Sambas e marchas eram feitas para o Carnaval, depois do Carnaval não tocavam quase. Aí tocavam os samba-canções, os boleros, Nelson Gonçalves, Ângela Maria. Mas eu gostava mais da música de Carnaval, de sambas e marchinhas. Mas eu ouvia muito rádio e tinha essa variedade enorme de músicas na cabeça. Pelo fato de também ter morado na Itália e pelo fato da cultura francesa ser muito presente na formação da geração dos meus pais, ouvia bastante a música francesa, muito Edith Piaf e, mais tarde, Jacques Brel, Charles Aznavour. Eu ouvia isso. E depois a primeira safra do rock, com Elvis Presley, Little Richard e aquela gente toda. E eu cantava aquilo tudo, imitava The Platters, *Only you*, *The great pretender*...Até o surgimento da bossa nova. Aquilo para mim foi uma ruptura com tudo.⁵⁷

No depoimento de Chico Buarque, além de percebermos escutas compartilhadas com Milton e Wagner, temos indício da importância do rádio no acesso a tal repertório. Na casa de Milton Nascimento, o rádio também tinha lugar cativo. Foi através desse eletrodoméstico que conheceu algumas vozes que o afetaram para sempre, como Ângela Maria. O artista chegou a ser locutor da ZYV36, Rádio Clube de Três Pontas. A locução em rádio virou até mesmo tema de uma de suas canções: “*Caríssimos ouvintes, obrigado/ Pela atenção a mim tão dispensada/ Nossa programação se encerra agora/*”

⁵⁵ “Milton Nascimento” (entrevista) In Violeta Weinschelbaum. *Estação Brasil...* Op. cit., p. 205.

⁵⁶ Cf. idem, ibidem.

⁵⁷ Chico Buarque. “Eu já quis ser João Gilberto e Guimarães Rosa.” In: *Entrevistas*. Santuza Cambraia Naves, Frederico Oliveira Coelho e Tatiana Bacal. (Org.). *A MPB em Discussão: Entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 165.

*Mas de teimosa volta amanhã*⁵⁸. Em texto que reflete sobre a música na “era do rádio”, Negrão de Mello nos informa sobre a variedade de sons que aquela “caixinha de música” espalhava aos quatro ventos:

De fato, é neste período que as *paisagens sonoras* do nordeste, “... se a gente lembra só por lembrar...” coexistem, por exemplo, com a mensagem passional que vem do sul, “...eu gostei tanto, tanto quando me contaram ...”. Entrementes, convivem também na “caixinha de música”, os boleros, as guarânias, outros tantos sambas abolerados, versões de *hits* norte-americanos e, claro, as marchinhas carnavalescas, várias impulsionadas pelas chanchadas de ocasião, “... todo mundo leva a vida no arame...”, outras eternas, “...Taí eu fiz tudo pra você gostar de mim...”(...) Impossível a todos nomear, Dalva, Marlene, Emilinha, Ângela, as irmãs Batista, Orlando Silva, Francisco Alves, Jorge Goulart, Cauby, a lista é imensa “nós somos os cantores do rádio...”⁵⁹

Uma das figuras dos anos 50 lembrada em *Crooner* é Dolores Duran, de quem Milton gravou a canção *Castigo*. Com tratamento semelhante ao de *Lágrima Flor*, a mensagem romântica de Dolores é comunicada em interpretação comovente de Milton Nascimento: “*A gente briga/ Diz tanta coisa que não quer dizer/ Briga pensando que não vai sofrer/ Que não faz mal se tudo terminar.*” Interpretar Dolores reforça o desejo de conservar o lugar da artista nas memórias da música brasileira.⁶⁰ Cantar sua obra é uma das maneiras de mantê-la presente. A audição de *Castigo* na interpretação de Milton Nascimento pode instigar parte do público a partir em busca de outras canções compostas e interpretadas por Dolores. Alguns ouvintes, por terem reativadas suas afeições pela artista; outros, por terem sido apresentadas a ela naquele instante e se surpreenderem. Essa se torna, então, mais uma das funções do intérprete: apresentar ao público variados compositores e nele instigar a procura por tesouros musicais referendados na temática do disco. Em *Crooner*, Milton toma posse de seu lugar de intérprete. Os curiosos que desejarem aprofundar a experiência de escuta e se debruçarem na discografia de Dolores Duran se surpreenderão com a intérprete versátil que visita gêneros diversos e canta em variados idiomas, ou seja, bem diferente da imagem de compositora que soube se expressar tão bem sobre as angústias amorosas, como frequentemente vem representada nos diferentes meios de comunicação. Na

⁵⁸ *Rádio experiência* (Tunai/Milton Nascimento) Gravada no disco *Encontros e Despedidas*, de 1985.

⁵⁹ Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello. “*Canta que a vida é um dia*”. Memórias, paisagens sonoras e cotidiano na era do rádio. In: Eleonora Zicari Costa de Brito, Mateus de Andrade Pacheco, Rafael Rosa (orgs). *Sinfonia em prosa: diálogos da história com a música*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 91.

⁶⁰ Como afirma Catroga, a memória é seletiva. Sendo assim, “ela nunca poderá ser um mero *registro*, pois é uma *representação* afectiva, ou melhor, uma *re-presentificação*, feita a partir do presente e dentro da tensão tridimensional do tempo. E, nesta, o futuro é ligado ao passado por um fio *totalizador* e *teleológico*”. (Fernando Catroga. “Memória e História” In: Sandra Jatahy Pesavento. (org.). *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001, p 46).

verdade, Dolores gravou poucas canções de sua autoria, embora, curiosamente, sejam essas as composições que mais marcaram sua carreira. Sua discografia vem corrigir essa injustiça, mostrando uma artista inquieta, difícil de ser rotulada. Os projetos musicais de Dolores assemelham-se aos do *crooner*. A artista chegou a gravar dois discos com essa proposta: *Dolores Duran canta para você dançar...*, de 1957, e o *Dolores Duran canta para você dançar n°2*, de 1958. Projetos como estes nos informam sobre a circulação musical da cena dos anos 50.⁶¹ A variedade de gêneros serviria de referência para artistas como Dolores, mas também para os ouvintes da época, alguns que ainda nem sabiam que seriam as futuras estrelas de nossa música, caso do próprio Milton Nascimento, Elis Regina, Clara Nunes.

Apesar de difundir música para todos os cantos do País no cenário dos anos 50, o rádio também impunha alguns limites aos seus ouvintes, até mesmo por questões tecnológicas, que impossibilitavam a boa transmissão de algumas estações. Lembremos do chiado apavorador, sinal de que a frequência de uma estação estava pronta a escapular, “sair do ar”. Nessas horas, alguns malabarismos com a antena do aparelho acendiam a esperança de se manter a rádio sintonizada. E isso não apenas naquelas décadas, mas nas seguintes. É uma vivência que ainda pode ser experimentada e que certamente marcou os apaixonados pelo rádio. E as limitações de acesso à programação das rádios não parariam por aí. Canções que atiçavam os ouvidos demoravam a ser tocadas novamente. De outras não era fornecido o nome do intérprete, dos compositores, nem o título. Mas alguns ouvintes, futuros artistas das décadas seguintes, encontrariam soluções bastante engenhosas para usufruírem ao máximo as músicas que

⁶¹ O repertório dos dois discos é composto por variados *hits*. Além das letras das canções, os CDs que reeditam a obra de Dolores, lançados pela EMI na caixa *Os anos dourados de Dolores Duran – 50 anos depois*, ainda trazem o gênero musical de cada canção. No primeiro CD temos: Scapricciatiello (F. Albano/P. Vento), baião; Por causa de você (Tom Jobim/Dolores Duran), samba-canção; Oho Aha (Heinz Gieltz/Kurt Feltz), fox; Quem foi (Nestor de Hollanda/Jorge Tavares), samba-canção; Feiura não é nada (Billy Blanco), samba; Que murmurem (Rafael Cárdenas/Ruben Fuentes), bolero; Coisas de mulher (Chico/Baiano), samba; Viens (Gilbert Bécaud/Charles Aznavour), rumba; Conceição (Donga/Jair Amorim), samba-canção; Se papai fosse eleito (Billy Blanco), samba; Mi último fracaso (Alfredo Gil), bolero; Camelô (Billy Blanco), samba; Only you (A. Rand/ B. Ram), blue; Estatuto de boite (Billy Blanco), samba. No segundo CD o repertório é composto por: Onde estará o meu amor (Lina Pesce), samba-canção; Sabrá Dios (Álvaro Carrillo), bolero; An affair to remember (Harry Warren/Harold Adamson/Leo McCarey/ T. Chandler), fox; Não me culpe (Dolores Duran), samba-canção; Love me forever (Gary Lynes/Beverly Guthrie), calypso; Conversa de botequim (Vadico/Noel Rosa), samba; Estranho amor (Garoto/David Nasser), samba-canção; Nel blu dipinto di blu, Volare (Modugno/Migliacci), fox; Esquecimento (Nazareno de Brito/Fernando César), bolero; Escurinho (Geraldo Pereira), samba-choro; Sur ma vie (Charles Aznavour), fox; Solidão (Dolores Duran), samba-canção; Viva meu samba (Billy Blanco), samba; Mes mains (Gilbert Bécaud), bolero-mambo.

jorravam sem parar de seus aparelhos de rádio. É o que percebemos no relato de Milton Nascimento sobre a forma que ele e Wagner Tiso registravam de ouvido as canções que mais gostavam e a que tinham acesso somente através do rádio:

O som do rádio não era lá essas coisas. Aí, quando a gente ouvia uma música que a gente gostava, a gente copiava a letra, outro escrevia a melodia, mas era difícil pegar a harmonia. Ou a gente esperava um dia tocar de novo, mas mesmo tocando de novo não era muito fácil. Então a gente criava as harmonias. E isso pra nós, tanto pra mim quanto pra ele, foi tão forte quanto a amizade, quanto isso, quanto aquilo e tal, porque a gente aprendeu a tocar as coisas de dentro da gente mesmo, numa música que a gente às vezes nem sabia de quem era.⁶²

A avidez pelas canções que tocavam no rádio acentuava a sensação de deficiência do aparelho e forjava nos ouvintes soluções criativas que permitissem uma interação com a música de acordo com as suas expectativas, prolongando-se, desta forma, a experiência musical. Entre as práticas voltadas para a consolidação de uma memória produtiva da canção, isto é, de uma apropriação da canção mediante a sua reprodução musical, estão a fixação da letra e da melodia, de forma a ser possível cantá-la em público numa roda de violão e, indo mais além, de apresentá-la em bailes com acompanhamento de conjunto – e, neste caso, noções de harmonia eram fundamentais. Some-se a tudo isso o aporte de informações sobre o compositor e as lendas que cercam a origem de determinada canção para se ter uma ideia do esforço do intérprete e seu grupo ao assumirem o ofício de animar os salões. No tocante a Milton Nascimento e seus parceiros, observa-se que, por via transversa, foram provocados a fazer diferente algo a que não tinham o devido acesso, o que, ao longo do tempo, constituiu-se numa marca autoral reconhecida na eloquência criativa, capaz de produzir improvisos, arriscar nos arranjos e ousar na harmonia. Essas são características que os acompanhariam vida afora. Atualmente, quando se fala em Clube da Esquina, uma das coisas que chamam atenção é justamente o apuro orquestral a um tempo erudito, popular, original, folclórico, personificado, comunitário, local, do mundo.

Talvez esse relato de Milton Nascimento nos ajude a aproximar da compreensão de suas buscas pelo inusitado, inclusive quando visita canções de outros autores. Nessas releituras, o artista procura um caminho próprio. A caça pelo lugar diferente se dá também na relação com a maneira de cantar. O canto precisa ser lapidado e Milton encontrou na vida de *crooner* a sua melhor escola. É o que se evidencia em seu

⁶² Milton Nascimento em entrevista a mim concedida. Op.cit.

depoimento a Violeta Weinschelbaum, quando menciona a experiência do conjunto W's Boys: “Nunca fui a favor de professora de canto, tinha a impressão de que todo mundo que fazia aula de canto saía com a mesma voz. Então esses bailes, em que a gente tocava das dez da noite às cinco da manhã, foram minha grande escola, não só de voz, mas de música.”⁶³ Na verdade, sua experiência formal com música se limitou a poucas aulas de piano com a mãe de Wagner Tiso. O gosto pelo inusitado era compartilhado com Wagner. Assim, referências como Tamba Trio chamaram a atenção justamente por isso:

Ainda nesse início dos anos 60, em Alfenas, ganhei o primeiro disco de Bossa Nova. Minha mãe chegou de uma visita a meu irmão, em Belo Horizonte, com um embrulho. “Vou fazer uma surpresa para vocês”, disse. E botou um disco com um som maravilhoso, novo, que nunca tínhamos ouvido. Era o elepê do Tamba Trio, *Avanço*, com Luiz Eça no piano, Bebeto no baixo e Hércio Milito na bateria. (...) Minha mãe havia ouvido, achado diferente, pensou que íamos gostar, já que éramos metidos a diferentes. Com esse disco conhecemos um pouco mais de bossa nova e a possibilidade de juntar o clássico com o samba, que o Luizinho fazia muito bem porque havia estudado em Viena.⁶⁴

Visualizamos na dedicatória do álbum *Crooner* a menção ao Tamba Trio. Mas a homenagem não se ater a isso. Algumas lembranças a encorpariam, como a presença de *Mas que nada*, canção que também compõe o repertório do disco *Avanço* do Tamba. Na gravação de *Crooner*, *Mas que nada* conta com a participação especial de outra voz, a de Bebeto – que também toca flauta. A *performance* do integrante do Tamba Trio surge como eco de memórias sonoras do grupo. A ambiência dessa faixa dialoga com a bossa nova. Ao final da canção o trombone de Victor Santos lança uma frase de *A felicidade*. Pela fresta vem Jobim, outra das referências de Milton Nascimento.

E os ecos da memória não cessam, provocados por outras participações especiais, como a do grupo vocal Os Cariocas, presente nas canções *Rosa Maria* e *Lamento no morro*. Os Cariocas se configuram como mais uma referência, aquela que

⁶³ “Milton Nascimento” (entrevista) In: Violeta Weinschelbaum. *Estação Brasil...* Op. cit., p. 208

⁶⁴ Beatriz Coelho da Silva. *Wagner Tiso. Som, Imagem, Ação*. Op. cit., p. 34. Em texto que apresenta a Coleção Aplauso, da qual o livro de Beatriz Silva faz parte, Hubert Alquéres explica que é um projeto de memória com nomes de importantes artistas. Para esse fim selecionaram jornalistas que fariam entrevistas com os biografados para depois escreverem seus livros. Alquéres explica a opção por uma narrativa em primeira pessoa nos livros dessa coleção: “A decisão sobre o depoimento de cada um na primeira pessoa mantém o aspecto de tradição oral dos relatos, tornando o texto coloquial, como se o biografado falasse diretamente ao leitor.” (Hubert Alquéres. Coleção Aplauso. In Beatriz Coelho da Silva. *Wagner Tiso. Som, Imagem, Ação*. Op. cit.) Beatriz Silva, também em texto de apresentação, conta que gravou mais de 30 horas de conversa com Wagner Tiso. Esse é um dado importante sobre a coleção, pois revela em sua escrita a interação entre biógrafo e biografado. Apesar de o texto estar próximo da fala de Wagner Tiso, temos também a ação da biógrafa, que formula as questões, seleciona, ordena, edita essa narrativa.

provocaria a busca por diferentes lugares para a voz. Lembremos que alguns dos grupos que Milton Nascimento integrou eram conjuntos vocais, caso do Evolussamba, que formou com Marcelo Ferrari, Wagner Tiso e o primeiro dos Borges com quem teve contato, Marilton, que também era *crooner*. Curioso é que a experiência de estúdio permitiu a Milton Nascimento multiplicar em muitos de seus discos a sua voz, criando um coro de Miltons numa mesma canção. Volta e meia aparecem essas variações, com o cantor executando sozinho a primeira, segunda, terceira, várias vezes. Juntas no *Crooner*, as vozes de Milton e de Os Cariocas celebram o encontro entre os mestres e o antigo aprendiz. Chama atenção a *performance* de *Lamento no Morro*. Nos arranjos, avulta-se a base percussiva, constituída pela bateria de Lincoln Cheib e percussão de Marco Lobo. O resultado é uma batucada, como forma de lembrar que lamento no morro dá samba. E se essa batucada constitui a base, as vozes de Milton Nascimento e dos Cariocas parecem voar. Nesse voo, Milton produz ecos e traz outras modulações vocais, num vórtice de cantos sem direção, arautos da surpresa – ou do espanto – a cada nova curva.

Lamento do Morro compõe o repertório da trilha Orfeu da Conceição, lançada em vinil no ano de 1956. A canção foi gravada por Roberto Paiva numa interpretação distante do que posteriormente ficaria conhecido como bossa nova. Novamente, Tom Jobim é lembrado no disco de Milton. E não apenas em seu perfil bossanovista. Trazer essa canção demarca justamente isso, há variadas facetas de um dos nomes mais conhecidos da bossa nova, basta ter curiosidade e revirar seu vasto acervo musical. E Milton revirou. Não apenas desta vez, mas também em seu CD *Novas Bossas*, lançado em 2008 e gravado com o Jobim Trio – Paulo Jobim, Daniel Jobim e Paulinho Braga.

Voltando às memórias de *Crooner*, Belo Horizonte significou uma possibilidade de ampliação do universo sonoro de Milton Nascimento, descoberta de referências musicais e oportunidade de trânsito por diferentes conjuntos, tais como o grupo vocal Evolussamba e outros mencionados na dedicatória de *Crooner*: Sambacana, Holiday e Berimbau trio. Alguns dos nomes lembrados nos agradecimentos do álbum de 1999 fizeram parte da cena musical da capital mineira. A menção deles e de conjuntos instiga a procura por outros suportes da memória que ajudam a compreender melhor essa cena e seus personagens. Alguns desses suportes resultaram de iniciativas do Museu Clube da Esquina, como o livro *Clube da Esquina 40 anos* e o *Guia Belo Horizonte: roteiro Clube da Esquina*. Além de informar, eles dão sentido, estabelecem relações e

identificam a cidade e sua cena musical. São visões do passado e, como demarca Beatriz Sarlo, “sua irrupção [do passado] no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um *continuum* significativo e interpretável do tempo”⁶⁵.

Pacífico Mascarenhas, que aparece na dedicatória juntamente com seu conjunto Sambacana, foi um dos primeiros artistas a acolher Milton Nascimento recém-chegado a Belo Horizonte. Conhecido por ser um representante mineiro da bossa nova, Pacífico virou uma espécie de padrinho musical do trio trespontano que foi procurá-lo para mostrar sua arte: Milton, Wagner e seu irmão Gileno Tiso. Já conhecido no circuito musical mineiro, e até noutras regiões do país, o compositor os apresentou a Célio Balona. Milton já era *crooner* do Conjunto Holiday, do qual também participava Gileno Tiso. Seria através desse grupo que faria sua primeira gravação em disco, um compacto que tinha sua primeira canção registrada, *Barulho de Trem*, a única de sua autoria que aparece no disco *Crooner*. Nela, o artista já visitava um tema constante em canções posteriores de seu repertório, os trens, suas viagens, encontros e despedidas: “*Banco de estação/ Lugar de despedida e emoção/ Comigo é diferente, apenas vim/ Pra ver o movimento que tem/ Barulho de Trem*”.

A proximidade com Pacífico Mascarenhas ainda levou Milton e Wagner Tiso a tocarem em seu grupo, o Quarteto Sambacana, e a circularem por outras cenas musicais, como a do Rio de Janeiro, o que já observamos em relatos, como o do episódio da gravação do disco da cantora Luíza.

Naquela época Célio Balona tinha um grupo que reuniu um time de grandes músicos de Belo Horizonte. Tocaram em seu conjunto nomes como Nivaldo Ornelas (saxofone), Helvius Vilela (piano) e Ildeu Soares (baixo). Além de se apresentar em importantes casas da capital mineira, o conjunto comparecia no programa que Célio Balona comandava na TV Itacolomi, emissora da capital mineira. Milton Nascimento, e mais tarde Wagner Tiso, chegaram a integrar esse grupo. Ao recordar esse período, Balona destaca: “Foi um tempo muito bom porque todos nós estávamos interessados em

⁶⁵ Beatriz Sarlo. *Tempo Passado*. Op. cit., p. 12.

fazer música e com a bossa nova nós achamos o caminho, que eram os grupos pequenos, não tinha grandes orquestras.”⁶⁶

No roteiro do *Clube da Esquina*, são lembrados importantes lugares da cena musical de Belo Horizonte por onde Milton Nascimento e seus parceiros passaram.⁶⁷ É o caso do Ponto dos Músicos, uma calçada da avenida principal da cidade, a Afonso Pena, onde instrumentistas e *crooners* ficavam à espera de contratos, mas também aproveitavam para compartilhar muitas ideias e experiências sonoras.

No mesmo guia é lembrado o Edifício ArcAngelo Maletta, que reunia bares frequentados por intelectuais, jornalistas, estudantes. Foi no Maletta que se instalou o Berimbau Club, reduto da bossa nova e do jazz, criado por Helvius Vilela, Pascoal Meireles, Paulinho Horta e Nivaldo Ornelas. No artigo em que se dedica a refletir sobre a música de Milton Nascimento, Kiko Continentino, pianista que vem acompanhando o cantor-compositor desde a década de 90, destaca sobre o Berimbau Club: “Todas as noites, após tocarem nos bailes, os músicos iam para lá se deliciar e expressar o que vinha em suas jovens e criativas cabeças. Paulinho [Braga] e Wagner Tiso contam que o Berimbau representou um importante laboratório de idéias e tendências musicais como o jazz mineiro e o free samba.”⁶⁸

As lembranças de Milton Nascimento sobre a cena musical de Belo Horizonte são temperadas pelos laços de amizade e também pelas descobertas musicais. Além dos encontros diários no Ponto dos Músicos, as amizades se fortaleciam nos almoços nas casas dos novos parceiros e se comprovavam pelo respeito que tinham uns pelos outros. Milton recorda o susto que levou ao ouvir os músicos de Belo Horizonte tocarem:

*Aí eu cheguei lá em Belo Horizonte, fui conhecer os músicos profissionais lá. E quando eles tocavam as músicas assim, principalmente Tom Jobim e jazz também, qualquer coisa assim, aí eu comecei a falar: “caramba, tudo que eu e o Wagner fazemos, tá tudo errado! A gente vai ter que estudar, ouvir muito...” Mas o pessoal de lá era um pessoal, assim, tipo nota dez. Então eu sempre ouvia uma coisa assim : “Não, não mexe nas coisas que você faz não. Isso aí ninguém faz e se você copiar alguma coisa já não vai ser tão forte assim.”*⁶⁹

Em cena a lembrança das maneiras com que Milton Nascimento e Wagner Tiso (re)arranjavam as canções colhidas do rádio. Mas manter a originalidade não

⁶⁶ Célio Balona (depoimento) In: Márcio Borges. *Clube da Esquina 40 anos*. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do Museu Clube da Esquina e Imprensa Oficial de Minas Gerais, 2012, p 47.

⁶⁷ *Guia de Belo Horizonte: roteiro Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Museu Clube da Esquina, 2005.

⁶⁸ Kiko Continentino. *Milton Avant Garde*. [artigo fornecido via email]

⁶⁹ Milton Nascimento em entrevista a mim concedida. Op. cit.

significaria acomodar-se a um estilo. No contato com os músicos de Belo Horizonte, Milton encontrou outros ingredientes que agregaria à sua bagagem musical. O artista conta que antes de chegar a Belo Horizonte conhecia discos de cantores e cantoras acompanhados por orquestras americanas, mas não personagens do jazz. Para ele, a capital mineira significaria o momento de seu “encontro verdadeiro com o jazz”. Foi lá que teve seu primeiro contato com a obra de um dos nomes que o impactou:

Uma vez nós estávamos na casa do Pascoal Meireles, que é um baterista de Belo Horizonte, e ele botou Miles Davis pra tocar. Eu nunca tinha ouvido. Aí eu não sei o que me deu, que eu levantei e gritei lá: “isso aí não é trompete não! Isso aí é a minha voz!” Eu nem sei por que é que eu fiz isso. Mas eles eram tão respeitadores que todos aceitaram eu falar isso. E realmente tem muito a ver, as divisões, os arranjos, os negócios assim, tem muita coisa a ver com a gente. E aí eu comecei a ouvir, comprar discos do Miles e dos outros que eu ia conhecendo. Aí que eu fui conhecer realmente o jazz e ouvir as outras coisas, porque tinha música de tudo quanto é lugar do mundo. E a gente sempre tava aberto para ouvir o que viesse.⁷⁰

A inquietação de Milton Nascimento com a obra de Miles Davis se dera por uma via curiosa, a do reconhecimento, da identificação. O intimismo presente na obra de Davis dialogava com a profundidade do universo miltoniano. Às audições de jazz mencionadas pelo cantor-compositor, unem-se as experiências com grupos que integrou, como o Berimbau Trio, conjunto da casa Berimbau Club. Como naquele espaço se ouvia basicamente música instrumental, Milton foi intimado por Wagner Tiso a aprender a tocar contrabaixo. O grupo ainda contaria com o baterista Paulinho Braga, que, no início da década de 70, acompanharia Elis Regina e posteriormente Tom Jobim. É justamente ao depoimento de Paulinho Braga, reproduzido no artigo de Kiko Continentino, que recorreremos para nos aproximarmos de memórias sonoras do Berimbau Trio e da ambiência do Berimbau Club:

Este trio era totalmente diferente dos trios da época. Fazíamos vocais, eu, Wagner e Bituca. Não havia muita improvisação, era tudo diferente e já tínhamos personalidade. Usávamos muitos rifes e tocávamos com a dinâmica totalmente solta. Também não apelávamos com desdobramento dos andamentos e mudanças de tons. Em BH, era o Berimbau e mais o Tempo Trio, do Pascoal, Helvius Vilela e Paulinho Horta. Acho que eles agradavam mais, porém nós éramos divinos. Quando tocávamos, todos os músicos paravam de falar para escutar a gente (pretensão à parte). Bituca, sempre com sua maneira peculiar de falar, dizia: “Outros trios jamais trilharão os trilhos que trilha o Berimbau Trio”, numa alusão marota ao Tempo Trio, nossos “arquiinimigos”...⁷¹

⁷⁰ Idem, ibidem.

⁷¹ Paulinho Braga Apud Kiko Continentino. Op. cit.

Como pudemos perceber, vários músicos frequentavam o Berimbau. Outro nome que circulava por aquele espaço e que aparece nos agradecimentos de *Crooner* é Aécio Flávio, vibrafonista e chefe de orquestra. Participou com seu grupo do I Festival de Música Popular de Minas Gerais, ocorrido no Rio de Janeiro. Esse festival contou com a presença de vários grupos, inclusive do Berimbau trio. No relato de Aécio Flávio ao livro *Clube da Esquina 40 anos* há um dado curioso: naquela época, Ismael Correia resolveu fazer um disco reunindo vários desses grupos. Segundo Aécio, nesse disco seu grupo gravou pela primeira vez a *Canção do Sal*, com participação de Milton Nascimento no contrabaixo.⁷²

Belo Horizonte aparece nessas memórias como um lugar de ebulição cultural que atraía mineiros de variadas localidades, como Milton e Wagner Tiso. A respeito da ambiência musical da cidade, Nivaldo Ornelas recorda: “Era uma cidade do interior, bem interiorana, mas efervescente, sabe? As coisas aconteciam.”⁷³ Márcio Borges, apaixonado por cinema, frequentava espaços dedicados à exibição e ao debate de filmes de escolas cinematográficas como o Cinema Novo, a Nouvelle Vague e o neo-realismo italiano. “(...) tínhamos aquela perspectiva provinciana de Belo Horizonte nos anos 60, mas víamos exatamente os mesmos filmes que se via no IDEC em Paris ou no Centro Experimentale de Roma porque estávamos sintonizados no mundo, apesar de não existir esse negócio de network de hoje.”⁷⁴

Aos nomes aqui mencionados, da cena musical de Belo Horizonte, agregam-se outros, nos agradecimentos do álbum *Crooner*, que tiveram presença tanto nesse momento quanto em outros da trajetória de Milton Nascimento. Assim, vemos a presença dos Borges, dos Brant, os Bastos (Rio de Janeiro), os Tiso Veiga e tantos outros. Alguns desses sobrenomes nem necessitam de maiores explicações. As memórias das parcerias estabelecidas por Milton já deixam bem claro de quem se tratam. Interessante que foi no contato com um dos membros da família Borges que Milton deixou aflorar seu lado compositor. Até então, queria apenas cantar, mas a amizade com Márcio Borges lhe trouxe uma provocação: precisava começar a compor.

No livro *Os sonhos não envelhecem*, Márcio Borges recorda esses tempos e as paixões divididas com o novo amigo de Três Pontas. Milton morava numa pensão localizada no mesmo edifício em que vivia a família Borges, o Levy. Era frequentador

⁷² Cf. Aécio Flávio. (depoimento) In: Márcio Borges. *Clube da Esquina 40 anos*. Op. cit.

⁷³ Depoimento presente no filme *A música audaz de Toninho Horta*.

⁷⁴ Márcio Borges. “O Clube da Esquina.” In: Paulo Sergio Duarte e Santuza Cambraia Naves. *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 169 e 170.

assíduo do lar dos Borges, sendo lembrado em entrevistas e relatos como o filho número 12. Uma das paixões compartilhadas pela dupla de amigos era o cinema. Essa expressão artística seria agregada ao caldeirão de referências de Milton Nascimento. Foi depois de assistirem a três sessões seguidas de *Jules et Jim*, de François Truffaut, que Milton Nascimento cedeu ao apelo insistente de Márcio Borges e começou a compor. Naquela noite estabeleceram sua parceria musical, compondo três músicas no apartamento dos Borges: *Paz do amor que vem (Novena)*, *Girou-Girou* e *Crença*.⁷⁵

... Bituca deixou-se levar – e me levou consigo – para muito, muito longe, para uma região de melodias intrincadas e misteriosas, entoadas em puro improviso de cristalinos falsetes, coisas que eu, nem ninguém, nem ele próprio, jamais escutáramos antes. Era como se estivéssemos na Floresta Negra, juntos a Jules, Jim, Catherine, e todos nos achássemos instalados ali, no “quarto dos homens”, como ectoplasmas feitos de som. Tudo continuava naqueles acordes, François Truffaut, o Amor e Amizade, Raoul Coutard, o mago do nublado e do noturno, Jeanne Moreau, o Levy, tudo encadeado como átomos na cadeia dos cristais de pura música; tanto, que nos deu certeza de que uma nova história começava a se escrever ali mesmo para nós, naquele instante, e que as eras poderiam se dividir, a partir desse fato consumado, em A.J.J. e D.J.J.; isto é, Antes de Jules e Jim e Depois de Jules e Jim.⁷⁶

O comovente relato de Márcio Borges nos dá a dimensão do filme de Truffaut entre suas referências. Além de trazer temas afinados com o universo clube-esquinista, como a amizade, o filme serviu como catalisador de uma música que vinha se configurando nas emoções que já circulavam no convívio de Milton Nascimento e Márcio Borges. E a força dessa referência permaneceu na obra de Milton. Em seu disco *...E a gente sonhando*, de 2010, o cantor-compositor recorre expressamente à obra de François Truffaut para expressar o sentimento deflagrado por um sorriso: “*Sim, o seu sorriso/ Penetrou minha alma, como um filme de Truffaut*”. Na mesma época em que Milton era apresentado a Truffaut por Márcio Borges, Novelli, em Pernambuco, formava o grupo *Nouvelle Vague*, expressão tomada de empréstimo do movimento cinematográfico do qual Truffaut era integrante. Novelli ainda vivia em Garanhuns:

Eu tinha um irmão que estudava em Recife e ele morava numa pensão do lado de um cinema, que era o mais importante do Recife. Era um negócio meio ridículo, às vezes, porque tinha umas sessões lá que você só podia entrar de paletó. E tinha no domingo uma, eles chamavam matinal. Matinal, de tarde. Matinal, às dez da manhã. E passavam filmes, na época, em 1963, 62, 63, passavam aqueles filmes do Godard, do Truffaut, do pessoal, René Clément. E eu saquei que o nome era interessante, né? Eu ia visitar meu irmão, ficava o domingo lá e ia ver essa matinal, sempre via esses filmes. Aí eu descobri que o

⁷⁵ Márcio Borges. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. Op. cit.

⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 60.

*nome do movimento, aqueles filmes estranhos, modernos, romances ou policiais... tinha um movimento na França chamado Nouvelle Vague fundado por esses caras.*⁷⁷

Na verdade, o nome artístico “Novelli” é uma corruptela do nome do movimento francês. Na época, o baixista Osvaldo Guedes questionou o nome do conjunto, o *Nouvelle Vague*. Depois de receber a explicação, concordou e fez o batizado, acentuando na pronúncia o sotaque pernambucano: “... pra mim você vai ser o cantor *Nóóvelli*”⁷⁸. Osvaldo Guedes foi o baixista faltoso na apresentação do *Nouvelle Vague* na tevê pernambucana, conforme relato de Novelli páginas atrás. Ou seja, batizou Novelli e, acidentalmente, ainda colocou o baixo em suas mãos! Interessante a produtividade verificada nessa circulação de referências culturais no período. No diálogo com Novelli falamos dessa relação da música com o cinema e ele destacou: “Mas você lembrou muito bem, tem uma coisa em comum entre eu e o Milton, que, fora a música, é uma ascendência francesa de *Nouvelle Vague*”⁷⁹.

Os Borges também seriam representados no álbum *Crooner* por Lô, em participação especial. Sua presença trazia a memória de experiências como as do álbum *Clube da Esquina*. Lô fez um dueto com Milton na canção *Resposta*, do grupo Skank. Interpretada pelos dois amigos, a canção, que pode ser lida como um recado endereçado a alguém por quem se nutre uma paixão, adquire novo sentido, aparentando-se agora com uma conversa de dois amigos, parceiros antigos de composições consagradas: “... Ainda lembro/ Que eu estava lendo/ Só pra saber o que você achou/ Dos versos que eu fiz/ E ainda espero resposta.” O encontro dos dois cantores mostra, portanto, na prática a possibilidade de várias leituras de uma canção. Curioso é que o *Clube da Esquina* seria uma das referências do Skank, justamente pela ligação com a música *pop* e *rock*, em sintonia com os Beatles. Tais reverberações sonoras foram definitivamente incorporadas ao universo miltoniano no contato com os adolescentes Lô Borges e Beto Guedes, amantes da música do grupo inglês.

*Tinha no Clube da Esquina uma referência pop, né? Ou seja, onde transcende a música mineira pro pop, e que flertava com o rock. Era uma coisa super viável. Pra nós, de Belo Horizonte, era a comprovação de que você, pra fazer boa música, ser conhecido no Brasil, não precisava ter nascido em Liverpool.*⁸⁰

⁷⁷ Entrevista com Novelli. Op. cit.

⁷⁸ Idem, ibidem.

⁷⁹ Idem, ibidem.

⁸⁰ Depoimento de Samuel Rosa, vocalista do Skank, no filme *A sede do Peixe*. Dirigido por Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda. Conspirações filmes/Tribo Produções/Nascimento Música/ HBO Brasil, 1997. Lançado em DVD em 2003.

O breve passeio pela cena musical de Belo Horizonte dos anos 60 nos coloca diante de nomes locais importantes em projetos posteriores da carreira de Milton Nascimento. Que admirador sincero de Milton não se lembraria das *performances* de Nivaldo Ornelas em seus discos? Nem da bateria de Paulinho Braga? Aos nomes citados agregamos tantos outros trazidos pelos fios da memória. Fios estes que cingem o passado ao presente e nos permitem pensar como foram essenciais esses músicos, instrumentistas, letristas para a elaboração da linguagem miltoniana. Fazem imaginar ainda que, naquela cena onde o *jazz* e a bossa nova desenhavam um horizonte possível, era gestada uma música nova. Noutros momentos, esses fios memoriais se enlaçam em citações musicais, como acontece no arranjo de *Ooh child*, canção em cujo arremate surge um coro infantil. Aos mais familiarizados com a discografia de Milton o reconhecimento é imediato: trata-se de uma citação do disco *Minas*, de 1975. Aquele coro que abre *Minas* e reaparece em outras faixas do disco, foi recolhido e transposto para a receita de *Cooner*.

Neste álbum, nada está tachado ou determinado. As memórias se insinuam, misturam-se, convidam o ouvinte a interagir com elas, contemplá-las e igualmente interpretá-las: “A fonte oral sugere mais que afirma, caminha em curvas e desvios obrigando a uma interpretação sutil e rigorosa.”⁸¹ A afirmação de Ecléa Bosi sobre o testemunho oral me parece útil para expressar minhas próprias impressões ao ouvir *Crooner*, esse “disco-relato”.

O projeto *Crooner* revelou-se um espaço propício para Milton Nascimento surpreender o público e mostrar outras faces, pela inclusão de algumas canções inusitadas em seu repertório de intérprete. O próprio Milton me diz: “*Tem música ali que ninguém nunca ia pensar que eu fosse cantar na vida, né?*” Eu logo menciono a canção *Beat it*, de Michael Jackson. E Milton me responde: “*Também, mas o Cumanã, por exemplo, o Edmundo*”. De fato, são as maiores surpresas do repertório do CD. Aparecem na faixa-bônus junto com *O gato da madame*, presente de tirar o fôlego já quase no derradeiro momento de adeus do álbum. Mas a resposta de Milton me surpreendeu pelo “também”. Fica no ar que, para ele, cantar Michael Jackson não é algo tão surpreendente assim.

A surpresa da faixa-bônus não se dá somente pela presença dessas canções no *pot-pourri* ali apresentado, mas pela interpretação dada por Milton Nascimento. Temos

⁸¹ Ecléa Bosi. *O tempo vivo da memória: ensaio de psicologia social*. Op. cit., p. 20.

aí um Milton brincalhão, que usa a voz para provocar risada. *O gato da madame, foxtrote*, conhecido pela versão de Zilá Fonseca, é recheada de bom-humor:

*O gato da madame
Anda perfumado
Laço no pescoço
Todo alinhado
Bebe uísque
Nem parece um gato
Foge arrepiado, apavorado
Quando vê um rato
Anda sempre
De unhas pintadas
Não anda na rua
Pelas madrugadas
Não come sardinhas
Porque têm espinhas
Carne tem que ser filé mignon
E não faz miau só faz miôn ...*

Um gato chique e fresco, eis o que a letra da canção retrata. Milton não se faz de rogado ao insuflar vida a essa criatura. Usa e abusa de “erres” vibrantes numa alusão ao ronronar do gato. Encarnando o gato metido à besta, o artista usa e abusa de firulas vocais. A entonação é debochadamente esnobe, chacota propositadamente dirigida àquele gato de ares tão superiores. Recheada de humor, vem a ser a continuação do *pot-pourri*, que seguiria com a canção *Edmundo*, sucesso de Elza Soares, artista lembrada nos agradecimentos de *Crooner*; e *Cumanã*. Também aí as firulas vocais estão presentes. Funcionam como cacoetes prontos para arrancar uma gargalhada. O falsete emitido ao final do *pot-pourri* surge como uma risada estridente que escapuliu, malgrado os esforços de ser contida.

A interpretação que Milton Nascimento dá a esse *pot-pourri* surpreende justamente por quebrar uma imagem difundida a seu respeito. Milton, para muitos, é artista de música séria. É comum em algumas matérias de jornal e programas de televisão Milton ser enquadrado como artista tímido e até mesmo triste. Em texto que veicula uma bela entrevista com o artista na década de 70, e agora presente no livro *Nada será como antes*, Ana Maria Bahiana nos informa sobre um desses enquadramentos:

Milton Nascimento, diziam-me, era impossível de ser entrevistado. Uma timidez ao cubo tornava o processo todo extremamente penoso tanto para ele quanto para quem tinha a árdua tarefa. Imaginei algo ousado: tornar a experiência o mais descontraída possível, sumindo com o aparato de costume –

gravador, bloco de notas, caneta – e me comprometendo a guardar toda a conversa na memória. A juventude tem desses privilégios. Deu certo – e aprendi um modo de trabalhar que não apenas ajudava o contato e preservava a integridade material como desafiava a manter a atenção sempre ligada e a memória, ativa.⁸²

Essas imagens construídas ao longo de sua carreira ainda reverberam em textos recentes sobre o artista. Acabam por desenhar um perfil, uma *representação*⁸³ que informa sobre a figura de Milton Nascimento. Tomemos um exemplo. Em entrevista ao jornal *Correio Braziliense*, Fernando Brant é confrontado com a seguinte afirmação: “Caetano Veloso escreveu que Milton é um grande cantor e compositor, mas que expressa uma tristeza da alma mineira.” A resposta desfaz qualquer tentativa de aprisionamento da obra do parceiro no estigma de triste: “Pode ser, mas o Milton também tem muita alegria. Você já recebe coisas de herança, mas vai adquirindo outras na vida. A música dele é diferente da maioria porque é muito profunda, vem de dentro com toda a harmonia.”⁸⁴ Em entrevista dada à revista *Imprensa*, Milton Nascimento recorda as dificuldades no contato com a imprensa, inclusive os boatos relacionados ao seu estado de saúde nos anos 90, quando foi diagnosticado com diabetes. O artista comenta sobre sua relação com a imprensa atualmente e toca no assunto de sua timidez tão divulgada:

Eu tenho tido sorte. As pessoas com quem eu tenho falado têm honestidade, elas só publicam o que realmente falei. E isso começou a acontecer depois desse tempo [episódio do diabetes]. Inclusive, as pessoas falam que sou tímido, que é a pior coisa do mundo fazer uma entrevista comigo, mas eu não falo é por causa da imprensa, não que eu seja tímido.⁸⁵

Essas considerações nos fazem pensar que, mesmo identificando algum sentimento de tristeza em canções do repertório de Milton Nascimento ou certa timidez na sua imagem artística, é redutor desenhar um perfil nesses parâmetros. Fazê-lo seria investir no esboço de uma caricatura. Essas breves considerações acerca do reducionismo na construção das imagens do artista nos dão o tom da surpresa que a

⁸² Ana Maria Bahiana. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, p. 68. O texto do qual foi tirado o trecho citado apresenta a matéria “Querem que Milton seja herói. Ele não. Prefere a margem, a sombra, a música”, publicado originalmente no jornal *O Globo* (26/12/1975)

⁸³ Cf. Roger Chartier. *História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Difel / Bertrand. Brasil, 1990.

⁸⁴ Fernando Brant à seção “O que eles pensam”. In: *Correio Braziliense. Caderno Diversão & Arte*, p.3. (20/05/2012) Entrevista realizada por Irlam da Rocha Lima, José Carlos Vieira e Severino Francisco.

⁸⁵ “O desabafo de Bituca”. Entrevista de Milton Nascimento à Thaís Naldoni. *Revista Imprensa*. Ano 20 – nº 220 (janeiro/fevereiro de 2007), p. 29.

interpretação daquele *pot-pourri* provocaria. Milton brincava com a própria imagem e escancarava algo que alguns desavisados não captaram em seu próprio repertório, a alegria. E não pararia por aí. No *show Crooner*, buscava-se um clima semelhante ao do disco. Milton Nascimento levou uma pequena orquestra, com presença de metais e de *backing vocals*. A ideia era fazer um *show* em que as pessoas pudessem dançar, mesmo ao embalo de um artista “tão sério”:

*E foi muito difícil porque o pessoal não acreditava que podia dançar num show do Nascimento, né? Aí o primeiro foi no Canecão e eu falei: “olha, a alegria do crooner é ver o pessoal dançando!” Aí tinha um lugar redondo assim, o pessoal veio, começou a dançar. Aí não precisava falar mais nada em lugar nenhum. E eu adorei, adorei, porque a gente cantava tudo que gostava.*⁸⁶

E a experiência se repetiria em palcos de distantes lugares do mundo, como é lembrado na Seção K/Skrobo, do *Jornal da Tarde*: “Empolgado com o frisson de *Crooner* em sua turnê européia, Milton Nascimento desembarca em Turim a fim de ferver o Palace, dia 3. Num remember dos anos 80, pediu para quebrar o gelo com a plateia transformando tudo em pista”⁸⁷.

O artista brasileiro, que havia conquistado o Grammy na categoria World Music pelo disco anterior, o *Nascimento*, de 1998, desta vez queria por o público para dançar. Era um *crooner* no ápice, ávido por se lançar a inusitadas travessias. No palco, as lembranças de tantos tempos e uma vontade imensa de simplesmente cantar. Tais lembranças, acionadas pela linguagem musical, permitem pensar que, através do fazer de músico, Milton Nascimento elaborava uma narrativa, contando sua própria história. O projeto não se encerraria ali, mas inspiraria outros, vida afora. Sem dizer que a obra do compositor passaria a integrar o repertório de tantos outros cantores da noite, em homenagens memoráveis, como no álbum *A voz rouca da Crooner* (2004), em que Áurea



Fig. 4 – O crooner

⁸⁶ Milton Nascimento em entrevista a mim concedida. Op. cit.

⁸⁷ *Jornal da Tarde*. (14/07/1999)

Martins grava duas de suas canções, *Tarde e Morro velho*.

“Minha voz vem da mulher”

Eu que nasci no Rio de Janeiro, em Laranjeiras, fui levado de volta à Minas, terra natal de minha mãe de sangue, quando ela se foi. Era um garoto de pouco mais de um ano e fui recebido com muito carinho pela minha família, mas alguma coisa dentro de mim havia se partido, e sangrava. Pietá, pra mim, é a minha mãe de criação Lília que, mesmo sem nenhum contato ou notícia minha durante muito tempo, pressentiu que algo de errado se passava comigo e veio me socorrer. Me trouxe de volta ao Rio e daqui para Três Pontas. Foi ela quem cuidou de mim e continuou a cuidar por toda a vida, junto com meu pai, Josino. Além de muito amor, dos dois eu recebi todas as forças de que precisei. Foi dela a primeira voz feminina que eu me lembro ter ouvido. Ela que já havia cantado no Rio em um coral regido por Villa-Lobos, cantava para mim e com o tempo eu passei a acompanhá-la, com minha sanfoninha. Foi através dela que eu conheci no rádio Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Yma Sumac, Doris Day, Julie London e principalmente Ângela Maria, minha querida Sapoti. Esse disco é um beijo em todas essas cantoras, que me ensinaram a cantar e principalmente à Lília, minha mãe, a quem eu devo tudo que sou e para quem dedico esse trabalho. Como não podia deixar de ser.

O encarte do álbum *Pietá*, de 2002, traz a declaração de amor feita por Milton Nascimento a sua mãe, Lília. Milton nasceu de Maria do Carmo do Nascimento, empregada doméstica da família de Lília. Os dois, mãe e filho, foram acolhidos como membros daquele lar. Os vínculos construídos fizeram brotar saudades quando o pequeno Milton teve que partir para viver com a família de sua mãe de sangue recém-falecida. O mesmo sentimento de saudade fez aquele menino adoecer e motivou Lília a ir ao seu encontro em Juiz de Fora. A cena é tocante: ao avistá-la, o pequeno Milton desmaiou e caiu em seus braços. Tal imagem é reapropriada anos depois, em *Pietá*, com a representação de Nossa Senhora amparando Cristo já morto. É à força dessa imagem que Milton recorre ao significar o gesto de sua nova mãe.⁸⁸ Seguiria com Lília para Três Pontas, quando ela se casou com o trespontano Josino. Nascido de ventre mineiro no Rio de Janeiro, o pequeno Milton partiria em colo carioca para Minas Gerais.

Na capa do álbum *Pietá*, um fio de sangue nasce da chaga plantada na palma da mão e escorre pelo braço que repousa em mão firme de mulher. Chaga de Cristo, signo de dor e salvação. Ao retirar o CD da capa, deparamos-nos com uma foto da mesma imagem, agora inteira. Nela, Maria recebe em seu colo o Cristo morto. Trata-se da imagem de Nossa Senhora da Piedade, atribuída a Aleijadinho e pertencente ao

⁸⁸ “Milton Nascimento” (entrevista) In: Violeta Weinschelbaum. *Estação Brasil*. Op. cit.

santuário que carrega o mesmo nome da santa, localizado na cidade de Felixlândia, Minas Gerais. Naquela primeira foto, o foco no gesto, no amparo, na força da mulher que acolhe o filho morto. No disco *Pietá*, Milton buscava a força e sensibilidade feminina em figuras como esta e em outras que marcaram sua vida, como Lília. Sua busca também partiria rumo ao canto de vozes femininas, aquelas que vêm do coração. Era um CD em homenagem às mulheres. Além de celebrar figuras importantes de sua vida, aproveitava para lançar três cantoras que participaram ativamente desse álbum: Simone Guimarães, Marina Machado e Maria Rita.



Fig. 5 – Capa do álbum *Pietá*

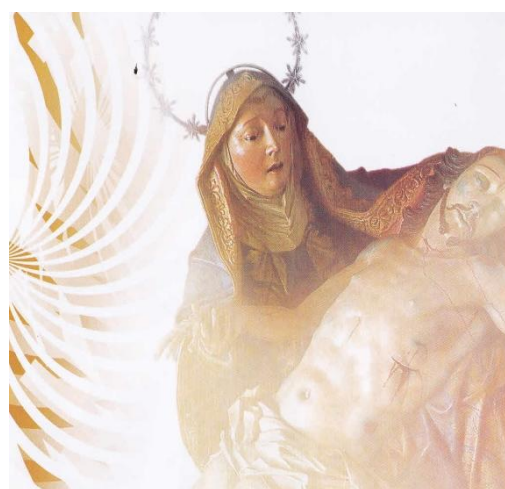


Fig. 6 – Nossa Senhora da Piedade

No vídeo de divulgação, intitulado “Pietá por Milton Nascimento”⁸⁹, temos acesso aos bastidores de gravação do CD. Ali, mesclam-se depoimentos do artista com os de integrantes da banda e trechos de gravação do álbum. Fala-se na descoberta de novos talentos e na retomada de antigas parcerias. Na condução da narrativa surgem percepções sobre o novo trabalho, erguido na ideia de coletividade e no entusiasmo do cantor-compositor, disposto a enveredar por novos rumos.

Para gravar *Pietá* e levar o *show* homônimo para os palcos do País e do mundo, Milton Nascimento contou com músicos que já o acompanhavam, como Lincoln Cheib, Wilson Lopes, Kiko Continentino, Marco Lobo e outros que passaram a compor a sua banda, como Gastão Villeroy, Telo Borges e João Vitor. Este último é sobrinho do cantor-compositor. A banda tem papel fundamental na obra atual de Milton e boa parte

⁸⁹ Dirigido por Bernardo Palmeiro e realizado pela Fuzo Produções. É um produto da Warner Music, Tribo Produções e Nascimento. O vídeo pode ser encontrado na internet através do sítio www.youtube.com.

dos integrantes segue com ele até hoje. A convivência em ensaios e *shows* trouxe à tona identificações e estabeleceu intimidade favorável à construção de uma ambiência onde músicos se reconhecem e fazem de sua linguagem um diálogo onde podem se arriscar em criações sonoras. É o que se percebe nas *performances* de *shows* e nos depoimentos do vídeo de divulgação:

Existe um amor na banda que é uma coisa maluca, né? Pelas minhas músicas, por mim, eu por eles, eles por eles. [Milton Nascimento]

Tô realizando esse sonho, que é tocar com o Milton, que é um cara que dá uma puta liberdade, assim, pra gente tocar. É incrível, nunca tive essa liberdade tocando com nenhum outro artista. Talvez seja por causa da influência que o jazz tem sobre ele também. A música dele é muito livre. [Gastão Villeroy]

O Milton tem um carinho muito grande pelos músicos, pelas pessoas que estão com ele, ele tem isso como uma coisa muito especial. Ele divide isso muito sinceramente, sabe, no palco, no trabalho. E nesse disco, ele parece que passou a bola pra gente, sabe? Uma coisa de a pré-produção foi com ensaio. As músicas, chamou a mim e ao Wilsinho pra ver junto o repertório. [Lincoln Cheib]

Esse disco eu tenho uma outra composição com o Milton, que chama A lágrima e o Rio. É uma composição minha, a música minha, e a letra de Milton Nascimento e Ricardo Nazar, um compositor mineiro. [Wilson Lopes]⁹⁰

As falas dos músicos nos dão a dimensão de sua participação na obra de Milton Nascimento. A eles não cabia apenas acompanhar aquele grande nome, mas tornarem-se seus parceiros musicais, fosse pela *performance* ou pela composição de canções. Lincoln Cheib, por exemplo, assumiu a direção da percussão; Kiko Continentino compôs com Milton as canções *Vozes do vento* e *Imagem e semelhança* (essa última também assinada por Bena Lobo). Nesse disco, Milton ainda comporia em parceria com Chico Amaral – *Pietá* e *Boa noite* –, que ficou conhecido em composições feitas com o grupo Skank. Traria canções com Telo Borges (*Tristesse* e *Meninos de Araçuaí*), com Fernando Brant (*A feminina voz do cantor* e *Beleza e Canção*) e seria intérprete de composições dos irmãos Borges: *Quem sabe isso quer dizer amor* (Lô Borges/Márcio Borges) e *Voa bicho* (Telo Borges/Márcio Borges). Ainda daria espaço a novos compositores, como Elder Costa (*Outro Lugar*), Bruno Nunes (*As vezes Deus exagera*) e Flávio Henrique (*Casa Aberta*, em parceria com Chico Amaral). Traria canção do folclore do Jequitinhonha, *Beira-Mar Novo* (adaptação de Frei Chico e Lira Marques), e do jazz, *Cantaloupe Island*, de Herbie Hancock, artista que participou da gravação dessa faixa juntamente com Milton e Pat Metheny.

⁹⁰ *Pietá* por Milton Nascimento. Op. cit.

Milton transporia ainda para *Pietá* experiências recentes noutros campos da arte, como o espetáculo *Ser Minas tão Gerais*, feito em parceria com o grupo de teatro Ponto de Partida (Barbacena, MG) e com os Meninos de Araçuaí. Trata-se de um musical construído a partir de sua obra e de textos de Carlos Drummond de Andrade. Nele, além de cantar, o artista atua como ator, encarnando a si próprio. No palco desenham-se paisagens: o Norte de Minas, ou Jequitinhonha, a cor morena das terras Gerais. Essa experiência foi tema da canção *Meninos de Araçuaí*, com atuação do grupo homônimo, que retorna em *Beira-Mar Novo*, canção que vem do espetáculo *Ser Minas tão Gerais*. Os arranjos dessa canção foram assinados por Gilvan de Oliveira, integrante do grupo Ponto de Partida, que também participou dessa gravação. As canções e histórias que integram o disco *Pietá*, somadas aos depoimentos citados, revelam um Milton agregador e um álbum construído na coletividade de vozes prontas a homenagear as mulheres. E ainda teríamos três cantoras reveladas e tantas outras participações e referências nesse mesmo disco. O perfil agregador aqui desenhado vem acompanhando Milton ao longo da carreira desde os tempos do *Clube da Esquina*.

O vídeo de divulgação do disco traria outras presenças importantes. *Pietá* foi produzido pelo próprio Milton, Guto Graça Mello e Tom Capone. Nesse vídeo, Milton comenta que Guto Graça Mello foi o responsável pela direção de vozes e Tom Capone pela parte instrumental. Assim os dois personagens descreveriam a experiência de *Pietá*:

Pô, o cara tá com uma puta vitalidade. O cara chega de show, foi pro Uruguai, sai do avião, passa em casa, escova o dente e vem pra cá, indo pro estúdio. Pô, o cara tava amarradão, sabe? Fazendo o que gosta. (...) Acho que a voz dele é algo assim, é incomparável, tipo única! É um puta sonho fazer e eu quero fazer outros. [Tom Capone]

E foi emocionante o que aconteceu dentro de estúdio porque o Milton, aquele Milton de dezoito anos de idade, tava ali, voltou. É como se ele tivesse voltado. A voz do Milton recuperou todo o seu frescor. [Guto Graça Mello]⁹¹

Nas falas de ambos, a imagem de um artista que manteve a inquietude e se lançou na aventura daquele disco carregando toda uma trupe, da qual os dois convidados passavam a fazer parte. Tom Capone daria seu toque pessoal não somente pela direção da banda, mas participando diretamente das gravações. Na faixa *Às vezes Deus exagera*, por exemplo, ele assume o baixo synth e programação. A experiência de trabalho com Guto e Tom levaria Milton a declarar: “*E foi o maior barato, né? Porque*

⁹¹ Idem, ibidem.

*conseguimos duas pessoas que eu até pretendo continuar, né?”*⁹² Mas um velho conhecido chegaria naquele estúdio e passaria a integrar a trupe bituquiana: Eumir Deodato, responsável pelos arranjos e regência de cordas, metais e instrumentinos. Sobre este artista, Milton afirmaria:

*Que o Eumir é um tipo de um maestro assim pra gente, eu adoro. Que, por exemplo, eu tô tocando violão, ele começa a escrever e escreve tudo que eu faço no violão. E a voz. Então ele vem e completa as coisas assim. Não é aquele negócio da orquestra aparecer, aquele negócio... É um trabalho bem conjunto.*⁹³

Novamente a ideia de um trabalho conjunto, construído em parcerias que se fazem diálogos. Mas esses diálogos têm uma paisagem no horizonte: a matriz musical miltoniana. É sob essa motivação que Eumir, e mesmo os músicos, sacam de suas bagagens ideias sonoras que conversam com a obra de Milton. Ao falar sobre a experiência de trabalhar com Milton Nascimento, o maestro destaca:

*Quando é uma situação assim como o Milton, uma pessoa de um respeito incrível dos músicos, do público, a coisa que eu mais me preocupo é a voz. A voz é a coisa principal do disco e a mensagem que ele tá tentando dar, não só da maneira dele, da interpretação, como, em muitos casos, as letras, que ele que escreve as letras.*⁹⁴

A voz, a mensagem. As considerações de Eumir Deodato comunicam-se com as de Guto Graça Mello e Tom Capone. Nos discursos dos três, a voz de Milton Nascimento surge como um tesouro precioso do disco *Pietá*. E se uma voz guarda tantas outras, a de Milton evocaria algumas de sua predileção nessa experiência sonora. Todo aquele vídeo de divulgação, espécie de *tease*, apresenta *Pietá* como um grande projeto, um álbum revigorante e ousado. Quem ouvir o disco verá um Milton disposto a misturas sonoras, num trabalho repleto de informações da cultura popular, como o candombe da Serra do Cipó, em diálogo com o *rock*, o *pop* e o *jazz*, como, aliás, é habitual em outros projetos ao longo da carreira do cantor. Mas agora com uma lembrança a soprar nos ouvidos: sua voz, vinha da mulher.

Um quarto fechado. Pelas gretas da porta e da janela escapam os sons delicados emitidos por uma caixinha de música. As frases sonoras seduzem os ouvidos atentos e

⁹² Idem, *ibidem*.

⁹³ Idem, *ibidem*.

⁹⁴ Idem, *ibidem*.

levam ao encontro da canção, que a cada passo ganha maior nitidez. Colocar *Pietá* para tocar e deparar com a introdução da primeira canção me causa essa impressão. O som tirado do harmônio por Kiko Continentino parece vir de longe. Aos poucos se encorpa e convida as vozes dos outros instrumentos – guitarrinha, viola, violão, baixo –, envolvidos pela percussão; esta, por sua vez, imprime mistérios e força à ambiência sonora. Mansamente, como brisa, entra a voz de Milton Nascimento. Tudo ali inspira delicadeza, no aguardo da força pulsante que vem à tona tão logo aquela voz se liberta e voa em caça de sua face visceral. A mesma voz se multiplicaria em tons e se enfeitaria de céu ao emitir falsetes emocionados.

*Minha mãe quem me falou
Minha voz vem da mulher
Minha voz veio de lá, de quem me gerou
Quem explica o cantor
Quem entende essa voz
Sem as vozes que ele traz no interior?
Sem as vozes que ele ouviu
Quando era aprendiz
Como pode sua voz ser uma Elis?
Sem o anjo que escutou,
A Maria Sapoti,
Quando é que seu cantar iria se abrir?
Feminino é o dom
Que o leva a entoar
A canção que sua alma sente no ar
Feminina é a paixão
O seu amor musical
Feminino é o som do seu coração
Sua voz de trovador
Com seu povo se casou
E as ruas do país são seu altar
Feminina é a paixão
No seu amor musical
Feminino é o som de seu coração
Sua voz de trovador
Com seu povo se casou
E as ruas do país são seu altar
A cidade é feliz
Com a voz de seu cantor
A cidade quer cantar com seu cantor
Ele vai sempre lembrar
Da lenha de um fogão
E das melodias vindo lá do quintal
As vozes que ele guardou
As vozes que ele amou
As vozes que ensinaram: bom é cantar.*

Na canção *A feminina voz do cantor*, sensibilidade e emoção vêm pelo canto de mulher. Nos versos, misturam-se as vozes do cotidiano de Milton Nascimento,

incorporadas na figura de Lília – “*Ele vai sempre lembrar/ da lenha de um fogão/ das melodias vindas lá do quintal*” –, com aquelas em que ele se reconhece – “*sem as vozes que ele ouviu/ quando era aprendiz/ como pode sua voz ser uma Elis?*” – e com as que o inspiraram a cantar – “*Sem o anjo que escutou, a Maria Sapoti, quando é que seu cantar iria se abrir?*”. Lília, Elis Regina e Ângela Maria. A mãe, a musa e a primeira referência musical. A homenagem a sua mãe fica ainda mais explícita ao folhearmos o encarte de *Pietá*. A letra da canção vem impressa sobre foto em preto e branco de Lília, que assina a seguinte dedicatória escrita à mão: “Ao meu querido Bituca, com um beijo de sua mãe, Lília”. A lembrança de Lília viria também pelos sons daquela canção. No arremate de *A feminina voz do cantor*, Milton toca sua sanfoninha, a mesma que usava para acompanhar a mãe quando criança. O instrumento tangenciava a lembrança da voz de Lília. Evocava a memória da mãe. Interessante é que a letra da canção foi composta por Fernando Brant. E por que nada soaria estranho nessa escolha? Amigos e parceiros musicais, os dois partilhavam afetos, memórias e “causos”, ou seja, de certa forma, a história de Milton era também a de Fernando. Estava explicado.

Ele nem sabia que eu ia fazer daquele jeito. Mas é porque ele sempre falou o negócio da Ângela Maria, que foi importante pra ele, que a mãe dele, a dona Lília, mostrava pra ele. Que ele gostava muito de voz de mulher. E ele conta muito isso, né? Que quando ele começou a engrossar a voz ele ficou com muita raiva. [risos] Mas aí ele ouviu Ray Charles e viu que homem podia cantar bonito também, né? Na realidade, ali eu conto, eu me transfiro pra lá, porque também eu conheci o lugar, a dona Lília, a cozinha, os cafés, o quintal... isso aí é uma história que eu participei desde muito tempo. Quer dizer, não participei naquele momento da infância dele, né? Mas foi natural.⁹⁵

O depoimento de Fernando Brant comunica-se com o de Milton Nascimento: na entrevista que me concede, o cantor e eu conversamos sobre a presença dos falsetes em sua obra. Milton logo traz as memórias de sua infância em Três Pontas. Recordar-se das audições musicais em casa, da preferência do pai por música de cinema e clássica; e de sua mãe, que compartilhava das preferências do pai, mas também gostava de música brasileira, samba-canção. Vale a pena sentir um pouco da emoção dessas lembranças numa narrativa conduzida por Milton:

E eu gostava de tudo, tudo mesmo, né? Só que eu tinha um pequeno problema, eu não gostava de voz de homem. Porque as vozes femininas, para mim, quando eu ouvia eu sentia um negócio apertando aqui, o coração. E eu achava que as mulheres cantavam com o coração e os homens, quando cantavam, queriam mostrar força. Então era aquele troço, sempre que eu botava um disco lá na vitrola era uma mulher cantando. E eu gostava muito de imitar as mulheres. E

⁹⁵ Fernando Brant em entrevista a mim concedida. Op. cit.

foi durante muito tempo. Até um dia que, eu não sei o que eu tava fazendo lá em casa e fui cantar um negócio e eu senti que minha voz tava engrossando ou ia engrossar. Aí eu fiquei maluco, bicho. Não sei como é que meus pais me aguentaram a partir dessa hora, que eu saí correndo pela casa, entrava num quarto, saía pela sala, não sei que, e gritando e tal. E falando: “não quero, não quero!” Aí meus pais falavam assim: “ah deixa, deixa, isso passa”. E foi assim. Na realidade, eu imitei muito as mulheres. Tanto brasileiras, tinha a Ângela Maria, por exemplo, que pra mim é uma das coisas mais... sabe, que mexiam mais comigo. E eu acho que eu levo muita coisa dela aqui no cérebro, no coração, essas coisas. E muitas estrangeiras também.

Milton traz as memórias desse episódio também nos gestos. Na entonação de sua fala ecoa o desespero da criança que se tornava adulta e se assustava com as mudanças na voz: “não quero, não quero!”, esbravejava aqui em lembranças de lá. Tinha receio de que a transformação compromettesse também sua sensibilidade. Perderia a voz que vem do coração? Em sua desolação, sequer imaginaria que seria afetado por uma nova voz, uma voz redentora:

Aí quando veio esse negócio de eu achar que a voz ia engrossar, teve uma hora que eu entrei correndo pela oficina do meu pai, fiquei na janela, lá de casa, e sem saber o que fazer da vida. Aí de repente começaram a aparecer uns violinos. Mas uns violinos lindíssimos, coisa que me deixava até com vontade de chorar, de tão bonito. Aí eu fiquei na janela assim, meio pra dentro, meio pra fora, sem quase respirar. E foi indo, foi indo, até que de repente entrou uma voz, masculina. E eu ouvi aquela interpretação todinha, maravilhado! Era nada mais, nada menos que o Ray Charles cantando Stella by Starlight. E quando apareceu essa voz do Ray Charles, eu entrei numas assim: “caramba, homem também pode ter coração!” E aí eu ouvia muita coisa do Ray Charles e por causa dele eu fui também começando a compreender os outros cantores, que não eram bem assim o que eu pensava. E eu acho que foi um aprendizado muito bom, muito violento. E eu acho que eu devo isso muito a minha mãe, principalmente, que ela me acompanhava nessas coisas que eu falava pra ela, “olha que coisa linda e tal!” Ela tinha sido cantora num coro do Villa-Lobos, aqui no Rio, né? Mais de cinco mil pessoas. E ela cantava lindo! Então lá em casa a gente vivia música.

A interpretação de Ray Charles mostraria ao pequeno Milton que o canto masculino poderia ir além dos simples exibicionismos vocais desprovidos de qualquer emoção. Evidentemente a voz poderia ser explorada em seus limites, mas desde que se buscasse acionar alguma sensibilidade – o canto visceral é um exemplo disso. Mas através da audição de *Stella by Starlight* ficaria claro que o homem também poderia jogar sentimentos numa canção através de sua voz. Poderia se avizinhar da voz feminina na maneira de se expressar. No relato de Milton ainda temos Lília como interlocutora na apreciação e na prática musical. A forma que acolheu e partilhou gostos musicais com Milton permitiu que ele visse naquela forma de arte um caminho possível para sua vida.

Com Lília aprendeu também sobre as pequenas e importantes coisas da vida, como a amizade.

Aí tem umas outras coisas que eu tenho pra falar da minha família. É que, geralmente em cidade do interior – não sei na sua, né – as mães não gostam que os filhos tragam os amigos para dentro de casa, que suja chão, é uma confusão danada. A minha mãe, ela era carioca, foi pra lá, e o negócio é que a cabeça dela era completamente diferente de todo mundo de Três Pontas. Então ela queria que a casa ficasse cheia de crianças. E ajudava a gente a fazer pipa, a fazer isso, a mexer. E na hora do lanche, ela fazia sempre um chocolate quente pra rapaziada toda, né? Então ela fazia muita questão de que a gente levasse muito a sério a amizade. Meu pai também, não tanto, mas também. Porque teve várias vezes que eu tava num lugar, assim, que eles não tavam me vendo, e eles estavam conversando a respeito de uns amigos deles, assim, que tavam precisando de algumas coisas, que às vezes a gente nem tinha, mas eles faziam de tudo para ajudar essa pessoa. Então, a coisa mais importante pra mim, de todas as coisas, é a amizade.

Um sabor de chocolate, memórias de gostos e vivências da infância. Lília estimulou em Milton o valor à amizade. A casa cheia na infância conservaria as portas escancaradas em experiências agregadoras em discos. A obra de Milton tem um caráter coletivo, como percebemos em *Pietá*. O cantor-compositor é reconhecido por esse traço. Esse breve percurso pelas memórias de Milton Nascimento nos informa sobre a proximidade de suas lembranças com os versos de *A feminina voz do cantor*. Tudo aqui se comunica, vida e arte se misturam e se enriquecem. Talvez aí esteja o segredo de uma canção que emociona: um caminho pavimentado de sentimentos de verdade e sinceridade.

Em sua interpretação para *A feminina voz do cantor*, Milton Nascimento se arrisca em improvisos vocais. A voz, num crescendo, emite as palavras: “*Lília, lírio*”, “*Ângela, anjo*”. Voz solta, disposta a surpreender pelos rumos que toma, como ventania em chuva de verão. Explorada em sua potência, ganha brilho, ecoa e desperta sensações: lamento, dor, celebração. Uma atmosfera erguida na comoção. Milton se joga em vocalises, emite falsetes, mergulha numa caça à força de sentimentos emitidos por outras vozes que o impactaram, aquelas vozes femininas, que, naquele instante, enfeixavam-se na sua própria voz. A referência ao canto feminino não se faz a partir de imitação, mas da busca por uma sensibilidade atribuída à mulher, à voz primeira do coração. A postura assumida nos versos da canção, e também na *performance* de Milton Nascimento, conversa com as reflexões de Deleuze e Guattari sobre os devires⁹⁶, nesse

⁹⁶ Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

caso o devir-mulher: “nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entrem na relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, produzir em nós mesmo uma mulher molecular, criar a mulher molecular.”⁹⁷ Movimento e transgressão, eis o que captamos na reflexão desses pensadores. Para eles, os devires têm essa característica molecular que permite o trânsito: soltar e captar partículas, avizinhar-se, agregar-se a outra partícula e tornar-se indistinto dela. Daí a voz que rompe fronteiras e nega o aprisionamento a um gênero, para somar-se à sensibilidade de outras vozes.

Quando retoma os versos da canção, Milton se vale dos “primos”, um de seus recursos vocais preferidos. O cantor-compositor me explica que seus “primos” nasceram de experiências tecnológico-musicais em estúdio de gravação:

Isso é obra do Cristovão Bastos. Porque quando estava fazendo aqueles livros de cada compositor, aqueles troços todos, aí tinha um disquinho também, né? Aí cada compositor chamava quem ele queria que cantasse alguma música. E eu fiz bastante gravações. E na maioria era o Cristovão que estava mexendo lá. Aí eu chegava: “então vamos gravar”. Gravava uma voz, “vamos fazer outra”, em cima né? Acho que a primeira vez foram três vozes. Ele ficava me olhando assim...Teve uma vez que foram dezesseis primos. Mas não eram primos ainda. Aí ele falou assim: “Quantos primos vêm hoje?”. Aí eu falei, “ah, dezesseis!” [risos]. E assim vai indo. Eu adoro.

A voz de Milton, gravada em sobreposições, variados tons e alturas, num coro uníssono, que brota da mesma garganta. Os “primos” se tornaram uma espécie de assinatura vocal. Por vezes, Milton nos surpreende com gravações em que graves de trovão se combinam com límpidos falsetes. Ao fundo, outras tantas nuances de sua voz decompõem e recompõem uma densa camada fônica em movimentos harmoniosos e fluidos, num jogo de sedução que convida ao mistério. Na gravação de *A feminina voz do cantor*, aquele emaranhado de vozes do artista traz a impressão de que cada som emitido se dá em tributo das muitas vozes que o afetaram vida afora. O canto verte-se em oração, adorna-se de magia, como bem dizem os versos: “*Sua voz de trovador/com seu povo se casou/E as ruas do país são seu altar*”.

Lembro-me novamente do que detonou a narrativa de Milton sobre suas memórias da infância: minha pergunta sobre o falsete. Ele responderia: “*Tem várias coisas. Uma é quando eu era bem menininho...*” – e relatou a história atrás transcrita. “Tem várias coisas”: essa frase cutuca minha memória. Em sua obra, e na de outros

⁹⁷ Idem, ibidem, p. 68.

membros do Clube da Esquina, o falsete funciona como mais uma assinatura vocal. Longe de ser um recurso para se atingir uma nota aguda, é um caminho para se acionar sensibilidades. E mais: “(...) a inovação veio em se utilizar o falsete como uma nova alternativa tímbrica e não como o último recurso quando não mais se alcança as notas com uma emissão vocal natural.”⁹⁸ Esta afirmação de Ivan Vilela se dá a partir de sua reflexão sobre o Clube da Esquina. Outros nomes vinculados ao Clube fariam suas experiências com esse recurso vocal, como Beto Guedes e, posteriormente, a rapaziada do *14 Bis*. Aquele som, aquela assinatura, permitiria a Milton acionar sentimentos como angústia, dor, alegrias. “Tem muitas coisas”. Através do falsete, Milton aglutinaria moléculas de seu sentir, constituídas de partículas femininas, mas também de partículas da própria infância, numa invocação da criança que um dia se angustiou com as mudanças da voz. Por meio do falsete, reviveria a pureza infantil, a invadir-lhe o canto e divinizá-lo.

Ao recordar os episódios que envolveram as gravações do disco *Native Dancer*, com o saxofonista Wayne Shorter, Milton Nascimento menciona uma festa que participou logo que chegou aos Estados Unidos: o aniversário do compositor e pianista Chick Corea. Lá, Milton provocaria Wayne Shorter:

“Wayne, o negócio é o seguinte, vou tocar uma música aqui, vai ter que ser o lado A, faixa 1, senão não vai ter disco!”, rindo né? Aí sentei no piano, toquei, aí os músicos todos, cada um pegou um instrumento, ninguém conseguiu tocar. E o Wayne ficou encostado no piano rindo. Chegou pra mim e falou: “mas você é fogo, hem? Começa uma música que é uma música que criança fez, e de repente... [risos]”⁹⁹

Pergunto que música “intocável” era essa e Milton responde: *Ponta de Areia*. E acrescenta: “Ninguém conseguiu tocar, cê acredita?” A brincadeira de Milton entre os músicos era das bem sérias, pois *Ponta de Areia* de fato abriria aquele disco. A canção é introduzida com variações de sua voz em falsete. O piano goteja notas agudas como as de uma caixinha de música, e uma atmosfera infantil é constituída. Com aqueles falsetes, Milton se avizinhava do universo infantil mais uma vez, atraía e emitia partículas de seu ser moleque. Esse Milton criança pode ser percebido também no relato acima transcrito. A cena faz lembrar aquela astúcia infantil, arte de criança que se diverte surpreendendo os adultos. E isso se comunica com os versos de outra canção

⁹⁸Ivan Vilela. “Nada ficou como antes” In: *Revista USP*. São Paulo, n.87, p. 14-27, setembro/novembro 2010, p. 24.

⁹⁹Entrevista a mim concedida. Op. cit.

que não entrou no disco *Pietá*, mas fez parte do repertório do *show* homônimo, *Bola de meia, bola de gude*: “*Há um menino/ há um moleque/ Morando sempre no meu coração/ toda vez que o adulto balança/ ele vem pra me dar a mão*”¹⁰⁰. O falsete seria, sem dúvida, um dos canais de aproximação com esse lado infantil que tanto fascina o artista. Novamente a desterritorialização, a busca pela emoção de outras vozes:

(...) não se trata de imitar a mulher ou de imitar a criança, mesmo se é uma criança que canta. É a própria voz musical que se torna criança, mas, ao mesmo tempo, a criança se torna sonora, puramente sonora. Jamais criança alguma teria podido fazê-lo ou, se o faz, é tornando-se também outra coisa que não criança, criança de um outro mundo estranhamente celeste e sensual.¹⁰¹

As palavras de Deleuze e Guattari ressoam imprescindíveis à ideia que tentamos esboçar, da voz cigana de Milton, elaborada num amálgama com outras vozes, sob o mote de traduzir sentimentos pela música. Milton prefere uma comunhão de identidades plurais a reinvenções a partir de um centro masculino: é a voz da mulher, da criança, de uma coletividade que dança em festa.

No *show Pietá*, a mãe de Milton é lembrada através da canção *Lília*, gravada originalmente no disco *Clube da Esquina*. Aquela gravação sempre chamou a atenção pela força e comoção provocada pelos *vocalises* de Milton em falsete, numa ambiência de negritude pressentida no violão em belo diálogo sonoro com a percussão. Tem sido comum a presença dessa canção em *shows* recentes de Milton Nascimento. Em tais ocasiões, o cantor sempre conta que *Lília* não tem letra por não haver palavras capazes de traduzir tudo o que sua mãe representa. Prefere, então, se expressar usando seus bens mais preciosos: a voz, o som. Em *Pietá*, *Lília* abre oportunidade aos músicos de darem asas ao talento em firulas melódicas e improvisos desafiadores. Os arranjos trazem memórias de versões anteriores – a canção foi gravada no *Clube da Esquina* e no *Native Dancer* –, melhor dizendo, tem nelas pontos de localização, mas os instrumentos se lançam em linhas de fuga, em percursos que escapam da melodia principal, para depois retomá-la: a surpresa na curva, a caminho de um destino. Em diálogo, os instrumentos, buscando a voz um do outro, como se perscrutassem a si próprios para fazer emergir uma linguagem possível. Diferente das outras versões, Milton emite *vocalises* num tom de voz normal; apenas ao final lança falsetes, lembrando os percursos já trilhados para aquela canção. O ambiente tem um quê impressionista. Com o violão, Milton flerta com

¹⁰⁰ (Milton Nascimento/Fernando Brant)

¹⁰¹ Cf. Giles Deleuze, Félix Guattari. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Op. cit., p. 105.

cada instrumento, de pé, passeando entre os músicos, convocando ao diálogo e permitindo solos. As individualidades são ressaltadas, mas em harmonia com a coletividade, ou seja, é em nome de um todo comum que os talentos individuais são valorizados. Arma-se um ambiente denso, ressaltado por partículas de mistério, emitidas pelo som de harmônio e por correntes. O sax de Widor Santiago vai às alturas, voz humana em desespero. Por frinchas sonoras decompõem-se memórias de outra versão, a do disco *Native Dancer*. A versão do *show Pietá* traz centelhas daquela história e de tantas outras. Pelas mãos do percussionista Marco Lobo são emitidos sons metálicos que invocam a sonoplastia sessentista de um disco voador. Trata-se de frases de uma canção de Milton, *Ponta de Areia*, em *performance* com citações de outras canções do artista. Recurso semelhante é usado em outras apresentações. No *show* em comemoração aos cinquenta anos de carreira, outra canção é citada na emblemática *Lilia: Maria Três Filhos*. Através de sons instrumentais, Milton conta sua própria história, os passos de sua vida e de sua carreira. Pergunto ao artista sobre essa “brincadeira” sonora que promove com a própria obra. Em seu depoimento sobressaem as sensibilidades provocadas pela arte: “*Explicar direito eu não sei. Mas é que a gente sempre tem uma coisa que mexe, do passado, ou do presente, talvez do futuro, sei lá o quê. Fica fácil e bonito a gente utilizar uma coisa com a outra.*”

Milton Nascimento acaba construindo uma *memória* sobre sua trajetória, a partir de uma leitura reclamada pelo presente, num vislumbre de um lugar no futuro. Este procedimento faz do próprio sujeito histórico o protagonista de sua obra. A partir dessa espécie de depoimento (depoimento, bem entendido, construído num limiar artístico-pessoal), soergue-se uma *representação* trabalhada musicalmente, de que resulta mais uma história a ser contada. Desta feita, o cantor se ladeia ao historiador, elaborando suas memórias pela linguagem da música e acrescentando novos itens para reflexão de sua obra no tempo em que ela se inscreve.

Após *A feminina voz do cantor*, o disco *Pietá* segue com três canções – *Casa aberta, Beleza e Canção* e *Tristesse* – que apresentam as vozes das cantoras escolhidas para participar desse projeto: Marina Machado, Simone Guimarães e Maria Rita. Vozes trazidas por Milton em belos duetos. Junto dessas cantoras vêm informações de seus universos, integrados agora à arte de Milton Nascimento.

Casa aberta é uma canção que também compõe o repertório de *Baile de Pulgas*, álbum independente de Marina Machado lançado em 1999, e integra o disco *Aos olhos de Guignard*, de Flávio Henrique, Marina Machado e Amaranto, de 2000. A canção de Flávio Henrique e Chico Amaral tem por tema o grupo de candombe vindo da comunidade quilombola Povo do Açude, localizada na Serra do Cipó. Nos extras do DVD do *show Pietá* há um espaço reservado ao grupo, que participou da apresentação de gravação desse DVD. Nele, Dona Mercês, uma das guardiãs dessa tradição, explica que o candombe é manifestação em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, feita através de música e dança. Sua sonoridade é marcada por forte base rítmica, composta pelos três tambus – afinados em diferentes tonalidades – e pela caixa batuqueira. No relato de Dona Mercês, os fios da memória ligam essa tradição aos tempos de escravidão. As canções foram passadas de geração a geração num esforço de sobrevivência daquela cultura e da identidade do Povo do Açude. Os tambus, espécie de tambores, foram herdados, carregam marcas de outras mãos, como os cânticos entoados por aquelas gargantas trazem memórias de outros tempos:

Esses instrumentos que nós tem, foi os escravos de nós que fez. Esse ritual de nós, essa cultura de nós, é da Serra do Cipó mesmo. Os velhos de nós, tudo que foi escravizado lá, a senzala é lá mesmo, até hoje lá ainda tem a senzala. Então eles passaram tudo pra nós. Esses daqui oh, é os segundo tambus que os escravos fez. Os primeiros, os senhores dos escravos mandou queimar. A única distração que os escravos tinha era tocar, dançar e cantar o candombe. Os velhos de nós ensinou a ter muito respeito por esses instrumentos, sabe? Respeitar muito, adorar eles como uma imagem. (...) Porque os guias de luz, que é os escravos que já morreu, que é os velhos de nós que já foi, diz que fica sempre perto deles. Portanto que onde é que nós leve o candombe e os escravos não agrada do lugar, o candombe não fica bom de jeito nenhum.¹⁰²

Entre aquelas montanhas, uma tradição da cultura popular sobrevivia, soltava seu grito, na espera de que alguém lhe captasse um fiapo de eco. Os sons que fortaleciam os laços daquela comunidade agregariam outras pessoas, que, apreendendo o eco no ar, chegariam para participar daquela festa, como a cantora Marina Machado. No disco *Baile das Pulgas*, a cantora traz algumas faixas com cânticos da comunidade da Serra do Cipó e com eles constrói uma proximidade que reverberará em projetos como o CD *Candombe da Serra do Cipó*.¹⁰³ Mais tarde, Marina Machado levará Milton

¹⁰² DVD *Pietá*, lançado pela Som Livre em 2006.

¹⁰³ Para saber mais sobre o candombe, conferir a matéria “As donas da história”, de Afonso Capelas Jr. *Revista Raiz. Cultura do Brasil.* (disponível em http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?Itemid=96&id=82&option=com_content&task=view)

Nascimento até o lugar e então o grupo da Serra do Cipó ganhará visibilidade em distantes paragens.

*Lua luou
Vento ventou
Rio correu pro mar
Foi beijar
As areias de lá*

*Mato queimou
Fogo apagou
O céu escureceu
Vem de lá
Tambuzada no breu
Na casa aberta
É noite de festa
Dançam Geralda, Helena, Flor
Na beira do rio
Escuto Ramiro
Dona Mercês toca tambor*

*Lua azul, lua azul turquesa
Já que a casa está vazia
Vem me fazer companhia
Na janela da cozinha.*

Em *Casa Aberta* contemplamos a ambiência festiva daquela comunidade. É quase possível visualizar a casa por onde escapam luz, batuques e vozes. Os personagens do candombe da Serra do Cipó saltam em passos de dança diretamente para os versos da canção: as guardiãs daquela tradição – aqui representadas por Geralda, Helena e Dona Mercês –, e também a nova geração de representantes do candombe – Flor, filha de Dona Mercês, todas citadas nos versos. Mesmo não conhecendo aquela manifestação, o ouvinte se intriga com a presença desses nomes, em meio à descrição de uma cena que certamente se refere a alguma festividade. Na gravação do *show Pietá* o público assiste à entrada do grupo de candombe guiada por Dona Mercês, que entoia: “*O senhor me dá licença, me dá licença/ de tocar nessa baixada*”. De repente, os tambus soltam suas vozes pelas mãos de membros daquela comunidade. Flor se põe a dançar e, no embalo, toda a trupe de Milton. Nesse instante, o palco verte-se num altar em honra e glória à Senhora do Rosário.

A ambiência sonora de *Casa Aberta* realça os ares festivos sugeridos nos versos. Instrumentos como piano e violão debulham notas altas numa conversa que acrescenta exuberância e entusiasmo à cena. E as vozes de Marina Machado e Milton Nascimento

despontam num vórtice sonoro, entrando na festa. Por vezes se revezam, por vezes se deixam conduzir para uma área de fundo, de onde surgem como eco uma da outra. Milton ento a segunda voz e emite *vocalises*, enchendo aquele ambiente, como se as vozes dele e de Marina, reunidas, buscassem capturar aquele sentimento coletivo das festas populares, do candombe. Ao final, o som rouco dos tambores. Pela fresta, mais uma referência ao candombe, que ainda seria acessado pela voz de Marina Machado, a entoar um cântico popular no arremate da canção: “*vou descendo rio a nado/ Para uma de mergulho/ pra salvar aquele moreno/ Oh meu Deus/ Beijo de caju maduro*”.

O mesmo Chico Amaral, que assina a letra de *Casa Aberta*, comporia com Milton Nascimento outra canção com referências nas manifestações da cultura popular, tanto na letra quando na melodia. Na gravação de *Boa Noite*, a ambiência sonora ganha forma numa vigorosa percussão que acomoda as vozes de Milton Nascimento e Simone Guimarães. A batida sincopada abre clareiras memoriais para libertar o canto dos antepassados e repercuti-lo às gerações futuras. Nos versos, os toques de tambores e tambus narram memórias de povos afro-brasileiros. Contam a história de uma resistência que também se sente no terreno da cultura, pela permanência dos sons daqueles instrumentos que gestam identidades. Resistência que se deu no passado e ainda hoje é necessária. Em belas metáforas, a festa de um povo inaugura um território de igualdade onde se tecem esperanças de que a comunhão experimentada naquele instante impregne outros espaços do cotidiano e a própria vida. A África ecoa em cânticos recolhidos no solo de Minas e se projeta em identificações sonoras com outros recantos do país:

*Vim pra te dar boa noite
Vim participar da festa
Quebrei as regras da corte
Pus a coroa na testa
Moças que trazem licores
Moços que tocam tambus
Quero esta vida, quero os amores
Tudo me leva em sua luz
Veja que o tempo não para
Mesmo que a noite perdure
Olha a alegria na cara
Querendo nos conduzir
Deixa ela correr os becos pobres da nação
E de repente unir a gente
Num surpreendente não
Vim pra dançar toda noite
Danço até amanhã*

*Tambores sofrendo açoite
Da minha gente, meu clã
Tudo ressoa
Cada pessoa
Responde ao som do trovão
Quero as estrelas
Preciso vê-las
Trago perguntas nas mãos
Veja que o tempo não para
Mesmo que a noite perdure
Olha a alegria na cara
Feito manhã a subir
Vem criança vem dançar
Ninguém é senhor nesse mar
Se o batuque é de escravo
Toda esperança é de rei
Sou capitão da noite
Sou lua agora em surdina
Voz da minha sina
Soando aquilo que sou
Vim pra deixar na madrugada
Uma pegada de calor
Vim pra saber o que restará
Quando calar-se o tambor*

Aquele canto sincopado por vezes procura sua face tambor. Os graves da voz-tambor de Milton buscam o chão, de onde germina a identidade daquele terreno arado em sons que a memória guarda. Sons estes que, emitidos, inquietam pelo reconhecimento que produzem, sementes lançadas ao solo da música numa espécie de canto de trabalho que grita dor. Os *vocalises* dão asas ao sonho louco de Milton e Simone e os transportam para um lugar, onde as temporalidades finalmente se cruzam. A cantora realça os metais da voz em um canto estridente, propositadamente aguerrido. “*Seu canto é selvagem*”, lhe diria Milton.¹⁰⁴ Naquela ambiência, o canto da artista é uma metáfora da resistência. Ao fundo, Milton entoa seu grave-tambor e ainda aciona falsetes celestes. As vozes da dupla voam em distintas direções, tocam-se levemente, quase se esbarram, como pássaros a brincar em revoada. “*Mas ele sabe que eu dou conta é dessas coisas mesmo, da voz selvagem, bater o pé no chão. Se precisar imitar um tambor, essas coisas mais selvagens, tribais. Ele gosta de botar um negócio tribal e uma música que tenha força, porque ele sabe que eu tenho força.*”¹⁰⁵ A fala de Simone Guimarães foi estimulada pela lembrança de sua participação no *show* em comemoração aos cinquenta anos de carreira de Milton, em sua passagem por Brasília. Simone cantou

¹⁰⁴ Simone Guimarães em entrevista a mim concedida. Op. cit.

¹⁰⁵ Idem, *ibidem*.

Morro Velho e Promessas de sol. Suas considerações caem bem à análise da canção aqui apresentada. A cantora ainda reflete:

O cantor, quando ele tem o Brasil dentro do peito, ele canta com esses matos, tudo dentro. Acho que quando o Bituca canta, parece que ele canta com bambu dentro, a cachoeira passando dentro. Sabe, é isso. É um Brasil que eu queria tanto que as pessoas tivessem esse Brasil dentro do coração. Que você tem [aponta para mim], que você tem [aponta para a professora Eleonora], que eu tenho. Toda vez que eu canto dentro do meu país eu fico tão feliz! Mas é tão rara a oportunidade, sabe? Eu tenho que ir lá, produzir, e não sei se vai dar certo.

O canto aguerrido que entoou em *Boa Noite* reverbera em sua fala sobre as dificuldades enfrentadas por artistas que produzem músicas associadas a MPB. Simone aponta problemas nos meios de difusão da música: falta de espaço, tanto em termos de apresentação em casas de *show* quanto em suportes midiáticos. Essa é uma questão interessante, pois vai de encontro àquele jargão: “Já não se produz música como antigamente”. A impressão de um vazão de talentos é quebrada pelo discurso do artista que se aventura a buscar um lugar ao sol por uma rota de caminhos nem tão certos, como gravadoras independentes e sítios na internet. Justamente nesses espaços, percebe-se que os talentos se multiplicam. Ao público incumbe agora a garimpagem do tipo de música que o afeta, não a opção, por vezes difícil, ante uma oferta sedutora de produtos musicais bem-acabados e diversificados. Simone Guimarães, ao adotar esse percurso, estaria, na verdade, seguindo um conselho de sua mãe, muito válido para os novos talentos da MPB: “*Minha mãe falava assim: já que você tá fazendo essa música, que não agrada ninguém, faz o seguinte, pega seu burrinho, monta nele e vai embora, porque se você estiver na estrada, quando as pessoas quiserem te encontrar, elas vão saber onde você está.*”¹⁰⁶ Na entrevista com a artista, vemos que seu esforço é por fazer uma música condizente com aquilo em que acredita, com suas preferências musicais. Seu empenho é por fugir do óbvio. Os que comungam com sua arte são presenteados com discos impecáveis e *shows* personalizados, porque produzidos em pequenos espaços. Seu depoimento dialoga com os versos de uma canção que divide com Milton Nascimento no disco *Pietá*:

*Nada de novo no meu mundo
Eu vivo um segundo
Meu tempo é meu lugar
Nada me tira do meu rumo
Eu sigo o meu prumo*

¹⁰⁶ Idem, *ibidem*.

*O meu jeito de ser
Nada espero que não tenha
O que vier que venha
Sem me atropelar
Tudo que quero é o mar aberto
E ter você bem perto
Olhar no seu olhar
(...)*

O burrinho montado por Simone Guimarães a conduziria até os caminhos de Milton Nascimento. A artista lembra que o conheceu quando ainda era criança e vivia em sua cidade natal, Santa Rosa de Viterbo, interior de São Paulo. Milton teria papel fundamental em sua formação musical e em sua carreira:

Eu tive muita sorte de ter conhecido o Milton bem pequenininha. Estudei na escola dele lá em Belo Horizonte. Falou: “tenho uma escola, você vai estudar lá”. Então tá, mas minha mãe não deixava, só quando eu fiz dezoito anos que ela deixou. (...) Eu conheci o Juarez Moreira lá. O Juarez Moreira é um parceiro que eu tenho, um dos maiores guitarristas do mundo, violonistas do mundo, que mora em Belo Horizonte, e era professor nessa escola, que se chamava Escola Livre de Música.¹⁰⁷

A experiência na Escola Livre de Música remete ao princípio da década de 80. Simone conta que nessa escola estudou voz, violão e passou a integrar um grupo de choro. E também a frequentar outros espaços de música, como o bar do Lulu. Foi nesse circuito belo-horizontino que conheceu Flávio Henrique e Marina Machado, outros artistas que participaram de *Pietá*. Se bem pensarmos, este disco de Milton Nascimento dava voz a novos nomes daquele circuito, promovia o encontro de sua geração com a mais recente. Alguns desses artistas tiveram na sonoridade do Clube da Esquina sua principal referência, como os três aqui citados e sempre lembrados como continuadores da obra clube-esquinista.

Milton Nascimento chegou a participar de alguns discos de sua afilhada musical. A canção *Imagem e Semelhança*, gravada em dueto com Marina Machado em *Pietá*, teve sua primeira versão no álbum de Simone Guimarães *Virada pra lua*, de 2001. Simone recorda um de seus duetos preferidos com Milton Nascimento, o da canção *Milagre dos peixes*, gravada em seu disco *Casa de Oceano*. Foi Milton quem dirigiu esse dueto. Segundo a artista, sua participação no álbum *Pietá* reconfigurou sua carreira:

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*.

Ele me ajudou tanto, cê não tem noção. Eu cheguei em Paris, fui fazer um concerto na embaixada com um violonista clássico e tal, cheguei pra cantar minha música popular, o cara ficava doido com minhas harmonias, eu falava: “essa aqui não é minha não, é do Bituca”. [risos] Ele falou: “Eu conheço você, você não é aquela menina que cantou no disco do Milton Nascimento?” Ele me deu uma dimensão, uma redimensionada na minha carreira. E ele fez isso com várias pessoas.¹⁰⁸

No relato de Simone, Milton Nascimento surge como a *Pietá* de seu disco. Ele é colo para os artistas em quem pressente talento. Diante da falta de visibilidade no meio musical atual, Milton faz do palco a vitrine para os novos artistas. Num encontro de admiração mútua, o padrinho se encanta com as sonoridades dos jovens pupilos. Como vimos, seus músicos e convidados não são meros coadjuvantes, pois atuam ativamente na construção daquela sonoridade, trazem informações que, inclusive, ajudam a atualizar a obra de Milton Nascimento. As fronteiras do território musical miltoniano têm como marca a fluidez, a troca de informações.

Outros sons emitidos em *Pietá* trazem novas informações da cena musical de Belo Horizonte. Uma das canções que ficaram como sucesso de *Pietá*, a balada *Quem sabe isso quer dizer amor*, traz um solo de guitarra de Samuel Rosa, vocalista do Skank. Isso poderia passar despercebido se no *show Pietá* a referência ao grupo não ficasse tão explícita na *performance* dessa canção com uma citação melódica de um sucesso do Skank: *Balada do amor inabalável*.

A terceira voz trazida à luz pelo disco de Milton Nascimento seria uma surpresa aguardada por muitos dos admiradores de Elis Regina. Maria Rita ainda não tinha aparecido para a grande mídia, nem gravado seu primeiro CD, quando participou de *Pietá*. No vídeo de divulgação de seu álbum, Milton conta sobre seu encontro com Maria Rita nos ensaios do *show Gil & Milton*:

De repente na minha vida apareceu a Maria Rita, que é a filha da Elis Regina, que eu só tinha visto uma vez na minha vida. E apareceu com um compactozinho que ela gravou, um só! Vamos dizer que, assim, que eu não sei por que cargas d'água ela foi lá onde a gente tava ensaiando, eu e o Gil, e chegou e me deu o compacto, o CD, e falou assim: “olha, ouve aí e vê o que eu vou fazer da minha vida”.

Milton torna-se, assim, o padrinho musical da filha de quem um dia acolheu sua música, Elis, sua musa inspiradora. Aqui um parêntese: como boa parte dos admiradores de Elis Regina, o anúncio de que Maria Rita cantaria naquele disco me trouxe uma

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*.

inquietação: sua voz teria alguma semelhança com a da mãe? A voz da filha aliviaria as saudades de Elis? *Tristesse*, a primeira canção que Maria Rita canta no CD, começa com ares de suspense, instalado pelos sopros e *cellos*. Os violinos acrescentam drama. Logo viria o canto emocionado de Milton a pronunciar os primeiros versos da canção:

*Como você pode pedir
Pra eu falar do nosso amor
Que foi tão forte e ainda é
Mas cada um se foi
Quanta saudade brilha em mim
Se cada sonho é seu
Virou história em minha vida
Mas pra mim não morreu*

A atmosfera alçada pela sonoridade da canção comunica-se com a força dramática dos versos. A ansiedade provocada pelos sentimentos ali inscritos se confunde com a da espera da voz que virá nos versos seguintes:

*Lembra, lembra, lembra
Cada instante que passou
De cada perigo, da audácia, do temor,
Que sobrevivemos, que cobrimos de emoção
Volta a pensar então*

“*Lembra, lembra, lembra...*”. De fato, a voz era distinta da voz de Elis, mas algumas partículas sonoras em certas inflexões e a maneira de emitir o canto evocavam a cantora de outrora. Maria Rita trazia a lembrança, embora com personalidade para impor a própria marca. Elis vinha pelas frestas, mas suficientemente nítida para os admiradores que a procuravam incansavelmente na escuta da canção. E o emocionante encontro da voz de Maria Rita com a de Milton se daria nos versos finais da canção:

*Sinto, penso, espero, fico tenso toda vez
Que nos encontramos, nos olhamos sem viver
Para de fingir que não sou parte do seu mundo
Volta a pensar então*

Logo após a participação em *Pietá*, Maria Rita gravaria o primeiro CD pela mesma gravadora de seu padrinho musical, a Warner Music. Dois sucessos do disco viriam do repertório de Milton: *A festa* e *Encontros e Despedidas*. Ao final de *Pietá*, todos os braços confluem para o grande rio: as vozes que participaram desse disco seriam reunidas na canção que o fechava, *Vozes do vento*, parceria entre Kiko Continentino e Milton Nascimento. Simone Guimarães, Marina Machado, Maria Rita e Milton Nascimento revezam nos vocais. Ao fundo, o coro de vozes masculinas, que

também aparece em outras faixas do disco, dá volume e força à atmosfera que vai se configurando. O arranjo de introdução faz citação do que abre a canção *Raça* no filme *A sede do Peixe* e no *show* atual de Milton, *Milton Nascimento: uma travessia*. Nos versos, a imagem da descoberta do talento artístico e a música como o lugar onde se manejam sensibilidades, beleza e poesia. Quase bruxaria. Ali as vozes que se descobriam eram abrigadas pela voz madrinha. Gestantes que um dia foram daquele encanto, agora se mostravam prontas para seguir suas jornadas. Letra e música inspiram a celebração desses encontros proporcionados pelo território da canção.

*Pouco a pouco vou cativando
Dou o meu colo
Vou encantando
Sopro umas notas
No teu ouvido
Muito suave
Enfeitiçando*

*Se estás dormindo
Ou acordado
Sempre contigo
Estou cantando
Como o vento
Emocionante
Vou pela vida
Te enfeitiçando*

*Por ti meus braços
Sou puro afeto
Sou mãe da lua
E sol nascente
O azul do dia
Banhou tua alma
Te enternecendo
E segurando*

*Essa garganta
Se descobrindo
Vai se encontrando por um caminho
Que não tem volta
Que abre as portas
De todo amor
Desse nosso mundo*

*Mãe do amor
Que me ensinou
Como se canta
Poesia
Mãe do amor
Que me ensinou
Para viver*

Poesia

*Quero chegar
Quero partir
Quero soltar
Alegria
Sempre te amar
Quero valer
Todos os momentos
Dessa voz madrinha*

*Beleza, brisa leve, certeza
Brisa leve
Rainha
Preciosa
Amada
Linda rosa
No apogeu
Me deu tudo*

No *show Pietá*, mesclam-se algumas canções do novo disco com antigos sucessos de Milton Nascimento e de outros nomes da música. Marina Machado foi a voz feminina que integrou a trupe do artista durante as apresentações de *Pietá*. Naquele palco, costuravam-se emoções que atingiriam o público por onde a caravana miltoniana passava. *Pietá* ficou por anos em turnê pelo Brasil e pelo mundo, tornando-se um dos projetos bem-sucedidos de Milton, tanto pelas considerações da crítica quanto pela presença do público.

Milagre dos Peixes, multiplicação de sons

Um som de festas de rua com arrebatadora pulsação percussiva traz à memória marujadas e cabocladadas. Um toque de suspense conduz a uma floresta onde criaturas misteriosas rondam um corpo em fuga. Em meio à neblina cortada por galhos de árvores e por uma respiração ofegante, avista-se o campo onde acontece a festa cigana em celebração ao que já nasceu, o menino Pablo. Do alto, vem uma voz que entoia um canto gregoriano. Não se saberia dizer qual era aquele lugar, nem seu tempo, ou como se tinha

chegado ali. Identificar o canto no meio do mato pelos sons que o abraçavam, eis a tarefa. Aquela festa lembrava um canto latino. Aquela percussão, um toque de África. A voz sublime trazia uma fagulha do divino. Palavras soltas, frases cortadas no ar impediam de precisar o lugar. Seria sonho, realidade, ou aquele estágio em que a consciência ainda não se entregou à profundidade do sono? Fronteiras. “Algumas vezes, abrindo os olhos na escuridão, escutava restos de frases, pedaços de conversas que não se ligavam, suspiros, ruídos que a distância tornava singularmente estranhos. Depois adormecia de novo e sentia a tranquilidade derramar-se no seu corpo como um bálsamo.”¹⁰⁹ Na atmosfera projetavam-se faíscas de angústia, tristeza, lamento, alegria e esperança. Tudo misturado num redemoinho onde essas sensações eram estranhamente harmônicas. Estamos em *Milagre dos peixes*, o disco de onde escapam os sons de Milton Nascimento e sua trupe. Esse álbum veio no tempo em que a censura da ditadura militar se asseverou. Os meios por onde artistas circulavam passaram a ser vigiados. Muitos nomes de nossa música tiveram suas obras mutiladas ou inteiramente proibidas. Alguns deixaram o País, outros permaneceram por aqui, mesmo diante do clima de sufoco.

Isso começou na época da ditadura militar. Eu fui um dos poucos artistas que ficaram no Brasil, porque jurei que ninguém me arrancaria da minha terra, que podiam me matar mas eu não ia. Por isso eu era muito visado pela política, que censurava tudo que eu fazia. Eu ia gravar o disco *Milagre dos peixes* e, quando estava tudo pronto, a censura proibiu as letras. O pessoal da Odeon me disse para gravar outro disco, mas eu quis arrumar um jeito. Então comecei a usar a voz no disco como instrumento. O que aconteceu foi muito interessante porque não sabíamos se ia funcionar, se as pessoas iam entender, mas todo mundo entendeu o motivo de não ter letra, eu tinha cantado com o instrumento da minha voz e as músicas continuavam passando as mensagens. A partir daí passei a usar esse recurso. Eu gosto, adoro esse instrumento.¹¹⁰

Diante de um limite imposto a sua música, veio a descoberta de caminhos que podiam ser percorridos por sua voz para alcançar as percepções que as letras vetadas ajudavam a construir. Se o artista não dispunha de palavras para comunicar sua mensagem, contava com a linguagem musical, capaz de inquietar o público pelas sensações que provocava. Indignação, acuo, nó na garganta, lamento, ira. Tudo vinha pela voz e pela densidade do ambiente daquele disco, lançado em 1973. O público, já acostumado a caçar nas entrelinhas as mensagens que ansiava encontrar, certamente entendeu aquele grito como uma resistência ao cenário político daquele instante. Em

¹⁰⁹ “Mãos vazias”. In: Lúcio Cardoso. *Novelas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 207.

¹¹⁰ “Milton Nascimento” (entrevista) In: Violeta Weinschelbaum. *Estação Brasil*. Op. cit., p.216.

matéria da época, Tárík de Souza informa que as letras de *Hoje é dia de El Rey*, *Cadê* e *Os Escravos de Jó* foram cortadas pela censura.¹¹¹ De uma, restaram poucos versos, a canção *Os Escravos de Jó*. De *Hoje é dia de El Rey* só temos um pedaço de verso em sua gravação: “*Filho meu*”. Em discos anteriores, Milton Nascimento já havia experimentado gravar faixas sem letra. Em *Milagre dos peixes*, a experiência se repetiria em 5 faixas. Mas com a ação da censura, esse número subiria para 8. O projeto contava com 11 canções, distribuídas em um LP – onde havia 8 – e em um disco compacto com outras 3: *Sacramento*, *Cadê* e *Pablo*. O LP e o compacto vinham juntos numa sofisticada embalagem.¹¹² Sem pretender recuar à gravação de *Milagre dos peixes*, Milton Nascimento, por motivações outras, acabaria por realizar o sonho de tantos artistas de gravar um álbum conceitual onde salientava o caráter instrumental de sua obra. E isso logo após ter lançado o ousado *Clube da Esquina*. Colaborou para esse feito o seu prestígio junto a Milton Miranda, diretor de produção da gravadora que apostou no projeto.¹¹³ Milton Nascimento era artista de catálogo da Odeon, o que significa que fazia parte do elenco que compunha a fisionomia da gravadora.

O primeiro indício do silenciamento nas canções pressentia-se na apresentação do próprio disco, onde a ficha técnica detalhada era mais eloquente que mil palavras, como ainda não havia acontecido em discos brasileiros.¹¹⁴ Nos créditos das canções vinham também os nomes dos parceiros censurados, o que podia ser entendido como tributo aos que tiveram sua participação vetada autoritariamente, e ainda, como denúncia da censura imposta ao disco: nomes como o de Márcio Borges e Ruy Guerra, figurando em créditos de canções sem letra, acenderiam no ouvinte o pisca-pisca de um equívoco, ante a ausência, no conteúdo do disco, do que prometia a ficha técnica.¹¹⁵

¹¹¹ Cf. Tárík de Souza. “Sem palavras. Milagre dos Peixes, com Milton Nascimento; LP Odeon (12370)”. *Revista Veja*. (11/07/1973).

¹¹² No relançamento em CD, as canções foram distribuídas na seguinte ordem: *Os escravos de Jó* (Milton Nascimento/ Fernando Brant); *Carlos, Lúcia, Chico e Tiago* (Milton Nascimento); *Milagre dos peixes* (Milton Nascimento/Fernando Brant); *A chamada* (Milton Nascimento); *Pablo Nº2* (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos); *Tema dos deuses* (Milton Nascimento); *Hoje é dia de El Rey* (Milton Nascimento/Márcio Borges); *A última Sessão da música* (Milton Nascimento); *Cadê* (Milton Nascimento e Ruy Guerra); *Sacramento* (Nelson Ângelo/Milton Nascimento); *Pablo* (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos).

¹¹³ Cf. Luiz Maciel Filho. *Milagre dos Peixes -1974/ Abril Coleções*. São Paulo: Abril. 2012. (texto que acompanha o disco relançado)

¹¹⁴ Cf. Maria Dolores Pires do Rio Duarte. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Op.cit.

¹¹⁵ Os cerceamentos não se davam apenas no plano da composição. Naquele cenário de ditadura, o artista foi ameaçado. Em dado momento, outros espaços de divulgação de sua obra, além dos discos, sofreram restrições. Como vários nomes de nossa música, Milton Nascimento teve que se valer de palcos alternativos, como os do circuito universitário. O artista rememora esse ambiente de acuo quando

O disco de Milton Nascimento reunia um time de grandes músicos. Contava com a direção musical do maestro Lindolpho Gaya e com a participação de nomes que tiveram grande importância na carreira de Milton, como Wagner Tiso, Novelli, Paulinho Braga, Naná Vasconcelos, Robertinho Silva, Nivaldo Ornelas, Paulo Moura, Nelson Ângelo. Alguns deles vinham do Som Imaginário, como Wagner Tiso e Robertinho Silva. O grupo reunido para acompanhar Milton no *show Milton Nascimento, ah! E o Som imaginário*, de 1970, acabou se consolidando, e se firmou, chegando a desenvolver uma carreira e a gravar discos próprios.¹¹⁶ *Milagre dos peixes* ainda contou com a presença de uma orquestra e com os arranjos e regência de Radamés Gnattali numa de suas faixas: *Tema dos deuses*. Os nomes aqui elencados dão a dimensão do quanto o plano instrumental era e é importante na obra de Milton Nascimento. Em *Milagre dos peixes* sua voz era um instrumento a mais naquela ambiência. Milton ainda convocaria outras vozes para se juntarem a sua nessa experiência: Clementina de Jesus, Sirlan, Nico Borges. Formaria também um coro que produz aquele sentimento de coletividade presente em sua obra.

Hoje é dia de El Rey foi inspirada na *Suíte dos pescadores*, de Dorival Caymmi, composta por quatro partes distintas. Retrata um conflito de gerações num diálogo entre pai e filho. O conflito é pautado pela indignação do filho diante dos mandos e desmandos de El Rey, governante de um lugar sem localização exata. Pela forma que é nomeado, “El Rey”, faz recordar governos e revoltas que atravessariam diferentes temporalidades. O que vem descrito na música podia muito bem se passar ontem, hoje ou mesmo amanhã. Memórias de acontecimentos como a Conjuração Mineira sopram rebelião (associações como esta mais se insinuam do que se afirmam; dependem dos ouvidos de quem escuta). Temos, na verdade, uma alegoria que servia muito bem ao Brasil ou outros lugares que viviam sob o jugo de ditaduras, como alguns de nossos vizinhos da América Latina. Talvez por evocar esse espírito contestador, a canção teve

questionado em entrevista da revista *Brasileiros*, “Mas você sofreu ingerências que foram além da questão artística?”. A resposta: “Sim, houve muitos episódios. Coisas terríveis, que prefiro nem falar. Não podia conversar com ninguém sobre o que estava acontecendo, pois, para o meu próprio bem, fui recomendado a não contar nada. Para poder continuar cantando, eu tive que me juntar aos estudantes da UNE e sair pelo Brasil afora fazendo o circuito universitário. Tive que sair de cena um tempo, uns dois anos, nos quais eu não podia tocar no Rio nem em São Paulo. Foi terrível.” (Milton Nascimento em entrevista a Marcelo Pinheiro. “Nos bailes da vida”. *Revista Brasileiros*. Nº 75 – outubro de 2013, p. 58.)

¹¹⁶ A primeira formação do Som Imaginário tinha Wagner Tiso no piano, Luiz Alves no baixo, Robertinho Silva na bateria, Tavito na viola de 12 cordas, o Frederico na guitarra, Zé Rodrix na voz e órgão e Laudir Oliveira na percussão. Mas outros nomes passariam pelo grupo em formações posteriores, como Naná Vasconcelos, Nivaldo Ornelas, Toninho Horta, Jamil Joanes e Paulinho Braga. (Cf. Beatriz Coelho da Silva. *Wagner Tiso. Som, Imagem, Ação*. Op. cit.)

seus versos totalmente proibidos, restando apenas a expressão “Filho meu”. Ao espírito inquieto do filho, viria a força apaziguadora do pai.

Filho: *Não pode o noivo mais ser feliz
Não pode viver em paz com seu amor
Não pode o justo sobreviver
Se hoje esqueceu o que é bem-querer
Rufai os tambores saudando El Rey
Nosso amo senhor e dono da lei
Soai os clarins, pois o dia do ódio
E o dia do não são por El Rey*

Pai: *Filho meu, ódio você tem,
Mas El Rey quer viver só de amor
Sem clarins e sem mais tambor
Vá dizer: nosso dia é de amor*

Filho: *Juntai as muitas mentiras
Jogai os soldados na rua
Nada sabeis dessa terra
Hoje é o dia da lua*

Pai: *Filho meu cadê teu amor
Nosso Rey está sofrendo a sua dor*

Filho: *Leva daqui tuas armas
Então cantar poderia
Mas nos teus campos de guerra
Hoje morreu poesia*

Ambos: *El Rey virá salvar...*

Pai: *Meu filho você tem razão
Mas acho que não é em tudo
Se o mundo fosse o que pensa
Estava no mesmo lugar
Pai você não tinha agora
E hoje pior ia estar*

Filho: *Matai o amor, pouco importa
Mas outro haverá de surgir
O mundo é pra frente que anda
Mas tudo está como está
Hoje então e agora
Pior não podia ficar*

Ambos: *Largue seu dono
E procure nova alegria
Se hoje é triste e saudade pode matar
Vem, amizade não pode
Ser com maldade
Se hoje é triste a verdade
Procure nova poesia
Procure nova alegria*

“Para amanhã...”: na negação do hoje, esboçam-se crenças em futuras liberdades, gestadas, inclusive, como posturas diante da vida. Nesse fio de esperança, enlaçam-se as gerações. Os compositores Milton Nascimento e Márcio Borges sonhavam com um dueto em que Milton encarnaria o filho e Dorival Caymmi, o pai. Diante do veto da letra, desistiram da ideia. Sirlan, cantor e compositor mineiro, que foi revelado no VII FIC (1972) com a canção *Viva Zapátria*, em parceria com Murilo Antunes, foi convocado para substituir Caymmi nesse dueto sem palavras. A mera citação de Sirlan, cantor tão precocemente silenciado pela censura, é pretexto para levantar informações sobre ele, ante o vazio sobre a curta, mas impactante carreira. Por isso, na entrevista a Fernando Brant, que ficou responsável pela produção do disco *Milagre dos peixes*, colhi a oportunidade de indagar sobre a participação de Sirlan naquele projeto:

*...ele tinha um contrato com a gravadora e toda música que ele mandava, eles censuravam, né? Aquela participação dele no Milagre dos Peixes, quem ia cantar aquela música era o Dorival Caymmi, mas como tirou, proibiu a letra, não podia... Aí o Sirlan só falava assim: “filho meu” [com voz impostada]. Só pra falar que, “ó, tinha uma coisa aqui”. E depois ele foi mexer com outras coisas. Ele ainda tentou um tempo. Mas perde a hora, né? Quer dizer, ele não perdeu, eles tiraram dele.*¹¹⁸

O relato de Fernando Brant nos remete ao silenciamento de uma voz clube-esquinista. Sirlan entraria para uma categoria de artistas que tiveram sua carreira encerrada definitivamente pela censura: não interessaria a gravadora alguma investir num nome com tantos problemas com a censura tão logo revelado ao público. O primeiro e único disco de Sirlan, *Profissão de fé*, foi lançado somente em 1979, pela gravadora Continental, ou seja, sete anos depois de sua participação no FIC. Não teve o cantor, assim, oportunidade de aproveitar a projeção que aquele festival daria ao seu nome. O silêncio de sua voz marcante ecoa e alerta sobre silêncios de tantas outras das quais não tivemos nem notícias.

A ambiência sonora de *Hoje é dia de El Rey* ergue-se de maneira surpreendente, com os sons dos instrumentos escapulindo em distintas direções. O arranjo ora deixa transparecer ares mais densos, ora mira numa suavidade, descrevendo muito bem o

¹¹⁷ A letra da canção encontra-se disponível nas reedições do disco, embora nunca tenha sido gravada uma versão com os versos.

¹¹⁸ Fernando Brant em entrevista a mim concedida. Op.cit.

diálogo entre pai e filho. No início, os clarins enfeixados no sax de Paulo Moura anunciam a canção. A voz de Milton é emitida como se estivesse contando uma história. Um canto melismático, que evoca em cada dobra as emoções de palavras proibidas. Predominam a percussão e o violão naquela ambiência armada aos solavancos. De repente, ares de sufoco no encontro sonoro do órgão com aquela voz. Noutras partes do “discurso” do filho, as baquetas de Paulinho Braga correm pela bateria lembrando bandas militares. O estado é de apreensão. O sax de Nivaldo Ornelas solta um brado de dor em direção à voz de Milton, que emite ira em falsetes.

Os trechos do discurso do pai são encarnados pelo canto impostado de Sirlan, acolhido num ambiente em baixo volume, que busca a calma. Sua voz é firme e doce, como a do pai que quer apaziguar os ânimos daquele filho. Em certo momento emite a voz com a boca fechada, como quem entoa cantiga de ninar para acalmar uma criança teimosa, no caso para apaziguar o espírito juvenil. A cada entrada, o reconhecimento da voz do pai na emissão do verso quebrado: “filho meu...”.

A alternância de emoções das vozes de Milton Nascimento e Sirlan, bem como o ambiente sonoro, dão consistência ao diálogo que ali se cria. Na última parte, as duas vozes se encontram num ambiente de paz, reforçado pela sonoridade – constituída por oito violinos, dois celos e duas violas – que dá seguimento à canção. Tal ambiente abre caminho para o emocionante solo de sax de Nivaldo Ornelas em inspirado improvisado. Num crescendo, o som emite curvas como se fossem palavras. Ao fundo, as vozes de Milton, Sirlan, Novelli e Gonzaguinha aparecem em coro, que cede lugar para a fala daquele instrumento que lança fagulhas de sentimentos. O som sai arranhado, sofrido, toma feição de desespero, como garganta fechada que solta o berro enfurecido. Som capaz de apanhar palavras em forma de sensações, como nos versos do poema de Quintana sobre o instrumento: “... sou, talvez, dessas máscaras ocas/ num arruinado monumento: empresto palavras loucas à voz dispersa do vento...”¹¹⁹

Em *Milagre dos peixes* teríamos o ambiente onde a voz busca a emoção do instrumento e os instrumentos tornam-se voz. Na canção *Carlos, Lúcia, Chico e Tiago*, além dos belos *vocalises* de Milton Nascimento em variadas modulações, temos a forte pulsação em notas longas e vibrantes que vêm do choque firme dos dedos de Novelli

¹¹⁹ “Instrumento”. In: Mário Quintana. *Apontamento de história sobrenatural*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 51.

contra as cordas do baixo. No início, destacam-se o baixo e o piano, que insiste nas mesmas notas. A voz grave do baixo constrói o terreno movediço por onde a percussão de Naná Vasconcelos e a voz de Milton tomam impulso para alçar voos. As frases do baixo de Novelli soam como assinatura desse importante nome na carreira de Milton Nascimento. É a sua voz na obra do amigo. Em *A chamada*, a percussão de Naná Vasconcelos cria a atmosfera de uma floresta. Ao chamado dos seus assovios, vêm pássaros. Sons produzidos pela voz emitem sensações de perigo do ataque de aves. De instrumentos percussivos vêm barulhos como de asas ou folhas em rápido movimento. Esses efeitos compõem um clima de apreensão, como se algo estivesse prestes a acontecer. Ao escutar essa faixa em um aparelho de som, somos surpreendidos pela forma como são distribuídas as vozes e os instrumentos percussivos de Naná Vasconcelos. O som nítido que aparece numa das caixas diminui, voltando a ganhar volume na outra. Esse efeito cria a impressão de que as criaturas nascidas da garganta e das mãos de Naná estão se movimentando, correndo de um lado para o outro, rondando nossos corpos.

Temos a valorização da parte instrumental na obra de Milton Nascimento em exemplos como os das atuações desses músicos em *Milagre dos peixes*. Não estavam eles ali meramente para acompanhar aquela voz, com o som de seus instrumentos atuando como moldura chapada. Se fosse moldura, seria, então, daquelas criativas, que compõem a tela pelos traços inusitados, prontos a surpreender, com elementos que se integram à pintura. São como raízes que, tortamente, se arrastam pelo chão, mostrando-se fortes quando quebram o cimento ou quase invisíveis quando buscam nutrientes na profundidade do solo. Por sua vez, *performances* como a desse disco mostram que a voz de Milton não se acomodaria a uma zona de conforto, pelo contrário, era estimulada a competir com o instrumento, a explorar nuances para provocar sentimentos. Aqui, uma informação compartilhada com os músicos que participaram de *Milagre dos peixes* ajuda a explicar esse som criativo: a já citada paixão pelo *jazz*, que, digerido e misturado a outras informações sonoras, ajudou esses artistas a criarem suas linguagens musicais próprias. Ou seja, não imitavam esse gênero, mas buscavam dialogar com ele, ou melhor, tinham nele uma inspiração e mesmo interlocução, já que esses músicos também participaram de discos e projetos de nomes do *jazz*, como aconteceu com Milton, Wagner Tiso e Robertinho Silva, que logo gravariam o *Native Dancer* com Wayne Shorter. Ao mencionar o tratamento dado à voz no *jazz*, Joachim Berendt faz

consideração que também serve ao que já observamos em análises musicais, feitas até aqui, de *Milagre dos peixes*:

Todo o jazz vem da música cantada e todo canto vem da música instrumental. Não é à toa que grande parte dos cantores de jazz sejam instrumentistas – acima de tudo Louis Armstrong. É muito comum, na literatura que existe sobre jazz, se afirmar que o toque de determinado instrumento – como Johny Hodges por exemplo – se assemelha a voz humana. Por outro lado, não existe melhor elogio para uma cantora do que dizer: “ela trata a voz como um instrumento”.¹²⁰

Junte-se a isso a dita liberdade de expressão atribuída ao *jazz*, característica que convoca o músico a uma *performance* criativa. Sobre a música de Milton Nascimento, Wagner Tiso afirmaria em entrevista a Ana Maria Bahiana naquela década setenta: “A música de Milton é ótima para o músico. Dá espaço para a gente trabalhar. Mas eu sei que ela enriqueceu muito com o meu trabalho. Ficou com mais nuances, mais climas...”¹²¹

Em tempos de ditadura, onde a palavra foi amordaçada, nada mais natural que buscar se expressar e contestar através de sons – contestar, inclusive esteticamente. O amálgama musical de *Milagre dos peixes* trazia pitadas de religiosidade católica, *jazz*, *rock*, manifestações populares, música latina. Ou seja, formava-se uma liga com elementos que muitos viam como incongruentes, num arranjo revolucionário. Mas, como visualizamos em momentos anteriores, a valorização dos arranjos e de músicos tarimbados na obra de Milton não brota tão somente de uma necessidade de expressão ante os rigores impostos pela ditadura; é traço marcante de diferentes períodos de sua carreira, inerente em sua trajetória como músico, compositor e cantor.

Em texto produzido na década de setenta, em que se debruça em reflexão sobre a música instrumental desse período, Ana Maria Bahiana comenta sobre as dificuldades enfrentadas por esse segmento no cenário brasileiro, como a falta de um público formado em audições desse tipo de música e o desinteresse de gravadoras. Em consequência desses problemas, muitos músicos se limitariam a atuar em bandas que acompanhavam os cantores – abrindo mão de participar da autoria das canções pelo exercício criativo-instrumental, tão constitutivo do ofício do músico – ou, muitas vezes, migrariam para o exterior em busca de melhores condições para a sua música.

¹²⁰ Joachim E. Berendt. *O jazz. Do rag ao rock*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 270.

¹²¹ Wagner Tiso Apud Ana Maria Bahiana. “Wagner Tiso: o maestro sai da sombra.” In: Ana Maria Bahiana. *Nada será como antes...* Op. cit., p. 165.

Ao ouvirmos discos como *Milagre dos peixes*, percebemos que a arte de Milton Nascimento se mostra como refúgio de nomes vindos da música instrumental. É um lugar de fronteira, onde a palavra tem importância e a sonoridade é imprescindível. Espera-se dos músicos criatividade e não acomodações. Alguns representantes da música instrumental listados no artigo de Ana Maria Bahiana atuaram com Milton, como Nivaldo Ornelas e Wagner Tiso. No depoimento de ambos, presente-se a importância de estilos como o *jazz* e a junção dele com outras informações que dão identidade a suas obras:

No começo eu fazia as duas coisas (atuar como instrumentista e compor) bem juntas. Era muito influenciado pelo jazz, né, como todo músico, e as duas coisas eram parecidas, jazz e bossa. Eu compunha umas imitazõezinhas de bossa nova, sabe? Mas não mostrava a ninguém, achava bem ruinzinho. Foi aí por 72/73 que composição e trabalho instrumental começaram a ficar bem diferentes. Eu tocava uma coisa e compunha outra inteiramente diferente, saía assim, não tinha jeito. Era toda uma volta a Minas, àquela coisa de música religiosa, essas coisas. [Nivaldo Ornelas]

Acho que essas coisas (jazz e música erudita) mais os sons de Minas mesmo, das igrejas, das fazendas, são os principais elementos do meu som. Ah, e tem o rock, é claro. Os Beatles, jazz e Beatles, estão no mesmo plano. [Wagner Tiso]¹²²

O órgão que dá densidade ao som de *Milagre dos peixes* evoca a identidade mineira pela música sacra. Mas não se pode negar o vínculo do instrumento também com o *rock*, cuja sonoridade se multiplica pelos órgãos elétricos naqueles anos 70. Das igrejas coloniais às mais simples de um interior desconhecido, o órgão se tornou uma forte presença na atmosfera religiosa. Isso me faz retomar minhas próprias memórias dos tempos em que ainda morava em Virgolândia, interior de Minas Gerais. Lá o som do harmônio, espécie de órgão – mas sem os tubos que normalmente temos nestes –, enchia a igreja, juntamente com ladainhas e cânticos, durante o Setenário das Dores de Maria, celebração em homenagem a Nossa Senhora das Dores, que antecede em sete dias a Semana Santa. O harmônio só emitia suas notas durante essa celebração. Depois se calava pelo resto do ano. O instrumento era um dos símbolos, portanto, daquela ocasião solene. Quem de longe ouvisse seus sons, nem precisava consultar o calendário, pois já identificava: estávamos no Setenário das Dores.

¹²² Apud Ana Maria Bahiana. “Música instrumental – o caminho do improvisado à brasileira.” In: Aduato Novaes (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac: Rio de Janeiro, 2005, p. 64 e 65. Os textos reunidos nesse livro foram originalmente laçados em 1979 em cinco volumes.

Conheci o harmônio tocado pelas mãos já cansadas de Seu Zé Padre. O toque suave contagiava o ambiente de uma emoção indescritível, que fazia acreditar que aquele instrumento e seu condutor eram, por um instante, o mesmo ser. E eram. Quando a vida de Seu Zé Padre chegou ao fim, o harmônio também se calou. Hoje está abandonado num canto à espera de mãos curiosas – e talentosas – que o redescubram.

Quando estive na casa de Milton Nascimento, uma peça que compunha a decoração da sala logo me chamou a atenção: um harmônio muito parecido com o que conheci em Virgolândia. Isso me fez pensar como aquele instrumento, que encheu os sons de tantas igrejas, depois provocou uma inquietante familiaridade naqueles que o identificaram entre os sons amalgamados a tantos outros na sonoridade dos discos do artista.

Na mesma sala onde estava o harmônio, encontrava-se numa mesa de centro um livro sobre a banda de *rock* americana The Doors. Foi esta a chave que detonou em minha memória a importância do órgão na constituição da sonoridade desse grupo norte-americano e de tantos outros nas décadas de 60 e 70. Curioso pensar que, dependendo do receptor, alguns ingredientes sonoros nos discos de Milton Nascimento podem ser identificados de uma perspectiva local ou global. Creio que o foco deve ser posto no diálogo estabelecido entre um e outro. E isso vale para o restante do Clube da Esquina. Através de suas músicas, o Clube da Esquina navegava por águas diversas, mas sem se esquecer de dar “notícias do mundo de cá”. Não se sentia isolado, mas pertencente ao mundo.

Minas também vem pela referência a manifestações da cultura popular em arranjos como o de *Os Escravos de Jó*. Ali, a forte marcação da percussão referencia as Minas negras em práticas culturais como congadas, marujadas, cabocladadas. E um elemento seria essencial para colorir essa paisagem afro, a voz de Clementina de Jesus. Aquela voz primitiva do samba traz a emoção e a impostação de vozes que se espalham em folias e congadas pelo interior do país. São as vozes negras brasileiras, que, embora tomem feições próprias conforme as regiões em que se instalaram, também guardam proximidade com as dores que enfrentaram e as resistências que seu canto impôs.

O texto de Ana Maria Bahiana sobre a música instrumental nos leva a refletir sobre as dificuldades do músico naquele cenário. Uma música do repertório de *Milagre dos peixes* estimula a pensar sobre o músico da noite, esse operário da canção. Em A

última sessão da música, o ambiente é composto pelo som do piano tocado por Milton Nascimento e pelo burburinho ao fundo. Poderia ser um bar qualquer, onde vozes, em argumentações acaloradas de papos não identificáveis, misturam-se a barulhos de talheres, pratos e copos. Talvez uma ou outra pessoa dê atenção ao som de um piano sufocado pela algazarra. Sozinho, mesmo rodeado de pessoas, o músico se delicia no manejo do instrumento, tocado por e para ele, simplesmente. Encontra-se fora daquelas socialidades produzidas num bar. Em texto sobre o disco, Marcus Vinicius vê nessa *performance* uma crítica contundente:

Ciente de que na crônica dos tempos atuais a música está deixando de ser mero “divertimento” para os ouvidos para ser, cada vez mais, uma linguagem de significação própria e grande carga de expressividade, Milton registra em sua composição, os últimos momentos do artista como bufão da sociedade. E fique claro que quando ele fala em “última sessão de música” está querendo dizer “última sessão da música digestiva”.¹²³

A consciência de música feita não para agradar padrões de gosto e escuta é evidente em discos como esse. Com *Milagre dos peixes*, floresceu em Milton Nascimento e sua trupe a consciência de algumas questões relativas aos direitos dos compositores. Na companhia de Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos, lançou a Três Pontas Edições Musicais, administrada pela própria Odeon.¹²⁴ Seus direitos já não eram inteiramente cedidos à gravadora, agora tinham maior liberdade em relação às edições de suas canções.

No texto de Tárík de Souza, o próprio Milton fala sobre *A última sessão de música*: “é o clima da grande guerra, dos anos 40, o piano solitário num bar, alheio aos ruídos.”¹²⁵ Os tempos se comunicavam. As memórias de sensações daqueles acontecimentos do passado pareciam cair bem ao presente ditatorial brasileiro, não apenas no que tange à questão política, mas também ao lado sociocultural. O piano, os percursos desse disco elaboravam através da dissonância, questionamentos à estética, à política, ao modelo de vida daquele cenário. O poder de contestação desses sons coloca a música de Milton Nascimento, novamente, em diálogo com o *jazz*. Em matéria em que se posiciona sobre a força política do *jazz*, o saxofonista Sonny Rollins afirma:

¹²³ Marcus Vinicius. “Milton, milagre de peixes e de música”. *Folha de S. Paulo*. (19/09/1973)

¹²⁴ C.f. Márcio Borges. *Os sonhos não envelhecem*. Op. cit.

¹²⁵ Milton Nascimento Apud Tárík de Souza. “Sem palavras. Milagre dos Peixes, com Milton Nascimento”. Op. cit.

Sobre a questão da força política do jazz, eu a entendo de forma um pouco mais ampla do que ajudar a eleger um candidato. O jazz é político mesmo sem tentar ser. Jazz é a música da liberdade. As pessoas que controlam o mundo muitas vezes não querem liberdade. Preferem dizer o que as pessoas têm de fazer. O conceito de jazz é o oposto disso. Jazz é improvisação. Eu toco o que chega até mim. Fecho os olhos e liberto o que está na minha mente.¹²⁶

As palavras de Sonny Rollins refinam o entendimento de gesto político, ao ampliá-lo para variados atos do cotidiano – como tocar um instrumento –, onde há quebra de padrões estabelecidos. O jazz seria, assim, além de um gênero musical, uma expressão política. Na canção de Milton acima citada, a suspensão do cotidiano através da música funcionava como a negação daquela realidade. Outras canções do repertório de *Milagre dos peixes* buscavam refletir sobre a situação vivenciada naquele período. Algumas, como vimos, foram censuradas.

A letra de *Cadê*, parceria com Ruy Guerra, integralmente proibida, usava de imagens de contos infantis para construir alegorias onde predominavam indagações. Diante da dúvida se, na letra, não seria o Brasil o país escondido em vestes de país de fantasias, veio o veto da censura.

Meu príncipe encantado
Meu príncipe cansado
Cadê tuas botas de sete léguas?
E a Tilim de Peter Pan?
E tua esperança Branca de Neve?
Cadê, quem levou?
Quem levou?
Meu príncipe esperado
Meu príncipe suado
Que é do beijo da Bela Adormecida?
E a espada de condão
E o País Maravilhoso de Alice?
Cadê, quem levou?
Meu príncipe assustado
Meu príncipe queimado
Corta a noite escura desta floresta
Mata o fogo do dragão
Traz da lenda os jogos de nossa festa
Pra eu poder brincar e sorrir.

Na gravação da canção, as vozes dos meninos Nico Borges e Telo Borges acionam o universo infantil que inspirou a letra; os arranjos somam-se às vozes, conferindo ares lúdicos à canção. Ao ouvir essa faixa do disco, tenho a impressão de

¹²⁶ Entrevista de Sonny Rollins a José Flávio Júnior. “É bem difícil ser uma lenda viva”. Revista *Bravo!*. (Edição de outubro de 2008), p.84.

que Milton Nascimento brinca com o violão. Aquela atmosfera estimula nos músicos a emissão de suas partículas infantis. Liberá-las significa se deixar levar por solos e improvisos, brincar no território da canção. E brincadeira nesse campo é coisa muito séria, permitida apenas para quem tem traquejo, como podemos constatar nos surpreendentes solos da guitarra de Nelson Ângelo e do piano elétrico de Wagner Tiso. Porém, nessa ciranda, as vozes das crianças em notas longas trazem um quê de melancolia. Num agudo e cortante falsete, surge a voz de Milton Nascimento, um grito em memória da palavra calada. *Cadê* ainda seria interpretada pelo artista em versão em inglês no disco *Milton*, gravado nos Estados Unidos em 1976.

Tomando outras canções que dialogam com *Cadê*, constata-se a dificuldade em desvendar os critérios de avaliação da censura. Engana-se quem acredita que obedecessem a algum manual com determinações rígidas e expressas. Um exemplo que ajuda a ilustrar essa reflexão é *Jardim da infância*, parceria de João Bosco e Aldir Blanc, que compõe o repertório de *Falso Brilhante*, disco de Elis Regina lançado em 1976. Em sua letra temos imagens próximas à de *Cadê*, pois a contestação ao regime autoritário se elabora através de alegorias que remetem a histórias e brincadeiras infantis, como no trecho abaixo:

*É como um conto de fadas
Tem sempre uma bruxa pra apavorar
Um dragão comendo gente
A bela adormecida sem acordar
Tudo o que o mestre mandar
E a cabra-cega roda sem enxergar
E você, se escondeu
(...)*

A letra de *Jardim da infância* foi liberada. É também num clima de contestação que se elabora a letra da canção que dá nome ao disco de Milton Nascimento, *Milagre dos peixes*, parceria dele com Fernando Brant.

*Eu vejo esses peixes e vou de coração
Eu vejo essas matas e vou de coração
À natureza*

*Telas falam colorido
De crianças coloridas
De um gênio, televisor
E no andor de nossos novos santos
O sinal de velhos tempos:
Morte, morte, morte ao amor*

*Eles não falam do mar e dos peixes
Nem deixam ver a moça, pura canção
Nem ver nascer a flor, nem ver nascer o sol
E eu apenas sou, um a mais, um a mais
A falar dessa dor, a nossa dor*

*Desenhando nessas pedras
Tenho em mim todas as cores
Quando falo coisas reais
E num silêncio dessa natureza
Eu que amo meus amigos
Livre, quero poder dizer:*

*Eu tenho esses peixes e dou de coração
Eu tenho essas matas e dou de coração.*

Alguns versos dessa canção poderiam causar desconfiança na censura. Já acostumados a certas expressões de canções de protesto, os censores poderiam ler, em algumas imagens e metáforas, denúncias contra o governo ditatorial. Naquela época, certos compositores usavam imagens de oposição entre noite (ditadura) e dia (tempos de liberdade) para expressar sua indignação diante daqueles tempos pintados de escuridão. Ao final da canção, uma expressão deveras perigosa: “*livre, quero poder dizer*”. Dizer o que bem entende num período em que as produções artísticas e jornalísticas passavam pelo olhar atento da censura podia ser considerado uma afronta. Tudo indicava o veto como destino para *Milagre dos peixes*. Mas a canção foi liberada. Diante da ação da censura em relação a essas canções somos estimulados a perguntar: por que *Milagre dos peixes* e *Jardim da infância* não foram censuradas como *Cadê*? Mais do que uma resposta, a questão põe em relevo a complexidade do funcionamento da censura. Os vetos e liberações das letras, embora amparados em algum dispositivo legal, conforme se pode verificar nos documentos, caracterizavam-se justamente pela falta de critérios claros de julgamento. Isso dificultaria ainda mais o trabalho dos compositores. Alguns deles, considerados perigosos, tinham suas canções censuradas caso despertassem no censor a menor desconfiança. Assim, o veto não era endereçado apenas à letra, mas ao nome do próprio artista. Por isso mesmo, alguns deles se valeram do uso de pseudônimos, como o já célebre Julinho da Adelaide (Chico Buarque). Outros já não tiveram muita sorte com artimanhas para driblar a censura, como Sirlan, já citado.

A liberação de canções como *Milagre dos peixes* poderia, inclusive, suscitar a ilusão de que a censura tolerasse alguma margem de denúncia. Entretanto, na lida com este órgão, era grande a ansiedade dos compositores em imaginar qual o parecer de

letras a ele submetidas. Na entrevista com Fernando Brant tive a curiosidade de perguntar-lhe sobre como elaborava suas letras nesse período, como conciliava o seu fazer de artista com a dúvida sobre se passariam ou não pela censura. A resposta: “*Isso não me atrapalhou não. Eu fazia... porque aí fazer a autocensura? Eu vou saber o que passa na cabeça deles? Não tem jeito.*” Em sua fala, a falta de clareza nos critérios da censura e a coragem de um artista que tentava ignorar os fantasmas de censores no momento de inspiração de suas composições, cavando assim um espaço interno de liberdade de expressão. Ao conversarmos sobre outras parcerias suas com Milton Nascimento, como *Ponta de Areia* e *Saudades dos aviões da Panair*, do disco *Minas* (1975), sugiro que se tratavam de canções comprometidas, noção que Fernando logo amplia: “*Comprometidas com a vida. Na realidade você não fica só na política; é tudo. É a vida da gente e tal. É o que tá acontecendo. É lógico que a política entra no meio também.*” O compositor toma, assim, a feição de um cronista, interessado nas demandas de seu tempo e cuja arte não se restringe a uma etiqueta, como a de “música de protesto”. Isto nos direciona igualmente para os aspectos formais da letra de uma canção. Por vezes, metáforas, entendidas por críticos e estudiosos como maneiras de driblar a censura, não eram criadas exclusivamente com esse intuito. Eram também formas de imprimir modos de enxergar e sentir o mundo, de derramar beleza sobre o cotidiano. Através da metáfora, os versos se colocariam em solo de sentidos movediços. Deste modo, uma canção poderia se adaptar às experiências de quem a escutasse, moldar-se aos momentos de sua história pessoal, transitando no espaço e no tempo. Talvez na metáfora tenhamos um dos ingredientes que expliquem a longevidade de uma canção.

Em relação à censura, Fernando Brant ainda cita exemplos como o do título da canção *Saudades dos aviões da Panair*, gravada primeiramente por Elis Regina em seu disco de 1974.

O Saudade dos aviões da Panair tem um subtítulo, Conversando no bar. Porque na verdade é uma conversa de bar, cada um falando as coisas, né? A Elis quando foi gravar, ela não mandou como Saudade dos aviões da Panair, mandou só como Conversando no bar. Aí passou, aí ela até me ligou: “olha, só mandei Conversando no bar que senão eles iam censurar”. [risos] Porque Saudade dos aviões da Panair é saudade do tempo... porque a Panair é outro problema, né? Foi em 65, eles eram uma empresa mundial, brasileira, maravilhosa, de repente, de um dia pro outro, eles faliram ela assim, sem nenhum motivo, porque ela era completamente ...economicamente, tudo, saudável, completamente. (...) Mas aí Saudade dos aviões da Panair era saudade de antes deles chegarem, né?

Uma canção que usava da memória de um tempo para mostrar o descontentamento com a atualidade, onde o governo era ditatorial. Eis o que trazia a letra de *Saudade dos aviões da Panair*. A cautela de Elis Regina funcionava como tentativa de evitar que os censores tivessem suas antenas aticadas já no título da canção. Se bem pensarmos, o título *Conversando no bar* chama bem menos a atenção. No entanto, certezas de que essas artimanhas dariam certo só viriam após a submissão da canção aos olhos da censura. Antes, apenas a expectativa.

Voltemos à canção *Milagre dos peixes*. Na letra, em que se engendra a crítica à ditadura, temos ainda a reflexão sobre o “novo santo” posto em altares nos centros das salas das famílias brasileiras: a televisão, agora em cores, um dos símbolos de modernidade e progresso. Esse aparelho, janela para o mundo que dava a sensação de informar sobre tudo, na verdade transmitia o que era permitido e, em muitos casos, pelos filtros das lentes do governo. Aquela era uma época em que os meios de comunicação estavam submetidos ao regime militar. A letra da canção, ao dar notícias do que não se diz, por meio do “gênio televisor”, esse multiplicador de notícias pelo país, coloca-se como linha de fuga em relação a uma visão de mundo compartilhada por aquele governo e alguns setores da sociedade brasileira.

Em tempos em que se buscava inserir o Brasil na modernidade a qualquer custo, questionava-se o lugar das subjetividades, da natureza, da humanidade. Não se trata de uma negação da tecnologia, ou da modernidade, mas dos caminhos escolhidos para ambientar essa realidade no Brasil. Que preço se pagaria pelo desenvolvimento anunciado naquele princípio da década de 70? Se o progresso se fazia necessário, também era preciso preservar a subjetividade e, num plano mais amplo, os traços de nossas tradições, como forma de atentar para as identidades. Assim, a sonoridade de *Milagre dos peixes* trazia à tona outras faces do Brasil, um país interior, coberto por florestas, por manifestações da cultura popular, misticismo. Essa postura não significava isolamento, pois, como já vimos, até mesmo musicalmente falando, o disco de Milton estava em diálogo com informações do mundo. Isso sugere atenção a outros modos de encarar as demandas da modernidade. Em texto em que se debruça na análise do disco *A Tábua de Esmeralda*, de Jorge Ben, o historiador Marcelo Brito reflete sobre a contestação ao projeto moderno naquela década de 70:

Ao lado da certeza de que o progresso técnico e a soberania da razão nos conduziam para o “melhor dos mundos possíveis” – representação vitoriosa nos países de tradição ocidental desde a “maioridade iluminista” (a expressão é de Kant), havia também uma grande desconfiança quanto ao futuro que o engajamento nos valores modernos estava sinalizando.¹²⁷

Para o pesquisador, ao abordarem temáticas místicas, discos como o de Jorge Ben se apresentavam como “uma contranarrativa ao modelo vitorioso, qual seja, a representação moderna do mundo”¹²⁸. Exemplos como este e do disco de Milton Nascimento nos chamam atenção para os discursos de uma época. O debate proposto em plano nacional dialogava com o plano global, onde as artes, através de manifestações ligadas à contracultura, à ideologia *hippie*, questionavam o modelo de vida capitalista, o que é sinalizado na letra da canção *Milagre dos peixes*.

No início da canção, a voz de Milton Nascimento espalha em falsete: “*Eu tenho esses peixes e vou de coração/ eu tenho essas matas e vou de coração/ À natureza*”. Esse último verso, “*À natureza*”, é emitido num prolongamento em que Milton demonstra grande fôlego, como a própria natureza, que mesmo submetida a tantos desgastes em nome de projetos de progresso, sobrevivia. Reduzida a fios, bastava nova tomada de fôlego para que sua voz pudesse florescer e seguir em frente. No entanto, conseguiria resistir sofrendo tamanha violência? Isso cabe muito bem em discursos sobre os recursos naturais, mas igualmente aos de resistência à ditadura militar. Enquanto a voz de Milton ressoa em prolongamento, o baixo de Novelli, numa dinâmica de volume de som, emite correntezas de rios ameaçados. Ou seriam passos amedrontados? A pegada agressiva do violão de Milton traz um quê de latinidade à atmosfera sonora, sugerindo que essa era uma realidade que comungávamos com nossos irmãos do continente sul-americano. Aproximação na dor de viver sob vigilância, num clima de angústia, sentimento trazido em tom severo pela voz de Milton nos versos indignados da terceira estrofe: “*Eles não falam do mar e dos peixes/ Nem deixam ver a moça, pura canção/Nem ver nascer a flor, nem ver nascer o sol/ E eu apenas sou um a mais, um a mais...*” Enquanto esse canto se verte em berro de denúncia no arremate da estrofe, “*A falar dessa dor, a nossa dor*”, o baixo de Novelli passeia rapidamente por notas graves, como coração em taquicardia, alerta do perigo sofrido pela voz que dava notícias que queriam calar. Ao fundo, outras modulações da voz do cantor comentam o

¹²⁷ Marcelo Gustavo Costa de Brito. “Do chumbo ao ouro: Jorge Ben e o místico como resistência à modernidade.” In: Eleonora Zicari Costa de Brito, Mateus de Andrade Pacheco, Rafael Rosa (orgs). *Sinfonia em prosa*. Op. cit., p. 225.

¹²⁸ Idem, *ibidem*, p. 226.

eco daquele berro, sinal de que não estava só naquela angústia, nem na luta por superar aquela realidade. Essa *performance* demonstra como a presença daquele governo se espalhava em variadas esferas e assuntos do cotidiano, causando sentimento de dor e indignação. A voz de Milton Nascimento, naquele instante era um pedido de socorro e, ao mesmo tempo, o próprio socorro, refúgio para aqueles que foram sufocados e identificavam nela, as suas próprias falas. Faz lembrar os versos eloquentemente entoados por sua voz em outra canção de seu repertório: “*De minha garganta as canções explodem/ Em pontas de faca rasgando o espaço/ Vem minha luta ajudar, eh*”¹²⁹

E a voz de socorro às vezes busca sua face mística num mergulho em religiosidades onde descobre o caminho para reconstituir sua força. Composta originalmente para o filme *Os deuses e os mortos*, de Ruy Guerra, a canção *Tema dos deuses*, traz porções desse misticismo para o álbum *Milagre dos peixes*. Sem letra, a melodia foi construída por notas alongadas que convidam à contemplação, trazem à memória cânticos religiosos arrastados em procissões ou ecoados do alto dos coros de igrejas. Na gravação para o álbum *Milagre dos peixes*, a percussão, em sintonia com um coral de vozes, imprime ares sublimes à atmosfera que, por vezes, revela suas feições épicas e sombrias através da orquestra regida por Radamés Gnattali e de novo tratamento dado às vozes desse coral. Aquele parecia um canto gregoriano. De repente, reboa do alto, como anunciação, a voz forte de Milton Nascimento, erguida e nutrida por aquele ambiente de sons e emoções encorpadas. Milton caça seus tons mais altos num canto que inspira lamento. Ativa a lembrança de Verônica, figura da Semana Santa, que durante a Procissão do Enterro empunha o lenço que desenha em sangue o rosto daquele que seu canto fúnebre evoca: Jesus Cristo. A voz de Milton se atira num vórtice de sensações onde plana, entre faíscas de crença, dor, paixão, contemplação, religião. Um canto que persegue e emite subjetividades, fonte que alimenta o humano.

O universo festivo de manifestações da cultura popular é convocado na *performance* da canção *Os Escravos de Jó*, que contou com a voz de Clementina de Jesus nos versos do refrão.

¹²⁹ *Rio Vermelho* (Milton Nascimento/Danilo Caymmi/Ronaldo Bastos). Gravada no disco *Courage*, de 1969.

*Saio do trabalh-ei
Volto para cas-ei
Não lembro de canseira maior
Em tudo é o mesmo suor*

O restante da letra de *Os Escravos de Jó* foi censurada. Mesmo assim sua melodia foi entoada pelas vozes de Milton Nascimento, Naná Vasconcelos, Sirlan, Telo Borges e Nico Borges. Reunidas, evocam aquela atmosfera dos cortejos e folias que se espalham pelas ruas das cidades do interior. Tomando aspecto de brincadeira, uma ou outra voz se desgarrá daquele coro, busca a dissonância estridente de um riso solto, como nos ambientes onde festas e orações tecem a reverência a santos e divindades. E Clementina puxa aquele animado cordão/procissão. Quem de longe assiste à cena imaginada, vislumbra, o formigueiro humano e o volumoso som do encontro dessas vozes. q

A canção de letra censurada teve visita fugaz de muitas palavras em sua melodia. Fernando Brant recorda que a primeira gravação foi para o filme *Tostão, a fera de ouro*. Naquela ocasião, *Os Escravos de Jó* recebeu o nome de *O homem da sucursal*. Essa versão foi inserida como uma das faixas-bônus do relançamento do disco *Milton Nascimento*, de 1970.

Chamava O homem da sucursal. Porque foi o dia que eu tentei morar no Rio. Quando eu arrumei emprego lá no O Cruzeiro [a revista]. Lá, eu vi: ou eu trabalhava e estudava, ou eu mexia com música. As três coisas no Rio de Janeiro não dava. Então eu voltei e consegui transferir para a sucursal. Então eu atravessei o túnel do Rio e falei, “eu vou fazer uma música e essa música vai chamar O homem da sucursal”. [risos] Mas aí eu fiz pro filme, né? Então, aquela parte “saio do trabalh-ei”, porque eu saio do trabalho, eu trabalhei, “volto para cas-ei”. Essa parte então ficou lá. Mas depois, quando foram gravar, tinha uma coisa que era meio específica do filme. Então eu fiz uma outra, mas a que eu fiz... aí já não ia passar nunca, porque eu fiz um “general alemão”, “dizem que está bom, dizem que está bom” [risos]. Bom, aí essa cortaram. Aí eu fiz o Caxangá.¹³⁰

Três letras, portanto, para a mesma canção. Nos títulos da letra da versão censurada e da que vem em seguida, temos os fios que ligam essas histórias. *Os Escravos de Jó* jogavam *Caxangá*. A letra de *Caxangá* foi gravada pela primeira vez por Elis Regina em seu disco de 1977. Nessa versão, a canção toma ares de *rock*, com forte presença de viradas de bateria e destaque para os comentários da melodia feitos pelas frases da guitarra de Natan Marques. As batidas do violão ajudam a compor a marcação e dão volume ao ambiente. Na letra temos a comunicação com a primeira

¹³⁰ Fernando Brant em entrevista a mim concedida. Op. cit.

versão, *O homem da sucursal*, através do tema que a inspirou, pois *Caxangá* aborda o universo do trabalho. Seus versos engendram uma crítica bem-humorada a certas condições e visões de trabalho, voltadas exclusivamente para a produtividade. Através do deboche e da ironia, argumenta: “*Veja bem, meu patrão/ Como pode ser bom/ Você trabalharia no sol/ E eu tomando banho de mar*”. Na negação de um modelo imposto, cria-se a imagem de uma vida sonhada. Essas representações comunicam-se com tantas outras apresentadas em sambas, que, ao longo dos tempos, evocaram a malandragem, uma das formas de recusar a ideologia trabalhista. Por vezes, o discurso da canção toma planos mais amplos, podendo ser lido como uma crítica ao cenário político: “*Enquanto minha morte não vem/ Eu vivo de brigar contra o rei*”. A imagem de um tirano para o qual não se curvava caberia bem ao patrão ali desenhado, mas também ao próprio governo ditatorial. Em dado momento, *Caxangá* toma ares sombrios, sublinhados pelo som do órgão: “*Em volta do fogo/ Todo mundo abrindo o jogo/ Conta o 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*”. É o momento em que Elis se prepara para soltar o berro de fera, buscar sua face visceral, como acontece no prolongamento que emite no arremate do verso: “*Pois pode se queimar, queimaaaaaar*”. Abaixo, a letra, na íntegra:

*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
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
Conto o 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, hei
Volto para casa, hei
Não lembro de canseira maior
Em tudo é o mesmo suor.*

Em *Caxangá* o canto de Elis Regina é emoldurado por *vocalises* de voz masculina. Ao final, um casamento. Por um momento, somente vozes. Improvisos em “lá-rá-lá-rá-lás”. Elis Regina e Milton Nascimento usam do recurso de multiplicação de suas vozes, como se fossem um coro prolongado ao infinito. Domínio de uma arte. Apurando a escuta dessa faixa, constata-se uma segunda voz masculina, que o encarte do disco trata de informar: Sirlan. Somando à ambiência de “coro de vozes” o fato de Sirlan não ser tão conhecido pelo público, nada mais natural que sua voz passasse despercebida nas primeiras audições, talvez tomada como mais uma modulação da voz de Milton Nascimento. Mas ela se tornaria ingrediente especial para contar histórias que as memórias dessa canção guardam. A presença sutil e ao mesmo tempo marcante da voz de Sirlan nessa gravação, juntamente com a memória acionada pelo disco *Milagre dos peixes*, transformam a *performance* dos três cantores num discurso que, subjetivamente, refazia a trajetória de silêncios impostos no território das artes naqueles anos de ditadura. Um canto que detona memórias:

Ao ouvirem uma canção, aquela velha canção que já tinham escutado em outros tempos, em outras situações, todos se transportavam a um outro lugar, a um outro tempo, a uma outra história. E essa canção os levava a voltar, violentamente, a própria face para o seu próprio passado. Um passado que todos pensavam morto e que, na verdade, estava vivo, bem em cada um deles. Assim, o passado vivia em cada um, enquanto eles mesmos estavam mortos. Mortos para aquelas emoções que a canção lembrava a cada um.¹³¹

Uma das poucas canções com letra em *Milagre dos peixes* permite pensar sobre as outras que compõem o repertório, consideradas em algumas de nossas reflexões como uma linha de fuga, e mesmo denúncia, de visões de país difundidas pelo governo militar e partilhadas por alguns segmentos de nossa sociedade. Refiro-me a *Sacramento*, com melodia de Nelson Ângelo e letra de Milton Nascimento. No início, os arranjos põem em primeiro plano a palavra entoada pela voz do artista. Numa melodia de notas longas, cada frase toma uma clareza tal que convida o interlocutor a atentar para o conteúdo:

*Três pessoas vieram me pedir
Não morra que o mundo quer saber
As coisas que a vida não te impôs
A morte que sempre a ti perdeu
O amor que teus olhos sabem dar*

¹³¹ Francisco Carlos Teixeira da Silva. “Da Bossa Nova à Tropicália: as canções utópicas.” In Paulo Sérgio Duarte e Santuza Cambraia Naves (Orgs). *Do Samba Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 139.

*Com o pranto calado me casei
De noivo do pobre me tornei
Num crisma de busca assumi
O quarto fechado que afastei
Que um banho de cinzas batizou
E o mais que consigo é dizer
Com o pranto calado me casei
Um banho de cinzas batizou
O quarto fechado que afastei
Num crisma de busca assumi
Dois olhos que ainda não achei*

“Não morra que o mundo quer saber/ As coisas que o mundo não te impôs”. O verso, além de incentivar a arriscada vivência numa linha de fuga, fora de imposições, fossem elas num plano político ou artístico, dá à arte o caráter de relato de memória, de crônica, onde resistem histórias alternativas às versões oficiais. Teria a canção esse papel de difundir fatos e sentimentos sufocados, dar notícias do que não se podia falar, mesmo quando tinha sua palavra calada.

Os sons em *Milagre dos peixes* recriam lugares, acionam memórias, narram histórias e evocam identidades. Observamos em nossas audições o diálogo da música de Milton Nascimento com outros países da América Latina. Uma dessas viagens à sonoridade latina é conduzida pela percussão de Naná Vasconcelos e pelo cavaquinho de Daudeth de Azevedo na faixa *Pablo nº2 (A festa)*. Em texto crítico sobre o disco, Marcus Vinicius observa:

Nesta música intervém, além de um afinado coro de vozes masculinas, o cavaquinho de Daudeth de Azevedo, que toca como se fosse um “charango” instrumento Latino que é formado por um casco de tartaruga ou tatu ao qual se adicionam cordas ou uma pequena harpa portátil, daquelas que se vêem na Argentina, Uruguai e Paraguai.¹³²

A paisagem que parecia distante torna-se próxima a partir do som emitido por aquele instrumento. Somos todos latino-americanos e temos mais em comum do que imaginamos, parecia dizer aquele cavaquinho que já emitiu tanto samba, agora buscando outras pulsações.

O andamento acelerado e a marcação da canção convidam à dança. *Pablo nº2* não tem letra, apenas os instrumentos e coro de vozes, numa farra sonora. Dá para imaginar os corpos saltando ao redor de uma fogueira naquela noite. Noite, pois o clima de *Milagre dos peixes* é denso e de crítica, sendo a festa um suspiro, naquela atmosfera

¹³² Marcus Vinicius. “Milton, milagre de peixes e de música”. Op. cit.

pesada, e uma aposta em dias melhores. Crenças num futuro para as crianças, como o pequeno Pablo, filho de Milton Nascimento, que nasceu em 1972 e era homenageado no disco. A foto que estampa a matéria de Tárík de Souza sobre o disco traz Milton segurando o filho no colo. Interessante é o efeito produzido pela fotografia da capa do disco: num primeiro olhar, apenas a mão negra. A embalagem que guarda o disco em papel duro traz a mesma imagem.



Fig.7 Capa do álbum *Milagre dos peixes*

Quando desdobrada, transforma-se em pôster que apresenta a imagem numa perspectiva ampliada, que revela novos elementos da cena: aquela mão acariciava um bebê. Parecia um alerta aos detalhes antes de aventurar-se em conclusões precipitadas. Ao virar aquele pôster, outra fotografia: Milton Nascimento, ainda criança, trajando roupa de marinheiro. Passado e presente se encontram e esboçam futuros desenhados em tinta de esperança.



Fig. 8 Pôster do álbum



Fig. 9 No outro lado do pôster, Milton na infância

É com esse espírito que se enreda a letra da canção *Pablo*, a nº 1, em seu conteúdo e forma. Ao invés da linearidade narrativa, a preferência do compositor por se jogar na aleatoriedade de imagens metafóricas que remetem à fluidez e assim evocam a liberdade: “*pó de nuvem no sapato*”, “*meu nome é rio*”, “*meu corpo é vento*”. Estética e sensibilidade se juntam para construir um ser fortalecido nessa ideia de liberdade, a partir de elementos telúricos: “*meu nome é pedra/ E pedra é meu corpo*”.

*Meu nome é Pablo
Pablo, Pablo
Como um trator é vermelho
Incêndio nos cabelos
Pó de nuvem no sapatos
Pablo, Pablo*

*Nasci num rio qualquer
Meu nome é rio
E rio é meu corpo
Meu Nome é vento
E vento é meu corpo
Pó de nuvem nos sapatos
Como trator é vermelho
Pablo é meu nome
Pablo, Pablo
Meu nome é pedra
E pedra é meu corpo.*

A voz infantil de Nico Borges dá face à criança que ali é apresentada. Em dado ponto, a melodia impõe desafios à voz da criança, que não teme os obstáculos e segue em frente: toma fôlego e se entrega a um canto tangido a notas altas. E, afinal, o mundo que se sonhava para Pablo era mesmo aquele idealizado para as futuras gerações de brasileiros. E se não fosse possível atingir aquele horizonte de liberdade, esperava-se no mínimo que se mantivesse viva a chama de um sentimento que impulsionasse o sujeito nessa direção, internamente, como postura diante da vida, dos padrões e modelos impostos naquele cotidiano. Dessa maneira, a própria *performance* vocal de Nico Borges encarna a força pulsante desse ser livre. E é a partir dessa postura otimista que, no arremate da canção, volta-se à ambiência festiva de *Pablo n° 2*, para celebrar, numa atmosfera de folguedo, a vida. Aquela mesma festa que aparecia no meio do disco, retornava agora, dando a ideia de movimento, como se *Milagre dos peixes* fosse uma caravana de sons a transmitir incentivos de resistência e liberdade. Mesmo com seu ambiente nebuloso, em que somos confrontados com uma variedade de sensações, o relato ali inscrito inspira a constatação de que “a intuição estética levanta o véu espesso que a rotina interpõe entre nós e as coisas; véu que impede os homens de entrar em comunicação imediata com os seres, como o fazem espontaneamente os artistas”¹³³

¹³³ Ecléa Bosi. *O tempo vivo da memória...* Op. cit., p. 44.

Ser Minas Tão Gerais: um canto para o grande mito

Dizem, as más línguas, que mineiro não fica doido, piora! E é meio verdade que toda cidade mineira tem pelo menos um “doido” oficial e cada família, um sistemático, do qual contam histórias em voz baixa na cozinha. A partir desse mote os atores do Ponto de Partida pesquisaram os personagens. Uma gente que habita uma pequena cidade e que passa a vida a esperar por Ele – o mito que canaliza nossas fantasias, nossa necessidade de transcendência e que um dia voltará, com certeza, para resgatar todos os nossos sonhos. Com os personagens soltos por aí, a povoar todas as estações de trem com sua esperança, era preciso selecionar as músicas que contassem essa história e que costurassem essa Minas estampada com beleza e unidade. Claro que a primeira marca do repertório é a sua mineiridade. A outra, a negritude tatuada na música de Milton Nascimento que se mistura à do Vale do Jequitinhonha e dos meninos, portadores de outra herança, diversa, mas não menos negra, mineira e universal. Os arranjos de Gilvan de Oliveira desnudam essa parecença. Por isso os tambores batem forte marcando congadas, batuques, beira-mares e a obra sofisticada de Milton, atados na mesma harmonia, e provando que, para além de toda diversidade da música brasileira, nos reconhecemos, nas origens, filhos do mesmo clã. No entanto, como também estamos permanentemente a espreitar o mundo, tomou-se emprestada a técnica do sapateado americano. Mas aqui ele pronuncia congadas, catiras e até vira samba nos pés dos meninos. A banda, que é toda formada por mestres da Bituca: Universidade de Música Popular, se mistura ao canto, para que a música ocupe no palco o papel principal. Esse palco nu se veste de folhas de jornais que são igrejas, rios, casas, estandartes. Transfiguradas pelo toque dos atores, a cumplicidade da plateia e o abraço quente da luz. O figurino rouba do ouro as suas cores, da loucura o seu traço e, definitivamente, transforma os atores em seus personagens. Os atores convocam as palavras de Drummond para suas falas e Bituca foi incisivo: se todos cantam, também ele iria atuar. Ser Minas tão Gerais acolhe todas as transgressões e se configura como uma brincadeira cheia de graça – um musical mineiro, brasileiro, mestiço, universal! Aqui esse espetáculo se torna uma celebração, pois se apresenta para comemorar os 50 anos de carreira de Milton Nascimento, os 10 anos da estreia do musical e lançar a Edição Especial do seu DVD.

O texto que pinta de sensibilidades o programa de *Ser Minas tão Gerais*, distribuído no Teatro Alfa, em São Paulo, apresenta o espetáculo ao seu público na ocasião em que foi remontado para duas exposições. Na trama de *Ser Minas tão Gerais* fundiam “causos” e boatos sobre aquela voz redentora com elementos da trajetória do próprio Milton Nascimento, que dá vida ao mito ali evocado. Representando, fazendo gracejos, rindo, cantando e dançando, Milton se emociona junto com o público e brinca com sua própria imagem e história.¹³⁴

¹³⁴ Roteiro do espetáculo: *Cais* – versão instrumental (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos), *Notícias do Brasil – Os pássaros trazem* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Ainda bem não cheguei* (Domínio público da região do Vale – Recolhido por Lira Marques e Frei Chico. Adaptado por Ponto de Partida e Gilvan de Oliveira), *Circo Marimbondo* (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos), *Cidadezinha Qualquer*

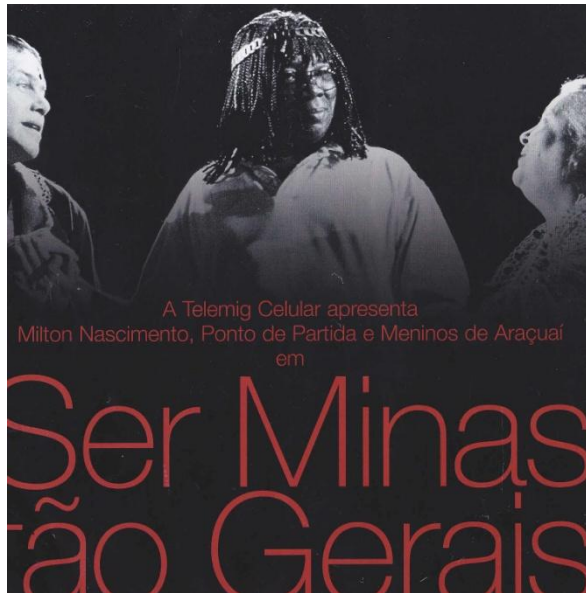


Fig.10 – Divulgação de estreia (2002)



Fig.11 – Programa do espetáculo distribuído no momento em que foi remontado (2012)

Com concepção do grupo Ponto de Partida, o roteiro e direção geral do espetáculo foram assinados por Regina Bertola. Sua primeira montagem aconteceu no ano de 2002 e o DVD foi registrado em 2005. Vamos nos valer dessas imagens para nos aproximarmos da trama e da ambiência do espetáculo. A provocação inicial para sua

(Carlos Drummond de Andrade), *Roupa Nova* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *No meio do caminho* (Carlos Drummond de Andrade), *Itamarandiba* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Beiramar novo* (Domínio público da região do Vale – Recolhido por Lira Marques e Frei Chico. Adaptado por Ponto de Partida e Gilvan de Oliveira), *Lanterna mágica/ Mas viveremos* – fragmentos (Carlos Drummond de Andrade), *Encontros e despedidas* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Concerto* – fragmento (Carlos Drummond de Andrade), *O cio da Terra* (Milton Nascimento/Chico Buarque), *O voo sobre as igrejas* – fragmento (Carlos Drummond de Andrade), *Boi Janeiro* (Domínio público da região do Vale – Recolhido por Lira Marques e Frei Chico. Adaptado por Ponto de Partida e Gilvan de Oliveira), *Coisas de Minas* (Milton Nascimento/Wilson Lopes), *Maria Solidária* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Quero me casar* (Carlos Drummond de Andrade), *O amor bate na aorta* – fragmento (Carlos Drummond de Andrade), *Paula e Beбето* (Milton Nascimento/Caetano Veloso), *Brincadeiras de roda* (Domínio público da região do Vale – Recolhido por Lira Marques e Frei Chico. Adaptado por Ponto de Partida e Gilvan de Oliveira), *Canção para ninar mulher* (Carlos Drummond de Andrade), *Sentinelas* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Congadas/Festa do Rosário* (Domínio público da região do Vale – Recolhido por Lira Marques e Frei Chico. Adaptado por Ponto de Partida e Gilvan de Oliveira), *Maria Maria* – vinheta (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Veveco, Panelas e Canelas* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Bola de meia, bola de gude* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Consolo na praia/ Nosso tempo/O medo* – fragmentos (Carlos Drummond de Andrade), *O Rouxinol* (Milton Nascimento), *Canção Amiga* (Milton Nascimento sobre poema de Carlos Drummond de Andrade), *O vendedor de Sonhos* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Ponta de Areia* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Canto ao homem do povo Charles Chaplin* – fragmentos (Carlos Drummond de Andrade), *A primeira estrela* (Milton Nascimento/Tavinho Moura/Túlio Mourão), *Fé cega, faca amolada* – vinheta (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos), *Os tambores de Minas* (Milton Nascimento/Márcio Borges), *Raça* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Visões* – fragmentos (Carlos Drummond de Andrade), *Clube da Esquina nº2* – vinheta (Milton Nascimento/Lô Borges/Márcio Borges), *Coração Civil* (Milton Nascimento/Fernando Brant)

concepção foi da Telemig Celular, empresa que apoiava o grupo de teatro Ponto de Partida e também o coral Meninos de Araçuaí. A ideia era juntar num mesmo projeto os grupos apoiados pela instituição, mais um convidado especial, Milton Nascimento. A parceria entre o Ponto de Partida e os Meninos de Araçuaí já tinha se estabelecido anteriormente, quando o primeiro foi convidado para ensaiar um coral do Projeto Ser Criança, da ONG CPCD em Araçuaí. Esta experiência deu tão certo que aquele coral firmou parceria com o Ponto de Partida e foi acolhido em outros trabalhos artísticos promovidos pelo grupo. Instalado em Barbacena, o Ponto de Partida se propôs a agitar a cena local como um movimento cultural que abarcava atividades diversas. Acabaram ganhando a cena brasileira e até mesmo visitando países estrangeiros. Com mais de 30 anos de atividade, seus espetáculos teatrais forjam uma linguagem cênica brasileira. Para esse fim, valem-se de narrativas em que adaptam textos de nossos grandes escritores, como é o caso dos espetáculos *Grande sertão: veredas* (Guimarães Rosa), *O gato malhado e a andorinha Sinhá* (Jorge Amado), *A roca – histórias de mulheres* (Adélia Prado), *O tear – histórias de amor* (Manoel de Barros e Chico Buarque). Por vezes se inspiram em temáticas que compõem o imaginário interiorano, como *Ciganos* (de autoria de Bartolomeu Campos Queirós), *Travessia* (concebido pelo próprio Ponto de Partida), *Roda que Rola* (concebido pelo Ponto de Partida e com participação dos Meninos de Araçuaí). O grupo ainda se dedica atualmente a projetos como a *Bituca: Universidade de Música Popular*, instituição que forma artistas e pesquisa sobre os sons que constituem nossas identidades. O nome homenageia Milton por meio do apelido do cantor, Bituca.

“*Ele tá aí, ele tá aí? Não tá não, né?*”. A pergunta pronunciada por Veveco – personagem que mescla loucura a uma ingenuidade geradora de profunda esperança –, ecoa pela trama do espetáculo e traduz a atmosfera do cotidiano ali inventado por canções e poesias, risos e lágrimas, loucura e lucidez, tudo inspirando a expectativa pela chegada daquela voz que pintaria com nova cor aquele cotidiano. Veveco (Lido Laschi), Marianita (Ana Alice Souza), Belinha (Carolina Damasceno), Maria Doida (Eloísa Mendes), Homem de Sapato (João Melo), Maria do Socorro (Beth Carvalho), Mariinha (Lourdes Araújo), Zeca Bilim (Pablo Bertola), Maria (Regina Bertola), Pinduca (Felipe Saleme), Maria do Véu (Soraia Moraes), são os personagens que tomam conta da cena. Seus nomes aludem a figuras do repertório de Milton – Veveco, Pinduca, Maria –, a

cidadãos comuns e também a loucos que por aí circulam – Maria Doida, Homem do Sapato, Maria do Véu.

Em *Ser Minas tão Gerais*, o palco se enche com os personagens do Ponto de Partida – 11 atores – e com as 40 crianças do coral Meninos de Araçuaí. Já no início, a canção *Notícias do Brasil*¹³⁵, entoada por aquele coro em *performance* festiva, dá o recado sobre os destinos da viagem em que o público embarcará:

(...)
*Uma notícia tá chegando lá do interior
Não deu no rádio, no jornal ou na televisão
Ficar de frente para o mar, de costas pro Brasil
Não vai fazer desse lugar um bom país
A novidade é que o Brasil não é só litoral
É muito mais, é muito mais que qualquer Zona Sul
Tem gente boa espalhada por esse Brasil
Que vai fazer desse lugar um bom país
Aqui vive um povo que merece mais respeito
Sábio e belo é o povo, como é belo todo amor
Aqui vive um povo que é mar e que é rio
E seu destino é um dia se juntar.*

No espetáculo, busca-se um outro Brasil em seus tipos humanos, lembrados pelos personagens da trama, mas também na própria sonoridade constituída pelos arranjos de Gilvan de Oliveira, que se apresenta ao violão na banda constituída ainda por Lincoln Cheib na bateria, Serginho Silva na percussão, Enéias Xavier no baixo e Guido Campos no clarinete e flauta. Quando o palco é tomado pelo coro de 40 vozes infantis, somadas às do elenco de atores e ao som forte da percussão, somos conduzidos ao ambiente de festas populares que ganham as cidades e pequenos povoados do interior do país em forma de brincadeira e devoção. Neste caso, devoção pela gente simples, que não estampa as grandes revistas e jornais das capitais, mas que têm em sua cultura e na sua arte as formas de mostrar outras fisionomias desse imenso país. Assim, a canção trazida do repertório de Milton Nascimento ajuda a cumprir o desejo expresso no espetáculo, de trazer para a luz do palco o que está na sombra, escondido nos rincões do país. Esse povo é figurado na trama pelos Meninos de Araçuaí,

Que, com a coragem e a tenacidade que arrancaram do Vale do Jequitinhonha, percorreriam os caminhos que ligam o sertão a São Paulo, não como retirantes, mas plenos de dons, portadores de uma herança peculiar que faz de todos nós mais ricos e muito mais brasileiros.

¹³⁵ (Milton Nascimento/Fernando Brant)

O trecho do texto que apresenta os meninos no programa do espetáculo constrói a arte como possibilidade de nova rota de vida. Aqueles cujo destino provável seria o subemprego nos grandes centros são arautos da riqueza cultural do País. Seu exemplo subverte a lógica e reivindica um lugar para tantos outros que não tiveram a mesma sorte, cidadãos anônimos que também compõem esse mosaico Brasil.

Aquele palco em festa também ganha vida com os adereços confeccionados em papéis de jornal, que viram asa de anjo barroco, quando Aleijadinho é homenageado, transformam-se em rios, quando em coro entoam: “... Vou levando minha canoa,/ lá pro poço do pesqueiro/ Ô beira-mar, adeus dona/ Adeus riacho de areia.”¹³⁶; e estandartes da grande cerimônia que preparam para seu mito. Os versos de Drummond, amarrados à música de Milton Nascimento e às cantorias da cultura popular do Vale do Jequitinhonha, pontuam e dão densidade ao espetáculo e seus personagens. Esses elementos estão ali para servir à trama. Ao serem postos em contato, revelam afinidades muitas vezes sequer imaginadas pelo público, como no momento em que recitam *No meio do caminho*, poesia de Drummond com versos já célebres: “*No meio do caminho tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho*”. Em seguida, o coro composto pelas vozes dos atores entoa os versos de Milton Nascimento e Fernando Brant:

*No meio do meu caminho
Sempre haverá uma pedra
Plantarei a minha casa
Numa cidade de pedra
Itamarandiba, pedra corrida
Pedra miúda rolando sem vida
Como é miúda e quase sem brilho
A vida do povo que mora no vale.*

“... do povo que mora no vale”. Neste ponto, dá volume à massa vocal o coro dos Meninos de Araçuá. Ao entrarem no palco e cantarem esse verso, dão fisionomia à gente ali retratada, ao povo de pele morena, que estampa em seus traços, em sua cultura, a mistura étnica que os gerou. Assim, a pedra de Drummond vira mote para enveredarem pela paisagem do Vale do Jequitinhonha, desenhada na canção:

*No caminho dessa cidade
Passarás por Turmalina
Sonharás com Pedra Azul
Viverás em Diamantina*

¹³⁶ *Beira-mar novo* (Folclore do Jequitinhonha – recolhido por Frei Chico e Lira Marques e adaptado por Ponto de Partida e Gilvan de Oliveira)

*No caminho dessa cidade
As mulheres são morenas
Os homens serão felizes
Como se fossem meninos*

Após a execução dessa canção, *Itamarandiba* –, presente no álbum *Sentinela*, de 1980 –, um rio feito de jornais toma conta do palco, acompanhado pelos versos de *Beira-mar novo*. A canção do Jequitinhonha se amarra, então, à música de Milton Nascimento, clareando as proximidades entre a obra do artista e aquela região que lhe serviu de inspiração. Noutros instantes, a base percussiva faz a liga entre a música de Milton e o repertório colhido no Vale do Jequitinhonha, e o resultado é surpreendente, sobretudo quando a canção do artista não é das mais conhecidas. Tomemos o exemplo da cena em que se misturam *Boi de Janeiro*¹³⁷, do folclore do Jequitinhonha, com *Coisas de Minas*¹³⁸. Na mesma levada animada do batuque dos tambores, se festeja, entoando os versos das canções que se comunicam em suas sonoridades e também em suas temáticas: “*Pisa na linha, levanta o boi! Levanta meu boi do chão/ Pisa na linha, levanta o boi, levanta meu coração*”; “*Ê, boi, Ê boi!/ Fez a fogueira caiu dentro dela/ E o povo sorriu/ No outro dia as beatas de língua de fora/ Que o padre serviu*”.



Fig. 12 – momentos do espetáculo

¹³⁷ Recolhida por Lira Marques e Frei Chico e adaptada por Ponto de Partida e Gilvan de Oliveira.

¹³⁸ (Milton Nascimento, Wilson Lopes/Milton Nascimento) *Angelus*, 1993.

Canções como estas insinuam o Vale do Jequitinhonha como localização do espetáculo, mas apenas insinuam, pois outras histórias e cantos se juntam no enredo dessa trama para fazer Minas ser tão Gerais. Desloquemos as palavras que compõem o título do espetáculo: *Ser Minas tão Gerais*. Poderíamos ter *Ser tão Minas Gerais*. Mas para ser tão mineiro o que seria preciso? Façamos nova modificação: *Sertão, Minas Gerais*. Sertão, palavra que aciona outras paisagens do estado e mesmo do Brasil, e nos convida a nos embrenharmos pelo interior, a nos entranharmos no coração do Brasil, para descobrirmos o que temos em comum, como na obra de Guimarães Rosa, autor que ensina: “O sertão está em toda parte”¹³⁹. Assim, o estado não é representado apenas no que tem de específico, mas no que lhe permite comunicar-se com os outros, no que faz dele parte do Brasil e um lugar do mundo. Dessa maneira, o espírito do espetáculo se aproxima do universo miltoniano, traduzido nos versos que o cantor-compositor entoa com a força de um hino: “*Eu sou da América do Sul/ Eu sei, vocês não vão saber/ Mas agora sou cowboy/ sou do ouro, eu sou você/ sou do mundo, sou Minas Gerais.*”¹⁴⁰

Voltemos à loucura expressa nos gestos e nos nomes dos personagens do espetáculo. O louco, figura emblemática das cidadezinhas nessa narrativa, serve também para brincar com a própria fama de Barbacena, cidade do Ponto de Partida que durante muito tempo foi destino de loucos de variadas localidades que eram internados em seu Hospital Psiquiátrico, inaugurado em 1903, e hoje lembrado por seus tratamentos questionáveis e até mesmo por torturas.¹⁴¹ As histórias desse manicômio acabaram por fazer de Barbacena a cidade dos loucos no imaginário popular. Em minha cidade, Virgolândia, um interior distante de Barbacena, a fama do lugar chegou e ajudou a inspirar expressões que se tornaram bem comuns: “Fica fazendo isso, bobo, na hora que te mandarem pra Barbacena...”. Barbacena hoje abriga, na mesma localidade de seu Hospital Psiquiátrico, o Museu da Loucura.

Quem desse Brasil interior nunca esbarrou num desses doidos celebrados em *Ser Minas tão Gerais*? Em minha memória vêm personalidades como Maria da Mala, andarilha que provocava curiosidade e medo quando batia nas portas das casas. O que

¹³⁹ Guimarães Rosa. *Grande Sertão*: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.1.

¹⁴⁰ *Para Lennon e McCartney*. (Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant)

¹⁴¹ Cf. “Manicômio em Barbacena foi palco de maus-tratos, torturas e mortes.” *Globo News*. (Disponível em <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2013/10/manicomio-de-barbacena-foi-palco-de-maus-tratos-torturas-e-mortes.html>)

carregaria Maria naquela mala? – mães e tias, numa pedagogia favorável ao medo, juravam: “Crianças!” Mas na infância, às vezes, o medo se mistura ao espírito aventureiro, e alguns desses “loucos” se transformam em alvo de crianças prontas a insultá-los e sair em disparada, como reconheço na cena protagonizada por Maria do Socorro, personagem do espetáculo que atende à provocação da criançada encarnada pelos Meninos de Araçuaí: “*Maria do Socorro, você não me pega!*” Crianças que antes se punham a entoar cânticos de roda: “*Abóbora faz melão, melão faz melancia/ Faz doce, Sinhá/ Faz doce, Sinhá/ Faz doce sinhá Maria*”, “*Bate palma, já bateu/ Bate com pezinho no chão/ Pra dançar balé francês não precisa luxo, não.*”¹⁴² – e agora tinham aquela rotina de brincadeira quebrada pelo sufoco de correr de Maria do Socorro, que também se divertia com aquela algazarra. Essas mesmas crianças, que tiveram sua curiosidade atiçada pelo que lhes era estranho, são alvo do medo provocado pela velha embarçada em terços e santos. Em tom imperativo, quase profético, ela anuncia: “... *dorme que o capeta tá perguntando: cadê a moça acordada pra eu dormir com ela?*”.

Noutra cena, as luzes do palco se esmaecem para ceder lugar às chamas das velas trazidas em procissão: “*Bendito louvado seja, o Rosário de Maria/ Se ela não viesse ao mundo, ai de nós o que seria*”¹⁴³. As cenas aqui escolhidas tramam um cotidiano que dialoga com os versos de Drummond recitados por aquele bando de loucos logo no início do desenrolar do espetáculo:

Casas entre bananeiras
Mulheres entre laranjeiras
Pomar amor cantar

Um homem vai devagar
Um cachorro vai devagar
Um burro vai devagar
Devagar ... as janelas olham

Eta vida besta, meu Deus.¹⁴⁴

Loucos, procissões, brincadeiras de roda, canções. Naquele palco montavam um lugar que recorria às memórias de seu público para existir. *Ser Minas tão Gerais* parecia Diomira, cidade imaginada por Ítalo Calvino, onde “todas essas belezas o viajante já

¹⁴² *Brincadeiras de roda*. Domínio público da região do Vale do Jequitinhonha. Recolhido por Lira Marques e Frei Chico. Adaptado por Ponto de Partida e Gilvan de Oliveira.

¹⁴³ *Congadas/Festa do Rosário*. Domínio público da região do Vale do Jequitinhonha. Recolhido por Lira Marques e Frei Chico. Adaptado por Ponto de Partida e Gilvan de Oliveira.

¹⁴⁴ Carlos Drummond de Andrade. “Cidadezinha Qualquer” In: *Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 57.

conhece por tê-las visto em outras cidades.”¹⁴⁵ O cotidiano de calmaria, que inspirava o olhar contemplativo, era quebrado por um ingrediente: o trem de ferro. Pelos pratos da bateria, volta meia simula-se o ritmo do trem, pronto a transformar aquele ambiente em algazarra. Por meio dele vinha a esperança transfigurada em euforia pela provável chegada de novidades. Quem sabe aquele mito viria no trem? A cada dia uma esperança brotava e uma frustração era colhida na chegada e partida daquele meio de transporte. A primeira entrada de Milton Nascimento em cena acontece justamente numa canção que tem a ambiência de uma estação de trem como tema, *Roupa Nova*¹⁴⁶. Os personagens cantam em coro os versos que encarnam em *performance* cênica:

*Todos os dias, toda manhã
Sorriso aberto e roupa nova
Passarim preto de terno branco
Pinduca vai esperar o trem
Todos os dias, toda manhã
Ele sozinho na plataforma
Ouve o apito, sente a fumaça
E vê chegar o amigo trem
Que acontece que nunca parou
Nesta cidade de fim de mundo
E quem viaja pra capital
Não tem olhar para o braço que acenou
O gesto humano fica no ar
O abandono fica maior
E lá na curva desaparece a sua fé*

As sensações do personagem da canção tomam forma na fisionomia e no gesto parado de nossos loucos. Breve silêncio. Eis que se ouvem *vocalises* de Milton numa variação da melodia, emitida em falsete. Localizado no fundo do palco, a luz jogada sobre suas vestes brancas destaca a sua figura. Os personagens permanecem no centro. A luz sobre eles põe em relevo os tons amarelados de suas vestimentas. Esse jogo de iluminação produz a distância entre o mito e aqueles personagens. É como se ele não estivesse ali, ou sua presença não fosse percebida por eles. Sua voz paira em cena para em seguida se juntar em coro às demais vozes nos versos seguintes:

*Homem que é homem não perde a esperança, não
Ele vai parar
Quem é teimoso não sonha outro sonho, não
Qualquer dia ele para
Assim Pinduca toda manhã
Sorriso aberto e roupa nova*

¹⁴⁵ Ítalo Calvino. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003, p.11.

¹⁴⁶ (Milton Nascimento/Fernando Brant)

*Passarim preto de terno branco
Vem renovar a sua fé*

E é assim que a voz daquele mito aparece em cena em variados momentos. Por vezes vêm apenas o seu canto em falsete. Sem a presença física em cena, a voz encarna uma feição mágica e promove no público a sensação vivida por aqueles personagens. Intuíam a presença da força sensível daquela voz, mas não são capazes de enxergar o mito. Talvez por não estar ali ou por estar tão entranhado naquele cotidiano, que já não podem enxergá-lo. A voz surge como se viesse de um lugar distante. Ao mesmo tempo, produz a sensação de vir de cada um que aguarda a sua chegada, pois atinge os sentimentos profundos que preservam no íntimo. Restava esperar por sua vinda ou pela descoberta de uma forma de olhar capaz de revelar o que sob o véu da rotina se escondia: “Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente... E então?”¹⁴⁷ A bela passagem do conto de Guimarães Rosa desafia o olhar sobre a rotina, artifício nosso para domesticar o acaso. Mesmo não aparecendo diretamente no roteiro do espetáculo, o escritor permeia sua trama ao ser acionado na maneira de enquadrar Minas Gerais. Enxergá-la, divulgar os contornos do mito, sua voz, exigia, na verdade, desarmar o olhar, descobrir beleza no “corriqueiro” que seduziu Rosa e inspirou outros escritores, como Adélia Prado:

Uma ocasião,
Meu pai pintou a casa toda
De alaranjado brilhante,
Por muito tempo moramos numa casa,
Como ele dizia,
Constantemente amanhecendo¹⁴⁸

É esse cotidiano – com suas personagens simples, suas Marias, Solidárias, solitárias, humildes, sem sobrenome, apenas Maria, Maria e mais nada, Maria, maria – que salta da música de Milton Nascimento para dentro de *Ser Minas tão Gerais*. De repente, a narrativa ganha novo personagem, que desperta a curiosidade e desconfiança dos outros que zanzam por aquela estação. Seria algum passageiro, ou mais alguém à espera de um encontro com o mito? Medindo a figura com olhos de desprezo, Pinduca,

¹⁴⁷ Guimarães Rosa. “O espelho” In: *Primeiras Estórias*. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 114.

¹⁴⁸ Adélia Prado. “Impressionista” In: *Poesia Reunida/Adélia Prado*. São Paulo: Siciliano, 1991, p.36.

sempre agarrado ao seu chapéu, lança um áspero “oi”. O olhar desconfiado é devolvido, juntamente com o cumprimento. Belinha, criança espevitada, cumprimenta o provável forasteiro com um “oi” sorridente. Ela traz a caixinha onde guarda sua coleção de notas musicais. O novo personagem assiste à cena: Belinha catando notas imaginárias. Pinduca se rende à brincadeira. Não demora e Veveco se aproxima juntando outras notas. A cena é conduzida pelo riso da plateia. Veveco cata uma nota/piolho da cabeça do novo personagem – ele, o mito, agora entre eles, mas sem que ainda se dessem conta disso. Em rápido movimento, Belinha gira a caixa misturando as notas colhidas naquele cotidiano. Ao abri-la, revela o tesouro criado na manipulação daqueles ingredientes tão simples, pois escapole, em forma de vinheta, a melodia de *Maria Maria*, executada pela banda e pelo coro infantil. A imagem serve de metáfora para pensarmos nos ingredientes que compõem as obras dos grandes nomes ali lembrados, Milton e Drummond. Quando o silêncio toma conta do palco, Pinduca, sentado ao lado de Milton, conta histórias sobre aquele mito. Um diálogo bem-humorado, costurado pela implicância e teimosia que se estabelece:

- *Café preto, broa de milho e goiaba.*
- *Goiaba não! Eu odeio goiaba!*
- *Mas...*
- *Detesto Goiaba.*
- *É goiaba.*
- *Tenho pavor de árvore de goiaba, de doce de goiaba, qualquer coisa a ver com goiaba! Eu não gosto de goiaba!*
- *Tá bom! Sem goiaba! Ele também não gostava de goiaba, não.*
- *Claro que não.*
- *Não tinha goiaba.*
- *Não...*
- *Sem goiaba.*
- *Sem goiaba.*
- *É assim que tava a mesa de café dele no dia em que ele foi embora. Ele pegou a mala, igual essa aí, foi pra estação, olhou pra mim e falou: “Não me esqueça amigo, eu vou voltar, some longe o trenzinho, a Deus dará”[cantando os versos de Morro Velho]. Ele me deu esse chapéu. (...)*

A divertida divergência tomaria conta da continuação da conversa, interrompida apenas pela convocação de Pinduca para que Milton se aproximasse ainda mais. Diante dos ouvidos atentos do novo amigo, Pinduca cochicha em tom de fuxico: “*Dizem que, quando ele era pequeno, ele engoliu um ovo de curió. E o passarinho fez um ninho na garganta dele. E é por isso que, quando ele canta, ele desperta todos os tons da manhã*”.



Fig. 13 – “causos” sobre a voz

A cena de humor se verte em emoção. As tantas modulações da voz daquele mito só podiam ser explicadas por uma metáfora criada por um louco: um ninho de pássaros povoando aquela garganta. Ressoa nesse diálogo a memória de tantos “primos” produzidos por Milton em sua obra, *vocalises* como os de *Milagre dos peixes*, falsetes como os do álbum *Pietá*. Com o retorno de Belinha à cena, surge novo “causo” sobre aquele mito: “*Sabia que, quando ele era pequenininho, assim mesmo, ele pegava uma gaitinha e colocava assim, no meio da perninha, e uma sanfoninha embaixo, e tocava tudo assim, juntinho?*”. Embora com vocação para o devaneio, a história narrada por Belinha é uma das muitas da infância de Milton, que acabaria por impressionar seu vizinho em Três Pontas, Wagner Tiso:

O Milton eu conheci na época que eu ia pro colégio; eu passava sempre em frente ao alpendre dele. Isso diariamente. E, imediatamente, tinha um som: era o Bituca sentadinho no alpendre, nos degraus da escadinha, com as perninhas compridas... Ele botava uma gaita entre os joelhos, ali ele tocava a melodia, com a sanfoninha embaixo do braço ele se acompanhava. Eu achava aquilo fantástico. “Mas que jeito diferente, que cara estranho. Como é que ele consegue isso?” Tocava umas coisas bonitas, tocando gaita e se acompanhando ao mesmo

tempo. Ele inventou essa história. E eu tive muita curiosidade. “Eu preciso conhecer esse cara.”¹⁴⁹

A história narrada por Belinha não precisa ser conhecida pelo público para ser apreciada. Os fãs mais curiosos certamente já tinham ouvido histórias sobre a “sanfongaita”. Naquele roteiro do espetáculo temos esse jogo, que localiza o espectador num interlugar, entre fantasia e realidade. Para os mais desavisados, façanhas como as da “sanfongaita” certamente cairiam no campo da fantasia. Em *Ser Minas tão Gerais* temos um roteiro pronto a mobilizar a plateia em seus múltiplos olhares. Aquele enredo também se constrói na recepção do público, nos reconhecimentos e estranhamentos.

A passagem do espetáculo aqui exposta e outros trechos de diálogos que seguirão convidam o público ao riso justamente por termos Milton Nascimento em cena. Encarnando o mito, a presença de Milton motiva diálogos que jogam com sua fama de cantor. Alguns trechos arrancam risadas pelo inusitado de certas questões postas para ele, um artista reconhecido, dentre tantos talentos, pela beleza de sua voz e maneira de cantar. Como na conversa entre ele e Veveco:

- *Ele canta. Ele, ele tá aí?*
- *Não sei.*
- *Ele chegou?*
- *Não sei*
- *Ele vai vir? Ele canta bonito. Você sabe cantar?*
- *Mais ou menos.*
- *Cê canta é nada!*

A expressão de susto de Milton pelas perguntas e afirmação de Veveco é seguida pelo riso do público. Se aqueles personagens ainda não sabiam que estavam diante do próprio mito, o público bem sabia que ali estava Milton Nascimento. De repente, o Homem do Sapato – personagem que tem mais zelo por seu par de sapatos do que por si próprio – e Zeca Bilim – sempre agarrado ao seu pente – juntam-se a Belinha, Veveco e Pinduca. Estão ali para, mais uma vez, esperar o trem. Veveco convida o “estrangeiro” para integrar o grupo, que se prepara para cantar para o seu mito. Ao aceitar o convite, Milton recebe uma série de recomendações, que, novamente, leva a platéia às gargalhadas. Belinha avisa: “*Já que você não sabe a letra, pode cantar laiá-laiá*”. Zeca Bilim é enfático: “*Mas não desafina não!*” E Veveco adverte: “*Se desafinar, ele [apontando para o Homem de Sapato] dá tapa na cabeça da gente.*” Aquele quinteto, agora sexteto, faz seu aquecimento vocal para depois entoar os versos de *Veveco*,

¹⁴⁹ Wagner Tiso (depoimento) In: Márcio Borges. *Clube da Esquina 40 anos*. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do Museu Clube da Esquina e Imprensa Oficial de Minas Gerais, 2012, p. 145.

Panelas e Canelas: “*Queria fazer agora uma canção alegre...*” Milton improvisa em *scats* vocais. Seus colegas estranham aquilo e se calam atarantados. Ele ainda insiste em algumas notas, mas o silêncio cortante indica que o melhor mesmo é se calar. Veveco logo reprova: “*Ele errou. Dá tapa na cabeça dele!*”. Belinha rebate: “*Não errou não, viu?*”. E o Homem do Sapato, regente daquela loucura, conclui espantado: “*O errado dele é certo!*”. E prosseguem na *performance* musical, abalados por um canto estranhamente belo.

Imaginem Milton Nascimento receber tais recomendações! O texto, que poderia soar natural caso se dirigisse a alguém desconhecido, ganha forte conotação humorística quando direcionado para o cantor-compositor. Naquele palco, artista e personagem se misturavam num arranjo em que já não se podia identificar se a cena era uma invenção ou um fato efetivamente vivido. Milton surpreendia as imagens produzidas a seu respeito pelos espelhos das percepções do público e da crítica. Neles, como no espelho de Guimarães Rosa, “o que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar *um modelo* subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão”.¹⁵⁰ Mas teríamos acesso ao artista ou às coisas do cotidiano sem nossas imagens preestabelecidas, sem o que Guimarães Rosa chamaria de “preconceito afetivo”? Certamente não. A reflexão de Rosa, embora se realize em campo diferente, aproxima-se da noção de *representação*, trabalhada e debatida por pesquisadores da História Cultural. Como lembraria Chartier, “(...) não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo.”¹⁵¹

Se as representações ou “preconceitos afetivos” são nossos guias pela vida, as imagens formuladas sobre Milton Nascimento seriam surpreendidas pelo artista justamente por ele mostrar uma nova faceta, a de ator. Acostumado a vê-lo no palco cantando e tocando violão, o público agora assistia à uma *performance* cênica. Era um artista disposto a desafiar limites. Quando estive com Milton, perguntei-lhe como lidava com situações em que tinha que dialogar com a linguagem teatral, atuar como ator. A resposta revelou interesse e intimidade com esse campo da arte: “*Eu, antes de aparecer como compositor, trabalhei em teatro em São Paulo, com o Plínio Marcos. E eu adoro! Cinema, então, se me chamarem para fazer um filme, eu vou, antes de me chamarem.*”

¹⁵⁰ Guimarães Rosa. “O espelho.” Op. cit., p. 116.

¹⁵¹ Roger Chartier. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 66.

O entusiasmo na fala de Milton nos desperta para suas outras experiências como ator e para sua relação com o cinema, paixão que cultivava desde os tempos de Belo Horizonte. Chegou a compor trilhas sonoras para filmes, mas seu apreço pela sétima arte o levou a fazer pequenas participações como ator em filmes como *Os deuses e os mortos* (1970), de Ruy Guerra, *Noites do Sertão* (1983), de Carlos Alberto Prates Correia, *Fitzcarraldo* (1982), do cineasta alemão Werner Herzog e *O viajante* (1999), de Paulo César Saraceni. Em entrevista feita no programa *Bar Academia*, da TV Manchete, Milton afirmaria: “*Eu acho que o cinema completa a música, a música completa o cinema. E quando eu faço uma música, tá sempre passando um cinema na minha cabeça, no meu violão, no meu piano, nas minhas coisas. Sempre tem o cinema presente*”¹⁵². Se aqueles campos das artes dialogavam, interagiam, seria natural para o artista uma ou outra visita à tela e ao palco como ator. Foi com essa naturalidade que Milton resolveu pisar no palco de *Ser Minas tão Gerais*:

*Eles resolveram fazer uma homenagem pra mim lá em Barbacena. Aí eu fui, cheguei... aí começaram uns lances, assim, que eu falei: “Eu não vou ficar sentado aqui, eu vou entrar e vou atuar”. Então tinha o cara com quem eu converso, principalmente o que eu brigo, né, ele falou um negócio, falou: “Ele deixou um boné pra mim, deixou isso pra mim, e tal, deixou goiaba...”. Aí eu: “Goiaba não! Eu odeio goiaba!” Isso eles tão me procurando, eu que tô ali. Não acham de jeito nenhum. Aí foi aquele negócio, acabou que virei ator do lance.*¹⁵³

Envolvido em falas e cantos, expressões gestuais e passos coreografados, Milton Nascimento atualizava as representações de sua imagem de artista naquele palco que celebrava sua obra.

Voltemos ao diálogo promovido pela apresentação de *Veveco, Panelas e Canelas*. “*O errado dele é certo!*”. A frase, elaborada para a compreensão daquela *performance* vocal, desdobra-se em lembranças provocadas por experiências sonoras de quem não se acomodou ao longo da carreira, pelo contrário, mostrou-se sempre inquieto, disposto a experimentar novas nuances para despertar remotas sensibilidades. O mesmo observamos no campo da composição e dos arranjos. Milton fez das harmonias de suas canções tapeçarias de arabescos e cores inusitados. As percepções sobre tais características de sua obra também foram captadas por parte da crítica e dos estudiosos ao longo dos anos, acabando por consolidar a imagem da música de Milton

¹⁵² Programa *Bar academia*, TV Manchete, 1984. Apresentado por Walmor Chagas, a entrevista foi realizada por Sérgio Cabral, Renato Sérgio e Geraldo Carneiro.

¹⁵³ Milton Nascimento em entrevista a mim concedida. Op. cit.

como diferenciada. Naquele mesmo texto em que escreve sobre o disco *Milagre dos peixes*, Marcus Vinicius avalia o fenômeno Milton na MPB dos anos 60:

A experiência e o talento de Milton, no entanto, já o capacitava para vôos mais altos, e compará-lo com outros autores ou correntes vigentes seria simplesmente uma tolice: gauche no tempo e no espaço da MPB daquela época, Milton viera mesmo para fazer escola. Seu trabalho era realmente um trabalho novo e justamente por isso fugia a toda comparação, já que exigia novos cânones de julgamento e apreciação.¹⁵⁴

No palco de *Ser Minas tão Gerais* esse quê inusitado, torto, *gauche*, alimenta a imaginação sobre o mito. O espetáculo aciona memórias sobre o artista, sempre envoltas em névoa misteriosa, sugerindo, mais que revelando, esse Milton e sua linha de fuga: um errado certo.

Mesmo com o mito presente entre os personagens da trama, ele ainda não é percebido como tal. Mais uma vez, o trem chegaria e partiria sem trazer alguém tão aguardado. E exatamente quando os personagens se desarmam em sentimento de abatimento, a voz se faz presente. A cena agora traz Belinha entristecida e agarrada a sua caixa de notas musicais. Diante dela, apenas Milton. O novo amigo convence Belinha a lhe entregar seu tesouro por alguns instantes. Ao abrir aquela caixinha, ele admira: “*Caramba, cheio de notas musicais! Posso botar mais uma?*”. Acrescenta a nota, gira levemente a caixa e a devolve à sua dona. Quando reabre sua caixinha, Belinha se surpreende com a melodia arranjada pela manipulação de suas notas de estimulação. Logo nos primeiros acordes vindos do som de violão, percebe que aquela música foi manejada por uma espécie de mago. Fita Milton com expressão de quem presente o que tanto esperou. E ele emite em falsete a melodia da canção que desperta o sorriso de Belinha. Aquele canto mágico traz à cena outras crianças por ele encantadas. Aquela voz chama a de Belinha, que entoava os versos:

*Rouxinol tomou conta do meu viver
Chegou quando procurei
Razão para poder seguir
Quando a música ia e quase eu fiquei
Quando a vida chorava
Mais que eu gritei
Pássaro deu a volta ao mundo
E brincava
Rouxinol me ensinou que só não temer
Cantou
Se hospedou em mim*

¹⁵⁴ Marcus Vinicius. “Milton, milagre de peixes e de música”. Op. cit.

A voz de Milton em falsete, canto de passarinho que se hospedou em Belinha, agora convida o coral de crianças a entoar os versos do refrão:

*Todos os pássaros, anjos
Dentro de nós,
Uma harmonia
Trazida dos rouxinóis*

Nessa cena, o recado de que, para enxergar o mito, era preciso recuperar aquela pureza infantil, enunciada pela voz em falsete e pelo coro de crianças. Ao final, a boca que emite voz mágica solta assovios como de pássaros. Diante desses sons, a certeza para aquelas crianças: “É ele!”. Agora precisava que os outros soubessem de sua chegada. Para que acreditassem, Belinha pede que cante mais uma canção. Aquela voz entoa com toda a força *vocalises* comoventes, que antecipam em beleza a introdução dos versos da canção. A música de Milton Nascimento e a poesia de Carlos Drummond de Andrade, que se acompanharam ao longo do enredo dessa trama, agora se casavam para celebrar um momento ápice de *Ser Minas tão Gerais*. Para revelar-se a todos, Milton cantaria um poema de Carlos Drummond de Andrade, embalado por melodia de sua autoria. Acompanhada apenas pelo toque suave do violão de Gilvan de Oliveira, a voz de Milton ganha a cena daquele palco. Um canto solto e firme, que de repente se recolhe em delicadeza, atira-se em notas graves e ascende em falsetes. Tudo numa dinâmica que provoca emoção e cria a magia de um canto que se coloca no limiar entre técnica apurada e sensibilidade. O canto, a música, a arte, como ferramenta que espalha beleza sobre as coisas desse nosso cotidiano. A arte que encanta e desperta, como nos versos de Drummond cantados por essa voz:

*Eu preparo uma canção
Em que minha mãe se reconheça
Todas as mães se reconheçam
E que fale como dois olhos*

*Caminho por uma rua
Que passa em muitos países
Se não me veem, eu vejo
E saúdo velhos amigos*

*Eu distribuo um segredo
Como quem ama ou sorri
No jeito mais natural
Dois carinhos se procuram*

*Minha vida, nossas vidas
Formam um só diamante
Aprendi novas palavras
E tornei outras mais belas*

*Eu preparo uma canção
Que faça acordar os homens
E adormecer as crianças*

Uma voz que, no espetáculo, acorda os homens para a presença do mito; que desperta o público para o Brasil interior, enredado em *Ser Minas tão Gerais*. Nesse cenário, os versos de Drummond sugerem uma arte comprometida, “comprometida com a vida”, como diria Fernando Brant, mas engendrada no encantamento, na beleza, na capacidade de olhar com sensibilidade para o gesto simples de embalar crianças, pois ainda é arte, maneira de se expressar, onde o conteúdo é importante, mas a forma é imprescindível.

“Caminho por uma rua/ Que passa em muitos países”. O verso de Drummond dialoga com a canção que dá seguimento ao espetáculo. Agora, todos aqueles personagens estão reunidos para cantar para e com o mito. E a voz do cantor busca a de cada personagem, às vezes emitindo o silêncio, chamando apenas com os olhos, outras vezes como segunda voz num dueto. Há momentos em que é integrada ao coral, outros, em que ganha o centro, num solo. Vozes que buscam o que é seu nas outras e promovem viagens como as dos versos da canção que entoam, *Vendedor de Sonhos*, introduzida pelo som delicado do clarinete de Guido Campos, que alerta e convoca aquelas vozes a cantar. Há passagens que a canção toma pulsação de fanfarra. Plantados no palco, os personagens são transportados para muitos outros lugares através do reconhecimento de seus gestos e olhares noutras pessoas que lhes vêm à memória e que também insistem em manter a esperança nutrida em sonhos teimosos.

*Vendedor de sonhos
Tenho a profissão viajante
De caixeiro que traz na bagagem
Repertório de vida e canções
E de esperança
Mais teimoso que uma criança
Eu invado os quartos, as salas
As janelas e os corações
Frases eu invento
Elas voam sem rumo no vento
Procurando lugar e momento
Onde alguém também queira cantá-las
Vendo os meus sonhos
E em troca da fé ambulante
Quero ter no final da viagem
Um caminho de pedra feliz*

*Tantos anos contando a história
De amor ao lugar que nasci
Tantos anos cantando meu tempo
Minha gente de fé me sorri
Tantos anos de voz nas estradas
Tantos sonhos que eu já vivi*

Vendedor de sonhos ativa lembranças da composição *Travessia* no título e em na primeira ideia de tema daquela canção, como vimos no princípio de nossa narrativa. Fernando Brant se inspirou na ideia de um caixeiro-viajante a semear amores por onde passava, mas aqui a figura é vertida na de um cantor-compositor, cuja música ganha o mundo ao repercutir na voz do público. Um caixeiro-cantor-viajante, como o próprio Milton Nascimento, que dos tempos dos festivais até aquela década de 80 (a canção foi composta 20 anos depois de *Travessia*), enveredou por travessias, levando notícias de seu país para distantes paragens através da música. Viagem, estado que promove encontros. Mergulhando em imagens dos versos de Drummond e da música de Milton Nascimento, a trama do espetáculo desenha Minas com os traços das obras desses dois artistas, salientando aquelas características tão mineiras, mas ao mesmo tempo compartilhadas com outros cantos do país e do mundo. Não é, pois, no isolamento que colhem suas características, mas nos reconhecimentos, que fazem Minas ser tão Gerais, tão Brasil.

Reconhecida a voz, precisam os personagens celebrá-la. Em cena, eles prestam reverência ao mito, cobrindo-lhe com adereços e montando a grande festa. Para lhe renderem homenagem, valem-se dos versos de Carlos Drummond de Andrade, colhidos do poema *Canto ao homem do povo Charlie Chaplin*, publicado no livro *A rosa do povo*. Naquelas linhas, Drummond enaltecia o reconhecimento provocado pelo artista de cinema nas pessoas simples do povo, nos brasileiros, “vagabundos que o mundo repeliu, mas zombam e vivem nos filmes, nas ruas tortas com tabuletas: Fábrica, Barbeiro, Polícia, e vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor como um segredo dito no ouvido de um povo caído na rua”. O trecho aqui transcrito nos ambienta na atmosfera do poema. A parte oferecida a Milton Nascimento no espetáculo seria outra. Recortados e adaptados, acrescidos de novas palavras, os versos de Drummond são tomados para homenagear o mito:

Não é saudação dos devotos nem dos partidários que te ofereço, mas a de homens comuns, numa cidade comum.
Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e ao ouvir a sua música se salvaram.

Falam por mim, os abandonados de justiça, os simples de coração, os párias, os falidos, os solitários, os líricos, os pueris, os loucos e os patéticos.
E já não sentimos a noite,
É como se, ao contato com sua voz mágica, voltássemos ao país secreto onde dormem meninos.

Feitas as homenagens em versos e canções, era hora de celebrar em festa. Eis que os tambores mineiros sobem ao palco pelas mãos de Lincoln Cheib, Serginho Silva, Cléia Celestino, Clésio Celestino, Ednan Pereira, Maxwel Rodrigues, Renato Pereira, Rogério da Silva, Yuri Hunas e Leandro Aguiar. Instrumentos artesanais, trabalhados em madeira, corda e couro. Com os adereços e cores que recebem, ganham personalidade, lembrando as caixas que se espalham em folias de reis, folias do divino e recebem fitas dos santos homenageados. Adentram as igrejas em euforia quando convidadas. São como os tambus da festa de Nossa Senhora do Rosário de dona Mercês. Seus sons convocam a oração nas horas de devoção, mas também conduzem as farras que varam as noites nessas ocasiões. Naquele palco, o couro esticado recebe o carinho das baquetas empunhadas por mãos firmes de crianças e adultos, demonstração de que aquela tradição sobrevivia, seguindo percursos e atravessando gerações. Algumas das músicas dessa parte festiva vêm do repertório de *Nascimento*, álbum de 1997: *Tambores de Minas* e *Louva-a-Deus*, compostas por Milton a partir de pesquisa de batidas de tambores mineiros realizada por Lincoln e seu irmão Ricardo Cheib. Tal pesquisa foi encomendada por Milton num momento em que recebeu, por meio de Naná Vasconcelos, a notícia de que corria um boato de que Minas não tinha mais tambor.¹⁵⁵ Provocado, Milton puxou da memória tantas festas populares levadas pelas batidas de caixas e tambores. Resolveu contrariar a boataria. Se os tambores de Minas estavam na sombra, fora da grande cena, seriam levados para o centro do palco no espetáculo *Tambores de Minas*, de 1997.

Ser Minas tão Gerais retomava essa rota, trazendo novamente aquela tradição para o palco, mais uma forma de celebrar o mito. Estamos diante de um dos momentos em que a música de Milton se mescla com sonoridades advindas da cultura popular, agora lhe servindo como tema e inspiração. Outras canções se enredam nessa ambiência, como *Raça*: “*Lá vem a força, lá vem a magia/ Que me incendeia o corpo de alegria/ Lá vem a santa maldita euforia/ Que me alucina, me joga e me rodopia*”¹⁵⁶. As Minas morenas, negras, miscigenadas, davam sua cara naquele palco de onde ressoava a

¹⁵⁵ Cf. Maria Dolores Pires Duarte. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Op. cit.

¹⁵⁶ (Milton Nascimento/Fernando Brant)

voz grave e rouca do tambor e as vozes de todos os integrantes daquela trama em coro para lembrar:

*Bate forte até sangrar a mão
E batendo pelos que se foram
Ou batendo pelos que voltaram
Os tambores de Minas soarão
Seu tambores nunca se calaram*¹⁵⁷

De repente, aos batuques dos tambores acrescenta-se novo ingrediente percussivo: o som dos passos de dança emitidos pelos sapatos de sapateado. Regidos pelo Homem do Sapato – nada mais apropriado –, o elenco de atores e os meninos brincam e conversam com os tambores através de danças que lembram catiras, curradeiras, dentre outras presentes em festividades populares ali evocadas. Naquele ambiente vertido em pura descontração, se aventuram em desafios, convocados pelo Homem do Sapato. Nesse instante, mostram toda a habilidade com os pés, apropriando-se da técnica de sapateado norte-americano para imprimir som a sua ginga e balanço, essas características atribuídas aos brasileiros. Não tentam imitar os passos divulgados em musicais norte-americanos, antes se limitam a aplicar linguagens corporais próprias àquele utensílio por eles absorvidos. Há momentos em que caem no samba, riscando o tablado com identidades plantadas nos pés. Milton assiste a tudo, passeando pelo palco, misturando-se ao grupo, entrando na farra.



Fig. 14 – A grande festa

¹⁵⁷ *Tambores de Minas* (Milton Nascimento/Márcio Borges)

Ao final, estandartes confeccionados em papéis de jornais repicados tomam conta do palco. Não trazem símbolos, nem dizeres, antes carregam memórias das festividades e celebrações em que se fazem presentes, deixando para o público o gosto e a vontade de imaginar estampas e inscrições, guardadas como lembranças afetivas. No centro, Milton Nascimento é rodeado por todos que participaram dessa trama. O grupo ganha a dimensão de uma multidão naquele palco. Parece um retrato, uma imagem de Brasil costurada em esperança e ternura. Um Brasil utópico, mas que se pretende real, ou, mesmo, se faz real para os que têm coragem de viver sob outros signos, como nos versos da canção que encerra o espetáculo em coro de vozes seguido pelos aplausos da plateia:

*Quero a utopia, quero tudo e mais
Quero a felicidade nos olhos de um pai
Quero a alegria, muita gente feliz
Quero que a justiça reine em meu país
Quero a liberdade, quero o vinho e o pão
Quero ser amizade, quero amor, prazer
Quero nossa cidade sempre ensolarada
Os meninos e o povo no poder eu quero ver
São José da Costa Rica, coração civil
Me inspire no meu sonho de amor, Brasil
Se o poeta é o que sonha o que vai ser real
Vou sonhar coisas boas que um homem faz
E esperar pelos frutos no quintal
Sem polícia, nem a milícia, nem feitiço, cadê poder?
Viva a preguiça, viva a malícia que só a gente é que sabe ter
Assim dizendo a minha utopia
Eu vou levando a vida, eu vou viver bem melhor
Doido pra ver o meu sonho teimoso um dia se realizar.*

Os aplausos entusiasmados testemunham que a trama e a sintonia entre os artistas em cena atingiram em cheio o público. A interação entre os artistas não se limitaria ao palco do espetáculo ou aos momentos de ensaio. Como já dito, os atores do Ponto de Partida e o grupo Meninos de Araçuaí participariam do álbum *Pietá*, lançado por Milton Nascimento naquele mesmo ano de 2002. O convívio de bastidores renderia gratas surpresas às crianças. Quando o espetáculo foi ao Rio de Janeiro, Milton fez questão de levá-las para passear:

Eu trouxe eles aqui pra praia, porque tinha uns que nem sabiam o que era praia. E depois eu trouxe aqui pra casa. Aí a gente estava sentado assim, olhando pra lá, ameninada toda assim. Então começou a aparecer um negócio de piano, uns acordes assim... demais! Aí eu olhei pra trás e vi um dos garotos tocando o piano, mas não falei nada. Mas aí a chefe chegou e falou: “Pitágoras, quem te ensinou isso aí?”. Ele falou: “Ninguém, eu nunca cheguei perto de um piano”. Fantástico o piano do garoto. Aí aconteceu que tinha um

*peçoal da Amil, que tava pra vender um piano, eu falei: “Não vende não, me dá que eu vou mandar para um garoto.” Mandei o piano pra ele e falei: “o piano é teu, mas deixa os outros tocarem também”. (...) Ele hoje é um dos principais professores da faculdade que o Ponto de Partida fez em Barbacena, que se chama Bituca.*¹⁵⁸

Este e outros relatos de Milton sobre os Meninos de Araçuaí são pontuados pela admiração e pela atenção do artista. A convivência com as crianças desvelou afinidades e produziu vínculos. As experiências com o grupo Ponto de Partida mostram a arte como canal de divulgação de facetas de um Brasil interior, mas também como percurso possível para ascender socialmente. A arte daquele palco se conjugava, portanto, com a ação social.

Pude assistir ao espetáculo *Ser Minas tão Gerais* numa das apresentações promovidas no Teatro Alfa, em São Paulo, em setembro de 2012. Daquele palco saltavam emoções que se amarravam ao público por um sentimento de comunhão, num encantamento por aquela voz, aquelas crianças e toda aquela trama. Ao final, a plateia aplaudia euforicamente a apresentação. As luzes do teatro, agora acesas, revelavam olhos lacrimejados, comunicado sensível de que nos reconhecíamos e nos sensibilizávamos com as histórias enredadas naquela narrativa e com memórias por ela provocadas.

Erguia-se naquele palco uma espécie de monumento à obra e a voz do artista Milton Nascimento. Para isso, juntavam-se aos grandes sucessos do artista composições menos conhecidas, ligavam-se aos clássicos do passado temas mais atuais de sua obra. Aravam-se, assim, as memórias construídas sobre Milton Nascimento. Ao se trazerem canções de seu álbum *Nascimento* (de 1997), por exemplo, mostrava-se que sua criatividade estava permanentemente se reconstruindo, traçando novas linhas, recomeçando.

Os percursos pelos quais passamos até este ponto de nossa narrativa nos dão pistas de que a mágica daquela voz foi se enredando ao longo de sua trajetória, de seus experimentos sonoros, provocadores de identificações e estranhamentos inquietantes: a voz de partículas femininas e infantis, a voz de denúncia e socorro, a voz instrumento, a voz da palavra, a voz que dá voz aos que se deixam acolher pelo apelo. Todos os ecos provinham de uma voz única, a assobiar travessias e alicerçar o mito numa base tão sólida quanto volátil: o *Ser Minas tão Gerais*.

¹⁵⁸ Milton Nascimento em entrevista a mim concedida. Op. cit.

CAPÍTULO 2

“Faz amigo em cada rua ou bar”

Desde o capítulo anterior, destacou-se a importância da presença dos amigos no processo de composição e nos rumos da carreira de Milton Nascimento: “*A coisa mais importante, para mim, de todas as coisas, é a amizade.*” Valorizar a amizade foi um dos muitos ensinamentos de Lília. Uma das canções mais conhecidas de Milton e Fernando Brant, *Canção da América*, eterniza o tema em sua obra. Os laços de amizade conduziram a construção de parcerias musicais ao longo de sua carreira. Na entrevista que realizei com Milton, tivemos breve diálogo sobre suas parcerias, sobre a relação entre a amizade e o seu fazer artístico.

- *E parece que isso [a amizade] na sua obra é muito importante tanto como tema, como também por ser ela construída em cima de parcerias.*

- *É!*

- *O Clube da Esquina reúne alguns parceiros que você levou para a vida afora.*

- *Uhum. [balançando a cabeça afirmativamente]*

- *É muito forte. Eu queria que você comentasse um pouco essa coisa sua com a parceria. Eu não te vejo como um artista que produz isolado.*

- *Realmente eu sempre quis, e continuo querendo, pessoas junto comigo... tem uma coisa que acontece... eu sou meio diferente de meus colegas assim, porque se eu for fazer uma música, compor, essas coisas todas, eu não gosto de silêncio. Então, se tem crianças na casa, os afilhados maiores, ou qualquer coisa, eu sinto que a casa está viva! Aí eu consigo fazer as coisas mais bonitas e levadas do jeito que eu quero. Então, realmente, tudo é a partir da amizade.*

Por meio do contato com outros músicos e letristas, muitos deles seus amigos, Milton Nascimento enriquece sua obra, adensa seu som, renova seu talento e revela novos nomes. Foi assim, por exemplo, com Lô Borges, que ainda adolescente foi convidado pelo artista para assinar com ele o emblemático álbum de 1972, *Clube da Esquina*. A personalidade dos talentos e as inovações resultantes dessa experiência acabaram produzindo uma identidade musical, de modo que o *Clube da Esquina* passou a ser, além de título de disco, a expressão que identificava a música do grupamento de artistas que se envolveu na feitura desse e de outros álbuns de Milton Nascimento. Espontaneamente, portanto, nascia uma corrente musical. Experiências como esta renderam a Milton adjetivos como: agregador, aglutinador, catalisador. Volta e meia, o

artista reúne novos talentos ao seu redor, retoma parcerias, estabelece laços. No diálogo acima transcrito, Milton ainda menciona como a coletividade de vozes o inspira a compor, como o artista precisa de vida para produzir arte. Nesse ponto, não são apenas os artistas, músicos e letristas que o inspiram, mas, principalmente, os amigos.

Na década de 70, e também nas que seguiriam, as experiências de gravação de disco de Milton chamavam a atenção pela quantidade de pessoas reunidas no estúdio. Por vezes, grandes coros eram constituídos na mescla de personalidades da música e amigos que se ajuntavam especialmente para aquela ocasião. Colaborador ativo de discos desse período, Novelli recorda o clima das gravações quando Milton Nascimento entrava em estúdio:

A gente, às vezes, colocava 150 pessoas no estúdio e organizava. Aqueles coros, “Reis e rainhas do maracatu”, aquilo ali tinha 80, 100 pessoas fazendo coro. Suzana Moraes, as filhas do Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Marieta... É um Butantã, muita gente!! O couro comendo, loucura! Só que a música prevaleceu, tá afinado, tem aquele volume, aquela presença. Às vezes apareciam músicos não sei de onde e já aderiam, já chegavam lá... Aparecia Cauby Peixoto de repente, que estava gravando numa outra sala, não sei que lá: “O que que tá acontecendo, aqui?”. “Ah, é uma gravação de um disco do Milton Nascimento.” “Que que tá rolando?” “É um coro aí, que tem umas 70, 80 pessoas”. Ele falou: “Ah, eu também vou”. [risos].¹

A atmosfera que inspirava a composição das canções de Milton Nascimento era transposta para os discos, onde se buscava reproduzir o calor e espontaneidade das reuniões entre amigos. Interessante é que em discos como o *Clube da Esquina nº 2*, onde está presente a canção *Reis e rainhas do maracatu*, citada por Novelli, alguns dos coros de múltiplas vozes, improvisados com grande número de artistas, aparecem nomeados nos encartes pela expressão “Falta de Couro”. Brincadeiras à parte, o trocadilho favorece o paradoxo de uma reunião anárquica e uníssona de vozes a romper limites e enquadramentos vocais dos coros tradicionais, porque, na verdade, o que se busca mesmo é traduzir a presença de uma multidão. Vozes dissonantes, vozes que excedem, transbordam, faltam em coro por pura falta de couro, num gracejo, mesmo com “o couro comendo”. O Falta de Couro ganha volume ainda maior no disco posterior de Milton, *Sentinela*, de 1980. Ao consultar o encarte do disco, a surpresa com a lista onde nomes de amigos pessoais se misturam a músicos reconhecidos, atores,

¹ Entrevista de Novelli concedida ao grupo “História e música: compondo identidades, fazendo histórias”, no Rio de Janeiro, em 10/12/2010.

peças da família. Gente de todo canto, de Belo Horizonte, do Rio, de Três Pontas.² Um estúdio em festa a cantar: “*Quem me ensinou a nadar/ quem me ensinou a nadar/ Foi, foi, marinheiro/ Foi os peixinhos do mar*”³. Tais versos vêm abrigados naquela aura mágica arquitetada pelo som do grupo instrumental *Uakti*, reconhecido pela personalidade e criatividade musical reverberadas de instrumentos inventados na oficina de seu maestro, Marco Antônio Guimarães. O grupo levaria seu som enigmático a outras obras de Milton Nascimento, arranjando bela parceria ao longo dos anos.

O clima de produção coletiva permeia os relatos dos participantes do disco *Clube da Esquina*, o primeiro destes no livro que celebra seus 40 anos.⁴ No estúdio, todos participavam da elaboração dos arranjos de base. Antes de começar as gravações, Milton se mudou com seu primo Jacaré, Lô Borges e Beto Guedes para uma casa em Mar azul, na praia de Piratininga, Niterói, em busca de inspirações para o disco. Durante a estada, muitas foram as visitas dos outros membros daquele futuro Clube da Esquina. Os encontros também se deram em Belo Horizonte, onde moravam Márcio Borges e Fernando Brant. Pelo convívio na casa de Mar Azul e no estúdio, aqueles artistas fortaleciam laços sonoros e de amizade. Maturavam ideias, criavam caminhos musicais e poéticos inovadores que resultariam num disco espontâneo e com unidade, de tal forma que as canções parecem se enlaçar como peças de uma mesma narrativa. Na atmosfera de *Clube da Esquina* pairam nuvens enigmáticas. Detrás daquelas canções, outras histórias se insinuam, conversas internas ganham contornos poéticos e transbordam em letras que só poderiam ser gestadas numa experiência costurada pela intimidade profunda entre os participantes: Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Fernando Brant, Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Toninho Horta, Tavito, Robertinho Silva, Nelson Ângelo, Luiz Alves, Rubinho Batera, Eumir Deodato, Alaíde Costa, Paulo Moura e tantos outros que deram um pulinho por lá. Cada participante desembarcava com sua bagagem musical direto para o universo daquele

² Assim estão listados os participantes do Falta de Couro em *Sentinela*: Celso, Silvana, Luiz Couto, Arnold, Marisa, Wilma Nascimento, Marilene, Hildebrando, Márcia, Cássio Tiso, Carlos Diniz, Ana, Totó, Lulu, Ernesto, Jorge, George, João Anginha, Chico Alencar, Samarone, Rick, Cacá, Tavinho Bretas, Canela, Vivaldi, Rosina, Celso, Fred, Marden, Ike Popó, Sinara, Tunai, Ronaldo, Pedro Brant, Léo, Fernando Brant, Vina Brant, Ana Brant, Guiga, Murilo Antunes, Bel, Veveco, Biza, Zezé, Dedédela, Tonho da Diva, Russo, Haroldo, Beto, Rodrigo, Cabral, Da Laura, Wandinho, Jacarezinho, Marilena, Marcinho, Maria Eugênia, Jorge Tiso, Paulo Souza, Dudu, Regina, Marquinho, Carlinho Tiso, Sérgio, Déco, Fernando Tiso, Fran, Fernando Eiras, Maria Padilha, Paulinho, Pato Astaire, Ronaldo Bastos, Roma, Regina, Keller, Ingrid, Leinho, Naca, Léo II.

³ *Peixinhos do mar*. Cantiga de marujada. Arranjo e adaptação de Tavinho Moura.

⁴ Márcio Borges. *Clube da Esquina 40 anos*. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do Museu Clube da Esquina e Imprensa Oficial de Minas Gerais, 2012.

disco, onde Milton Nascimento promovia uma fusão de gêneros e estilos – *jazz*, *Bossa Nova*, *rock*, *rock progressivo*, música regional, música clássica, música sacra –, de que resultava um som provocador de distinta sonoridade, percebido como um novo estilo. “... as pessoas vestiram muito a camisa. Parecia que o disco era meu, do Wagner, de nós todos. Não parecia que era um disco do Lô e do Milton. A gente tomava aquilo como nosso. Acho que isso faz a diferença.”⁵ As palavras de Beto Guedes expressam um sentimento compartilhado pelos participantes daquela obra e pelos inúmeros admiradores.

Clube da Esquina é um álbum duplo, o segundo nesse formato no mercado fonográfico brasileiro. Ao abriremos a capa que acomoda os dois LPs, deparamos com variadas fotografias de músicos que participaram do projeto e de outros personagens que interagiram com o grupo, amigos, parentes. No meio daquele quadro de fotos, a imagem de uma nuvem. A ideia era de que ela viesse num pôster colorido, mas por falta de verba acabou como mais um quadrinho preto-e-branco num monte de fotos.⁶ A imagem da nuvem harmoniza-se com o conceito do álbum, elaborado em arranjos e orquestrações que dão o tom abstrato. O movimento das nuvens desperta sensibilidades latentes e dá pistas da temática das canções, sublinhando nelas a fluidez entre o leve e o denso, o claro e o escuro, realidades perpassadas por nuances pouco decifráveis. Nuvens que transcendem a ideia de mera contemplação, num convite ao público a interagir na (re)criação de desenhos e formas etéreas. Sonoridades e letras musicais se envolvem nessa elaboração poética, carregada de tons impressionistas.



Fig. 1 – parte interna do álbum *Clube da Esquina*

⁵ Beto Guedes (depoimento) In: Márcio Borges. *Clube da Esquina 40 anos*. Op. cit., 2012, p. 87.

⁶ Márcio Borges. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 4ª edição – São Paulo: Geração Editorial, 2002.

No céu do *Clube da Esquina*, o horizonte se espraia em tonalidades cinzentas, como se pode perceber na canção *Cais* (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos): “*Para quem quer se soltar/ Invento o cais.*” Aí, o som constante e pungente do órgão manejado por Wagner Tiso ganha todos os espaços da música, imprimindo profundidade e angústia à melodia. Combinada com a voz de Milton Nascimento, a canção lembra um ambiente sacro, como se as ondas daquele mar imenso fossem eco do som que se propaga pelo interior de uma igreja e escapa para o exterior, planando entre as baixas nuvens cortadas por montanhas. O céu se abre em alguns momentos do disco, como no da execução da balada *O trem azul* (Lô Borges/Ronaldo Bastos), “*Você pega o trem azul/ o sol na cabeça*”. A voz de Lô Borges e o solo de guitarra de Toninho Horta ajudam a compor a ambiência, onde prevalece a leveza na condução de viagens que evocam sensibilidades. Tomar um trem azul é se jogar em sensações, num franco diálogo com a linguagem psicodélica. É como se o trem de ferro, objeto, se transformasse em sensação e nos atravessasse – esta seria a sua viagem. Da mesma dupla de compositores de *O trem azul*, a canção *Nuvem cigana*, interpretada por Milton Nascimento, evidencia essa movimentação da nuvem sonora, já pelo título, já pelos arranjos de orquestra assinados por Wagner Tiso. Regida por Paulo Moura, a orquestra ora surge volumosa, ora se recolhe, reaparece, movimenta-se, aplicando cor ao ambiente sonoro, perfurado pela voz de Milton, que, desse vórtice de sons, emite os versos da canção: “*Se você quiser eu danço com você/ No pó da estrada/ Pó, poeira, ventania,/ Se você soltar o pé na estrada.*”

Márcio Borges recorda em seu livro sobre o Clube da Esquina que o álbum de 1972 “*tinha sido um disco estradeiro, cheio de motivos e citações de viagens, como “Cais”, “O Trem Azul”, “Nada será como antes”, “Saídas e Bandeiras”*”.⁷ Isto é perceptível, inclusive pela ambiência sonora, onde por vezes se acentua um ar de psicodelia. As letras das canções ajudam a compor o ambiente com o uso de expressões e imagens abstratas, metáforas que mais inquietam do que constroem sentidos: “*Se você deixar o sol bater/ nos seus cabelos verdes/ sol, sereno, ouro e prata, sai e vem comigo*”⁸, “*Sol, girassol, verde, vento solar/ você ainda quer morar comigo*”⁹.

⁷ Márcio Borges. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. Op. cit., p.315.

⁸ *Nuvem cigana* (Lô Borges/Ronaldo Bastos)

⁹ *Um girassol da cor de seu cabelo* (Lô Borges/Márcio Borges)

Outras imagens são apresentadas em corte vertical, por onde os sentidos se aprofundam na releitura de temas que circulam no cotidiano: “*Alguém que vi de passagem/ Numa cidade estrangeira/ Lembrou os sonhos que eu tinha/ E esqueci sobre uma mesa/ Como uma pera se esquece dormindo numa fruteira*”. A canção *Um gosto de Sol* (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos), cuja inspiração foi provocada pelo contato de Milton Nascimento com a juventude da Venezuela durante passagem por um festival de música por lá, tem ambiente intimista, composto pela voz e o piano do cantor-compositor. Deslizando as mãos pelas teclas do piano, o toque suave ganha ar de urgência quando os dedos pesam com maior intensidade, arrancando um tom dramático. Delicadeza se converte em força. A voz sobe em falsete, imprimindo agora tom contemplativo – contemplação da tela onde se pinta a natureza morta: uma pera dormindo numa fruteira. Imagem que salta do quadro e interage com aquela voz, metaforizando um estado de espírito. A identificação com aquele estrangeiro convidava ao despertar, ao revigoramento da inquietude que um dia fora sua: “*Lembrou o riso que eu tinha/E esqueci entre os dentes*”. No arremate da canção, retorna o tema instrumental apresentado anteriormente em *Cais*, mas agora, ao invés de apenas ao piano, ele é executado pela orquestra. O arranjo de Eumir Deodato dá ênfase aos ares de urgência e dramaticidade. A citação de um mesmo tema em duas canções salienta o sentimento de que aquele disco tinha uma unidade tal que favorecia o trânsito de melodias e arranjos por contextos diferenciados, numa espécie de diálogo intermusical em que a parte instrumental ganharia *status* de voz, a desafiar os limites formais da canção no disco. Inaugura-se aí um sofisticado mecanismo de construção de memória, a partir de emoções fluidas, inacabadas e dispersas, irmanadas pela música e abertas ao porvir. As canções se comunicariam entre si, afinal, para tecer uma trama, embora o resultado não guardasse compromisso com o decifrável, mas antes com o sensível. Ao atentarmos para outra composição, *Tudo que você podia ser* (Lô Borges/Márcio Borges), temos mais indícios dessas intercomunicações entre canções, pois nela se exorta ao revigoramento da inquietude diante da vida, em lugar de se ceder à acomodação: “*Sei um segredo/ Você tem medo, só pensa agora em voltar/ Não fala mais na bota e no anel de Zapata/ Tudo que você podia ser, sem medo*.” A inspiração de Márcio Borges para escrever a letra foi o filme *Viva Zapata*, de Elia Kazan.¹⁰ Ao mencionar Zapata, o líder da Revolução Mexicana de 1910, a canção assume um tom de contestação. O

¹⁰ Cf. Márcio Borges. *Os sonhos não envelhecem*: histórias do Clube da Esquina. Op. cit.

compositor recorre, portanto, à memória de outro acontecimento para sacudir as oposições ao regime político brasileiro da época. Mas essa citação não aprisiona os sentidos desses versos. O discurso era aberto a várias leituras e, portanto, adequado a situações diversas, sempre que houvesse necessidade de se libertar de comodismos, fossem eles vinculados à vida política ou à intimidade: “*Você ainda pensa e é melhor do que nada/ Tudo que você consegue ser, ou nada*”. Como se vê, o trecho citado caberia muito bem em variados questionamentos que nos impomos cotidianamente.

Em relato a Chico Amaral, Milton Nascimento conta sobre o clima político na Venezuela naquele momento do festival e a respeito de seu contato com a juventude daquele país:

E quando a gente chegou, eu vi um canhão meio escondido numa rua. Vi que o clima tava esquisito. Fomos para o hotel, eu e Káritas, que era minha mulher naquela época. Aí teve entrevista para todos os jornais e eu falei tudo o que eu pensava. Como sempre acontece, um pessoal mais novo me procurou. Então apareceram uns estudantes no hotel.¹¹

O convívio com a juventude venezuelana foi intenso. Na sequência do relato, Milton menciona que frequentou a casa de estudantes que moravam em favela. Da convivência com eles, acionou a memória de mais uma canção que comporia o álbum *Clube da Esquina, Dos Cruces*: “Foi nessa casa que eu ouvi a mãe deles cantando *Dos Cruces*, de um jeito muito bonito. Eu conheci a música ainda em Três Pontas, eu e Wagner.”¹² A canção que foi apresentada no festival venezuelano, *Os Povos*, parceria de Milton com Márcio Borges, também integraria o disco *Clube da Esquina*. Seu ambiente sonoro, eivado de lamentação e angústia, abriga metáforas que expressam os sentimentos produzidos num cenário político adverso: “*Ah, um dia, qualquer dia de calor/ É sempre mais um dia de lembrar/A cordilheira de sonhos que a noite apagou*”. Desde a dedicatória da canção: “dedicado à juventude consciente da Venezuela”, percebe-se a sintonia entre as sensações que mobilizavam a dupla de compositores em relação ao cenário brasileiro e a atmosfera que Milton captou do clima venezuelano a partir do encontro com a juventude daquele país. O clima político daqui se assemelhava ao de lá, então os reconhecimentos entre os dois lugares se davam pela via do descontentamento e do questionamento da ordem estabelecida. Mas não era apenas isso, pois também as formas de sentir se engendravam de maneira semelhante. Em entrevista

¹¹ Milton em entrevista a Chico Amaral In: Chico Amaral. *A música de Milton Nascimento*. Belo Horizonte: Editora e consultoria Gomes, 2013, p. 121.

¹² Idem, ibidem, p. 122.

a Eric Nepomuceno, no mesmo ano em que foi lançado o disco *Clube da Esquina*, Milton é indagado sobre “a Espanha das Gerais”.

Essa coisa espanhola de que tanto falo? Isso vem de Três Pontas, Minas Gerais. Lá, paira sempre um som de Espanha sobre as casas, sobre as pessoas. Um som espanhol em cada lugar. De lá vem a vontade de gravar “Dos Cruces”. Como o som espanhol de Miles Davis e Gil Evans em *Sketches of Spain* – isso também tem muito a ver com Minas Gerais.¹³

Na fala de Milton, a percepção de uma circulação cultural que permite trocas e identificações. Três Pontas, sua cidade, foi o lugar onde teve contato com informações de outras paragens. Aquele canto de Minas Gerais estava em sintonia com outros cantos do mundo através da cultura que consumia. E algumas dessas ‘mercadorias culturais’ reativavam identificações entre povos distantes que, não obstante, guardavam alguns índices de formação cultural próximos. Ecos da Espanha vinham de tempos imemoriais, por meio de festividades religiosas tão presentes na cultura mineira e brasileira. Na mesma entrevista, o artista é incentivado a explicar sobre a tristeza espanhola e reconhece aí uma possibilidade de se criar uma ponte com toda a América Latina:

A tristeza espanhola? É como a tristeza das Gerais. Ela existe do jeito dela. Um jeito diferente das outras tristezas, que são talvez mais novas, e além disso a gente sabe tão pouco dessas coisas... não sei se a sede de Espanha acaba levando para um som hispano-americano. Mas deve ter algo em comum.¹⁴

No álbum *Clube da Esquina*, Milton Nascimento envereda rumo ao que a “gente sabe tão pouco”, mas presente. Nesse disco aparecem seus laços com o restante do continente latino-americano em exemplos como o da canção *San Vicente*, parceria com Fernando Brant. Em entrevista ao jornal *Correio Braziliense*, o próprio Brant comenta sobre *San Vicente*:

Essa canção expressa o que estava vivendo e o que estava acontecendo na década de 1970 em toda a América Latina. O Bituca tinha feito a música para a peça *Os cavaleiros*, de José Vicente, interpretada por Norma Bengell. A cidade da peça era San Vicente. Mas acabou que não teve letra e resolvi usar o nome. San Vicente serve para todos os países da América Latina que viviam em situação de sufoco político provocado pelas ditaduras militares bravas. Por isso, falo no sabor de vidro e corte.¹⁵

¹³ Milton Nascimento em entrevista a Eric Nepomuceno. “Solitário, inquieto, angustiado. Milton Nascimento.” *Jornal da Tarde* (17/11/1972)

¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵ Fernando Brant à seção “O que eles pensam”. In: *Correio Braziliense. Caderno Diversão & Arte*, p.3. (20/05/2012) Entrevista realizada por Irlam da Rocha Lima, José Carlos Vieira e Severino Francisco.

Ao ouvirmos a canção, constatamos que a ponte com a América Latina se estabelece também por uma sonoridade familiar entre os países. A viagem a San Vicente, um lugar imaginado, é guiada por violão numa levada que carrega em seu acento um quê hispânico, sublinhado pela percussão, que, pelas mãos de Robertinho Silva, Luiz Alves, Nelson Ângelo e Paulinho Braga, lembram palmas e castanholas. A voz de Milton passeia entre tons agudos, visita falsetes, aplicando comoção e dramaticidade à peça. Por vezes, traz na emissão curvas onde se insinua a sombra do idioma espanhol, num canto latino. Ao fundo, um sino badala insistentemente, trazendo memórias de paisagens interioranas, onde, do alto de torres de igreja, os sinos convocam à oração, informam horas e eventos, derramam alegria e tristeza, apreensão e saudosismo, compondo a atmosfera lúgubre que sombreia as tardes. Sinos que despejam melodias pela América Latina afora, por onde o catolicismo se alastrou.

A aproximação com a música latino-americana se realizaria e se aprofundaria em outros discos de Milton Nascimento. *Milagre dos Peixes* é um exemplo já lembrado no primeiro capítulo. Num disco posterior, *Geraes*, essa relação ficaria ainda mais evidente, tanto pela presença de canções com sonoridades próximas à de países latino-americanos, quanto pela atuação de novos amigos de países vizinhos, como a cantora argentina Mercedes Sosa e o Grupo Água, do Chile.

Se, já no título, o disco referencia Minas Gerais, ao mesmo tempo faz lembrar que aquele estado não era um torrão desmembrado de um país uno chamado Brasil. Pode-se ler, tanto em letras quanto em melodias das canções que compõem o repertório do disco, imagens atribuídas a Minas, mas que bem caberiam a outras paisagens nacionais ou mesmo internacionais. Algumas estariam vinculadas a vários países latino-americanos, o que se percebe através da presença do Grupo Água na constituição da ambiência sonora, e da voz de Mercedes Sosa, a imprimir o sotaque latino às letras. Ao longo da carreira, Milton recolheu várias canções da América Latina para seus discos, chegando a gravar juntamente com Mercedes Sosa e León Giecco o álbum ao vivo *Corazón Americano* em 1986. Na época em que gravou *o Clube da Esquina nº 2*, onde há canções como *Canción por la unidad latino-americana* (Pablo Milanés e Chico Buarque) e *Casamiento de Negros*, recolhida do folclore chileno por Violeta Parra, Milton falou sobre sua identificação com o restante da América Latina:

Minas Gerais tem muita coisa a ver com a América Latina. Você vai a Diamantina, Ouro Preto e mesmo Três Pontas e percebe. Nos primeiros discos

eu cantava muito por intuição. Mas, quando fui ao México e andei de ônibus pela Venezuela, senti que Minas tem mesmo a ver com latinidade, nas paisagens, tipos humanos e tudo. Para você ter uma idéia, eu conhecia desde criancinha a música “Casamiento de Negros” que eu gravei agora. Eu ouvi essa música na Rádio Clube Três Pontas quando eu tinha um programa e resolvi tocar ritmos latinos. Na gravação do “Geraes” toquei o “Casamiento” e o pessoal do Grupo Água, que é chileno, perguntou como é que eu conhecia aquela canção do folclore deles. Eu só sabia a música e eles me mostraram a letra.¹⁶

A questão é complexa, mas bem clara: sob uma representação individualizada, resultante de naturalizações elaboradas historicamente, o estado de Minas Gerais personificava-se, apoiado em distinções que o faziam diferente de todos os outros. Alinhada com os demais estados naquilo que com eles partilhava em termos culturais, por exemplo, Minas era um pouco Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo... Quando o leque se abria para outras paragens fora das fronteiras nacionais, outros pontos em comum se faziam sentir, por vezes até mais contundentes. Agora, Minas já não seria um estado, mas um lugar do mundo. Na capa de *Geraes*, uma imagem já metaforizava o que se perceberia no repertório. Nela, reproduz-se um desenho de autoria do próprio Milton, onde um trem de ferro atravessa a paisagem montanhosa.

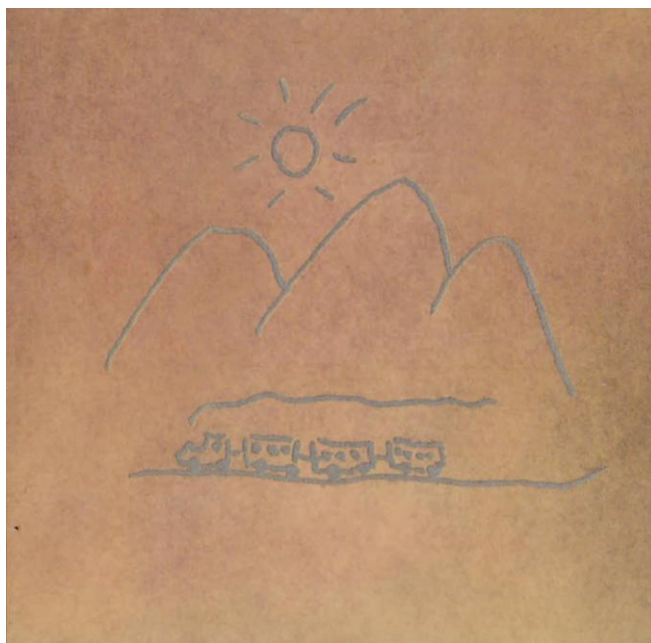


Fig. 2 – O trem de Milton

¹⁶ Milton Nascimento em entrevista a Regina Echeverria e Tárík de Souza. “É preciso gritar”. Revista *Veja* (01/11/1978)

Uma imagem que faz lembrar encontros e despedidas, contatos, viagens: estado de alargamento de fronteiras, de descoberta de proximidades encobertas por discursos de distanciamentos. A locomotiva miltoniana guarda proximidade com outro meio de transporte, aquele que inspira o pensamento de Michel de Certeau:

Na Atenas contemporânea, os transportes coletivos se chamam *metaphorai*. Para ir para o trabalho ou voltar para casa, toma-se uma “metáfora” – um ônibus ou um trem. Os relatos poderiam igualmente ter esse belo nome: todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários.¹⁷

Se as distâncias entre os países latino-americanos se erguiam física e simbolicamente, já que por aqui pouco se sabia do que se passava do lado de lá, a música, espécie de relato, tratava de minar a fronteira, como nos versos de Violeta Parra, entoados em dueto de Milton e Mercedes Sosa:

*Se va enredando, enredando
Como en el muro la hiedra.
Y va brotando, brotando
Como el musguito en la piedra*¹⁸

Os relatos musicais brotavam como “el musguito”, se alastrando e varando divisas, num convite à comunhão de bens culturais ou de sentimentos de sufoco com a situação política que motivariam artistas de todo o continente a produzir discursos de contestação. Elaborava-se, desta forma, por meio musical, uma grande América Latina. Milton, um dos primeiros artistas brasileiros a atentar para essa proximidade com os *hermanos* no cenário dos 70, virou uma espécie de símbolo de latinidade, procurado e gravado por artistas de todo o continente. Num especial para a Rede Globo, apresentado na década de 80, Milton voltaria a falar de sua relação com a América Latina:

Um negócio, assim, interessante, a respeito de Minas, a respeito de mim, a respeito da gente assim, é que o pessoal pergunta muito a respeito desse envolvimento com o restante da América Latina... se você pegar assim, desde as montanhas, a maneira que o pessoal vive, como se transa as coisas, cada região do Brasil tem uma coisa, um jeito diferente de ser, mesmo a comida, tudo, e assim como Minas. Minas eu acho que é o negócio mais latino-americano que tem dentro do Brasil. Por exemplo, a maioria das coisas feitas em Minas, em termos de música, assim, de teoria musical mesmo, são feitas no compasso que é usado em toda a América Latina, todos os países da América Latina, que é o 3 por 4 ou 6 por 8. Então a gente sente uma coisa que vem lá

¹⁷ Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 182.

¹⁸ *Volver a los 17* (Violeta Parra)

*dos Andes ou sei lá de onde, desde a harmonia, do compasso, de tudo ...a coisa cai aqui dentro [aponta para o peito], então chega, bate, fica, filtra e sai.*¹⁹

Neste argumento, suas Minas são parte integrante da América Latina, pelas maneiras de sentir, elaborar e transmitir música. O reconhecimento inicial convida à aventura de seguir em frente e traduzir sons e informações à luz do que se produz localmente; mas, tão logo as culturas se mesclam, o que se vê é uma profusão de leituras emergirem e nesse nível se dá o enlace cultural. Vem daí o surpreendente resultado de nos sentirmos em casa e nos transportarmos para outro canto ao mesmo tempo. Diálogo, linguagem em via dupla que permite ladear as referências musicais em lugar de fazer caricaturas dos solos que nutriram novas canções.

Esses breves passeios permitem interpretar a “viagem” no disco *Clube da Esquina*, e na obra de Milton, como uma caminhada por fronteiras espaciais onde se partilham experiências sensoriais e temporais. Os exemplos das canções anteriormente citadas nesta pesquisa trazem imagens em movimento, coreografias de nuvens que inspirariam metáforas para as sensibilidades humanas. Viajar para dentro de si, descobrir caminhos para se (re)constituir como ser livre, eis uma mensagem figurada e representada através daquele ambiente sonoro, construído na liberdade e improvisação. No caso desse disco em especial, a liberdade se daria também na aventura dos músicos de experimentar instrumentos que não fossem os de sua maior habilidade. Assim, o mesmo Toninho Horta que faz o belo solo de guitarra em *Trem azul* também se arrisca no baixo em *Nuvem Cigana*, assim como toca percussão em outras faixas. Beto Guedes também assume variados instrumentos nesse disco. Tal experiência se repetiria em outros álbuns de Milton Nascimento e produziria um som singular, como na canção *Leila (Venha ser feliz)*, homenagem de Milton à amiga Leila Diniz, no disco *Minas*, de 1975. Construída a partir de variações da melodia que aparece incidentalmente em *Sinherê*, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, *Leila* tem sua ambiência constituída por belos *vocalises* de Milton, combinados ao coro e harmonizados com o piano de Novelli e o baixo acústico de Toninho Horta – Novelli e Toninho Horta, portanto, em lugares diferentes dos habituais. A canção ainda contaria com Wagner Tiso no piano elétrico e na orquestração e regência; e com a participação especial de Edilson Machado na bateria. O pesquisador Ivan Vilela, criativamente, nomeia essa prática como uma

¹⁹ “Milton Nascimento Especial”. Rede Globo, apresentado em 1981. (Programa de Augusto Cesar Vannucci.)

“promiscuidade musical” e reflete: “O que antes era tratado como um som ríspido, tosco, sujo, hoje é privilegiado pela originalidade de ser um som diverso, de difícil reprodução.”²⁰ Mais do que na técnica, focava-se na sensibilidade arrancada por mãos destras em experimentos.

Exercícios como esses, tanto quanto as peculiaridades das condições de gravação daquela época, são hoje saboreados como índices da inventividade artística em discos como *Clube da Esquina*. Significa que as limitações técnicas das gravações foram apropriadas pelos músicos e traduzidas numa linguagem própria e criativa. *Clube da Esquina* foi gravado em apenas dois canais, sem muitos dos recursos de mixagem ou masterização. Felizmente, junto a essas “limitações”, vinham compensações, como o tempo cedido para permanecer em estúdio naquele momento, segundo explica Wagner Tiso:

Dava um tempo enorme para se fazer um disco, não tinha esse problema que existe hoje, de hora de estúdio (...) Eu lembro que ficávamos ali, o Bituca já trazia as coisas dele praticamente prontas, aquelas coisas que o Bituca tinha nas vozes e no violão. Eu distribuía para o pessoal do grupo: “O baixo vai fazer isso”. A mesma coisa com o “Trem Azul”: “Quem vai solar? O Toninho sola aqui, o órgão entra aqui”. A gente distribuía aquilo lá dentro do estúdio, porque não tinha orquestra. Os arranjos de base eram feitos em conjunto, isso que era uma maravilha! Você via que aqueles discos tinham um calor. Além do som ser analógico, um som gostoso de ouvir, não tem aquela mixagem perfeita e agudinha de hoje, tem aquele calor humano de todo mundo estar junto fazendo música, porque estão fazendo dentro do estúdio.²¹

A fala de Wagner Tiso nos coloca diante de padrões de escuta de uma época e da importância da interação dos músicos para a concepção do som de *Clube da Esquina*. Como se percebe nos nomes já citados, boa parte dos integrantes do Som Imaginário participou da gravação desse disco. O grupo instrumental já havia participado do LP anterior de Milton, gravado em 1970 e com sucessos como *Para Lennon e McCartney* (Lô Borges/Márcio Borges/Fernando Brant), além de ter atuado no *show Milton Nascimento e Ah! O som imaginário*. Na experiência do *Clube da Esquina* somavam-se outros nomes que adensariam o diálogo do disco com uma sonoridade *rock*, o que se percebe em canções como *Trem de Doido* (Lô Borges/Márcio Borges), cantada por Lô Borges. A ambiência sonora é temperada pelo som rasgado da guitarra de Beto Guedes. Lô Borges e Beto Guedes também levariam suas informações sonoras para aquele disco.

²⁰ Ivan Vilela. “Nada ficou como antes” In *Revista USP*. São Paulo, n.87, p. 14-27, setembro/novembro 2010, p. 23.

²¹ Wagner Tiso (depoimento) In: Márcio Borges. *Clube da Esquina 40 anos*. Op. cit., 2012, p. 146 e 147.

Em depoimento, Lô Borges recorda uma de suas reivindicações ao topar gravar o *Clube da Esquina*:

“Bituca, acontece o seguinte, se eu for para o Rio de Janeiro com você, esse disco vai ser o maior prazer da minha vida, vai ser a coisa mais importante, mas é o seguinte, tenho que levar o Beto Guedes comigo, porque, cara, eu vou chegar lá no Rio, seus amigos todos vão estar tocando jazz, bossa nova, essas coisas, e eu vou ficar sem um interlocutor das músicas dos Beatles, o cara que eu toco violão quase todo dia com ele. Essas pessoas, esse universo que te acompanha são pessoas talentosas, muito legais, mas são pessoas que não são ligadas às músicas dos Beatles, não são.”²²

Lô precisava de um beatlemaníaco com quem dialogar naquela aventura. Beto Guedes ainda não compunha, mas, como já mencionado, tocou vários instrumentos e ainda cantou em faixas como *Nada será como antes*.

A importância da sonoridade desse disco, com uma refinada base instrumental, se faz sentir em todo o percurso das canções, especialmente em faixas instrumentais, como *Lília* e *Clube da Esquina nº 2*. E não foi apenas nos estúdios e na casa de Mar Azul que as interações entre os nomes que figuram no disco *Clube da Esquina* se realizaram. Ela foi se constituindo também em vivências paralelas, no cotidiano dos músicos, nos bailes e festivais da vida, quando alguns daqueles nomes ainda eram operários da canção, caso de Wagner Tiso, que conheceu e aprofundou a amizade com nomes como Luiz Alves e Paulo Moura no período em que tocava em casas noturnas no Rio de Janeiro. Nessa época, meados dos anos 60, chegou a atuar no Quarteto Paulo Moura, músico a quem atribui a descoberta de seu talento como orquestrador.²³

Ao verificarmos nomes que atuaram em discos de Milton Nascimento nos anos 70, percebemos a presença de músicos com quem o artista teve convívio em épocas anteriores, como a do Berimbau Club. Nivaldo Ornelas e Paulo Braga são alguns exemplos. Mais que mera curiosidade, a presença deles demonstra maturação de diálogos sonoros, plenitude de ideias que permitiriam aquele som diferente, como ficou conhecida a linguagem miltoniana e, por consequência, a dicção clube-esquinista. Juntam-se às experiências dos tempos do Berimbau Club outras, posteriores, como as da esquina que deu nome ao disco. Naquele lugar, Lô Borges brincava e tocava violão com os amigos, e ainda recebia, juntamente com Beto Guedes, aulas de harmonia de Toninho

²² Lô Borges (depoimento) In: Márcio Borges. *Clube da Esquina 40 anos*. Op. cit., 2012, p. 75.

²³ Cf. Beatriz Coelho da Silva. *Wagner Tiso. Som, Imagem, Ação*. São Paulo: Imprensaoficial, 2009.

Horta.²⁴ Em entrevista da época de lançamento do *Clube da Esquina*, Milton Nascimento refletiu sobre a sintonia com os músicos para realizar uma obra espontânea e densa, características que poderiam ser transmitidas também no palco caso houvesse intimidade entre os músicos reunidos.

Eu não quero grandes músicos, eu não quero os melhores músicos do mundo. Eu quero gente que sinta o mesmo que eu, ou o mais próximo possível do que eu sinto, entende? Eu não posso escrever minhas músicas e entregar uma partitura com o que cada músico deve fazer. Por que isso varia de dia para dia, é preciso gente que toque sentindo as coisas comigo.²⁵

Alguns experimentos sonoros vivenciados por nomes do agrupamento de artistas que ficou associado à expressão *Clube da Esquina*, são menos conhecidos, mas nos ajudam a pensar sobre o entrosamento desses artistas. Um deles é o grupo instrumental *Tribo*, composto por alguns músicos que migraram para o Rio de Janeiro na virada dos anos 60 para os 70. Em texto sobre Toninho Horta, produzido ainda nos anos 70, Tárík de Souza narra os percursos do artista e destaca a potencialidade do grupo:

Em 1971, definitivamente estabelecido no Rio e na música, morando na casa de Ronaldo Bastos, depois de um período de viver de bailes em Belo Horizonte, ele ingressaria num conjunto de curta, mas marcante atuação, a *Tribo*. Com ele, Néelson Ângelo, Joyce, Novelli e Naná, um elepê gravado e a admiração imediata do flautista americano Paul Horn, em rápida visita pelo Brasil na época. “Ele convidou a gente logo para gravar, mas sabe como é esse meio. Havia outros conjuntos mais famosos e antigos, todo mundo ficou falando no ouvido do cara, aquele boicote mesmo; ele se espantou e foi embora sem gravar com ninguém. Há alguns meses ele gravou com Egberto Gismonti nos EUA, mas não se esqueceu: e a Tribo, como vai? – perguntou, Mr. Horn. Por certo desconhece a selva inglória da música instrumental no Brasil. A tribo, em pouco mais de seis meses, foi tragada por ela como tantos conjuntos de esplêndido nível.²⁶

As informações sobre a *Tribo* nos colocam diante de nomes que dialogaram com Milton Nascimento no período. A interação e entrosamento entre os músicos fizeram com que aquele grupo se esmerasse em obras como o disco *Clube da Esquina*. E isso se presencia também na elaboração das letras, no contato entre letristas, músicos, compositores, etc. Um disco-obra-de-arte convidava a uma escuta contemplativa, a ser colocado na vitrola várias vezes, conforme a motivação e sensibilidade do momento. Sensibilidade capaz de captar mais um detalhe, uma nota inquietante que tivesse

²⁴ Cf. Márcio Borges. *Clube da Esquina 40 anos*. Op. cit.

²⁵ Milton Nascimento em entrevista a Eric Nepomuceno. “Solitário, inquieto, angustiado. Milton Nascimento.” Op. cit.

²⁶ Tárík de Souza. “Toninho Horta” In: Tárík de Souza e Elifas Andreato. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L& PM Editores, 1979, p.203 [artigo originalmente publicado no *Jornal do Brasil*, 11/06/1976]

escapulido nas primeiras audições. Tratava-se de um disco sem data de validade, um disco, portanto, com pretensão de longevidade.

Nesse álbum de 1972, Ronaldo Bastos assumiu pela primeira vez o lugar de produtor, buscando uma concepção artística que permeasse o disco desde a ordem das canções à elaboração da capa. Ou seja, um álbum conceitual e com unidade. “Ali eu me coloquei nesse papel de organizar, na medida do possível, a bagunça – fazendo bagunça também.”²⁷ Márcio Borges menciona que Ronaldo organizava, inclusive, os temas das canções. “... foi ajeitando de modo que as letras nunca se superpusessem, mas que fossem se somando uma à outra.”²⁸ Como as letras das canções de *Clube da Esquina*, construídas a partir de imagens metafóricas, a narrativa do disco não seguia os parâmetros de “princípio, meio e fim”. Na verdade, realizava-se numa combinação entre o aleatório e a unidade. É como um quadro abstrato, que nos convida à interação, ao apuro da percepção, e estabelece a liberdade, inclusive nas maneiras de interpretar. Uma “organização bagunçada”, imagem em palimpsesto, de cuja superfície aparentemente uniforme escapam informações – sons, se preferirmos – em camadas sobrepostas. Sinais que revelam que, para além da superfície –, e não são poucas as canções, pois o disco tem um repertório de 21 no total²⁹ – há todo um manancial de produções artísticas, outros nomes de artistas envolvidos e muitas histórias. Um recurso que nos chama a atenção para esses sinais é o do uso de algumas canções no formato de vinheta, tanto nesse disco quanto em outros de Milton Nascimento. Assim, o bloco sonoro de *Clube da Esquina* é cortado por canções curtas, breves sinais, como *Saídas e Bandeiras Nº1* e *Saídas e Bandeiras Nº 2*, ambas de autoria de Milton Nascimento e Fernando Brant. Sobre a mesma melodia, os versos das duas surgem como um suspiro entre as canções de duração mais longa do repertório do disco. Eis *Saídas e Bandeiras nº1*:

²⁷ Ronaldo Bastos (depoimento) In: Márcio Borges. *Clube da Esquina 40 anos*. Op. cit., p. 125.

²⁸ Márcio Borges (depoimento) In: Márcio Borges. *Clube da Esquina 40 anos*. Op. cit., p. 108.

²⁹ Repertório do álbum *Clube da Esquina*. **Disco 1. Lado A:** *Tudo que você podia ser* (Lô Borges/Márcio Borges), *Cais* (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos), *O trem azul* (Lô Borges/Ronaldo Bastos), *Saídas e Bandeiras nº1* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Nuvem cigana* (Lô Borges/Ronaldo Bastos), *Cravo e canela* (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos). **Lado B:** *Dos cruces* (Carmelo Larrea), *Um girassol da cor de seus cabelos* (Lô Borges/Márcio Borges), *San Vicente* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Estrelas* (Lô Borges/Márcio Borges). *Clube da Esquina nº2* (Milton Nascimento/Lô Borges). **Disco 2. Lado A:** *Paisagem na janela* (Lô Borges/Fernando Brant), *Me deixa em paz* (Monsueto/Ayrton Amorim), *Os povos* (Milton Nascimento/ Márcio Borges), *Saídas e bandeiras nº2* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Um gosto de sol* (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos). **Lado B:** *Pelo amor de Deus* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Lília* (Milton Nascimento), *Trem de doido* (Lô Borges/Márcio Borges), *Nada será como antes* (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos), *Ao que vai nascer* (Milton Nascimento/Fernando Brant).

*O que vocês diriam dessa coisa que não dá mais pé?
O que vocês fariam pra sair dessa maré?
O que era sonho virou terra
Quem vai ser o primeiro a me responder?
Sair pela cidade, ter a vida onde ela é
Subir novas montanhas, diamantes procurar
No fim da estrada e da poeira
Um rio com seus frutos me alimentar*

Separando um bloco de 11 canções, surge *Saídas e Bandeiras nº 2*:

*O que vocês diriam dessa coisa que não dá mais pé?
O que vocês fariam pra sair dessa maré?
O que era pedra virou corpo
Quem vai ser o segundo a me responder?
Andar por avenidas enfrentando o que não dá mais pé
Juntar todas as forças pra vencer essa maré
O que era pedra vira homem
E o homem é mais sólido que a maré*

O olhar retrospectivo nos permite contemplar toda a obra produzida por esses artistas até agora e nos deparamos com informações que nos possibilitam novo enquadramento para discos de tempos atrás. Ao ouvirmos o álbum *Milton*, de 1976, gravado para atender ao mercado norte-americano, nos deparamos novamente com a canção *Saídas e Bandeiras*. Aqui, diferentemente do disco *Clube da Esquina*, a Nº1 e Nº2 integram a mesma canção, onde ainda temos uma terceira parte adicionada. Na verdade, o trecho que aparece como segunda parte em *Clube da Esquina* vem como terceira parte nessa outra versão. A parte que não aparece no *Clube da Esquina* é:

*O que vocês diriam dessa coisa que não dá mais pé?
O que vocês fariam pra sair dessa maré?
O que era terra vira pedra
Quem vai ser o segundo a me responder
Beber minha cerveja numa ilha com minha mulher
Tirar todas as roupas e esperar o sol nascer
Respirar as formas da pureza
Aos ventos e às águas quero me entregar*

As três partes reunidas numa mesma canção evidenciam que se trata de diferentes vias em relação a um cenário. Num dos livros que traz memórias e informações sobre o *Clube da Esquina*, destaca-se a fala de Fernando Brant sobre *Saídas e Bandeiras*. Nessa passagem, o próprio autor nos ajuda na leitura de sua canção. Fernando associa a canção a respostas ao cenário ditatorial:

(...) Saídas e Bandeiras – eram três as hipóteses para sairmos da barra pesada em que vivíamos. (...) A primeira hipótese seria largar tudo e fugir para o mato, a segunda seria fugir para uma ilha com uma mulher e a terceira seria ficar aqui e assumir as dificuldades de ser homem urbano.³⁰

A opção do grupo, ou pelo menos da dupla de compositores, foi justamente a terceira. A primeira traz um eco da ideologia *hippie*. A segunda, que num primeiro momento se assemelha à primeira, se pensarmos no sonho de ilha deserta que povoa nosso imaginário, seria uma via um tanto perigosa, pelo menos quando apresentada à censura. Qualquer espécie de ilha citada em canções brasileiras daquele momento já detonava o botão de alerta dos censores. Ilha, para eles, rimava com Cuba. Em 1971, por exemplo, a canção *A Ilha*, de autoria do cantor-compositor Taiguara, teve sua execução proibida por ser considerada uma alusão a Cuba, embora o processo de construção poética fosse muito mais complexo e a conotação imediata com a realidade do país fosse apenas uma possibilidade, não a única.³¹

As três saídas apresentadas na canção negam a ordem estabelecida, numa resposta ao regime autoritário, tanto no que se refere à questão política quanto a hábitos e costumes. A música, nesse e noutros discos da carreira de Milton Nascimento, se coloca, então, como lugar propício a visões alternativas sobre aquele cenário, sobre o país, sua cultura e sua gente. Uma canção em especial nos chama atenção para esse papel do disco, espécie de relato capaz de arar as notícias e juízos oficiais e fazer florescer novas esperanças: *Ao que vai nascer*, inspirada na ideia de relatar aos futuros filhos as memórias sobre aquele cotidiano dessa “*terra com praias no norte e vinhos no sul*”. Ambientada pelo som denso do órgão, talhado pelo violão de Milton Nascimento, a canção apresenta o caráter de relato, demarcado pela melodia e pelos caminhos da interpretação que o artista assume na voz. Por meio do canto, as palavras ganham ênfase. Há passagens em que a voz se solta em tom de lamento. Noutras, se assevera, tomando feição de denúncia, ou abaixa-se, em tonalidade de conversa grave, que tem que ser dita ao pé do ouvido. A melodia envereda, pois, num percurso próximo ao da fala. Essa dinâmica recupera a presença do narrador naquela voz, do contador de histórias que nos surpreende para a sua fala cantada. Na terceira estrofe, por trás dessa fala cantada, surge a voz instrumento. Milton, em improviso, emite *vocalises*, enquanto

³⁰ Fernando Brant In: Andréa dos Reis Estanislau. *Coração americano: 35 anos do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Prax, 2008, p. 64.

³¹ Cf. Maria Abília de Andrade Pacheco. *Taiguara: a volta do pássaro ameríndio (1980-1996)*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, 2012.

se acompanha ao violão. Em dados momentos, voz e violão buscam os mesmos percursos, casando-se de tal maneira, que já não se sabe qual é um e qual é outro. Compõem um terceiro ser que ronda a fala cantada, dando maior densidade à mensagem que ali se anuncia:

*Memória de tanta espera
Teu corpo crescendo salta do chão
E eu já vejo meu corpo descer
Um dia te encontro no meio
Da sala ou da rua
Não sei o que vou contar*

*Respostas virão do tempo
Um rosto claro e sereno me diz
E eu caminho com pedras na mão
Na franja dos dias esqueço o que é velho,
O que é manco
E é como te encontrar
Corro a te encontrar*

*Um espelho feria meu olho e na beira da tarde
Uma moça me vê
Queria falar de uma terra com praias no norte
E vinhos no sul
A praia era suja e o vinho vermelho
Vermelho, secou
Acabo a festa, guarda voz e o violão
Ou saio por aí
Raspando as cores para o mofo aparecer*

*Responde por mim o corpo
De rugas que um dia a dor indicou
E eu caminho com pedras na mão
Na franja dos dias esqueço o que é velho,
O que é manco
E é como te encontrar
Corro a te encontrar*

“*Raspando as cores para o mofo aparecer*”. Na imagem captada pelo verso da canção, recuperamos a ideia de palimpsesto, quando buscamos, entre as camadas sobrepostas, as memórias escondidas, as tristezas engolidas ou até mesmo os soluços de uma liberdade sempre aguardada e adiada. A canção que fecha o álbum alerta para uma escuta atenta. Era preciso apreciar a obra não somente nas mensagens que nos espreitam nas dobras de cada verso, mas nos sons que nos conduzem nessa viagem e revelam laços inopinados entre o Brasil e a tão perto, tão distante, América Latina.

Outra canção sintonizada com o discurso de memória nesse mesmo álbum é *Pelo amor de Deus*, também assinada por Milton Nascimento e Fernando Brant. Diante

de indignações, constatações e contemplações, a voz de Milton sobe numa súplica colhida no cotidiano: “Pelo amor de Deus!” No arranjo, a marcação percussiva indica tratar-se de uma marcha-rancho. Num ambiente sonoro denso, instrumentos como piano, órgão, guitarra, atiram frases em direções diversas. Sons distorcidos avolumam-se e recolhem-se, formando nuvens pesadas que de repente se desfazem numa movimentação que insinua imagens/mensagens: aquelas que a letra da canção guarda como notícias subterrâneas, prontas a desafiar uma oficialidade. Há momentos, como o que coincide com os versos “*No meio das fotos vai roendo o rato/Corre um rato, pega, pelo amor de Deus*”, que a percussão aciona a memória de uma marcha militar. Combinada com a voz de Milton, que sobe e alonga as frases enfatizando a urgência que engendra os versos, temos um aprofundamento das sensações desse ambiente já pesado.

*Fotos de uma velha festa
Ossos tão antigos, fatos tão passados
No meio das fotos vai roendo um rato
Corre um rato, pega, pelo amor de Deus*

*Ontem li num almanaque
Aventuras de pastores e cordeiros
Quando eu terminava, uma voz de rua
Disse coisas certas, pelo amor de Deus.*

*Recusando a sobremesa
Um prato de ouro e um copo de vinho
Como o velho Chaplin eu jogo na cara
Tanta coisa pobre, pelo amor de Deus*

*Beira-mar de uma janela
Panoramizando nua companheira
Corpo contra corpo, pele contra pele
E seu corpo é belo, pelo amor de Deus.*

A canção, assim, constrói um discurso alternativo, aquele que se manifesta por frestas, contracorrente de silêncios, cerceamentos e apagamentos promovidos por roedores de memórias. Seriam os ratos alusão ao regime autoritário? Possivelmente, mas não só. O discurso da canção traz à tona tudo o que se quer apagar, como notícias sobre as desigualdades sociais, encarnadas em versos que contrapõem ouro e prata à pobreza escancarada por Chaplin, figura a evocar o poema de Drummond feito em sua homenagem: “Cheio de sugestões alimentícias, matas a fome/ dos que não foram chamados à ceia celeste/ ou industrial/ Há ossos, há pudins/ de gelatina e cereja e chocolate e nuvens nas dobras de teu casaco/ Estão guardadas para uma criança ou

cão.”³² Já havíamos nos deparado com esse poema no capítulo anterior, quando tratávamos do espetáculo *Ser Minas tão Gerais*. O trecho aqui destacado escancara em poesia os abismos sociais que perduram no tempo do compositor.

O disco *Clube da Esquina* pretendia ser mais que um mero produto fonográfico; espécie de arca de tesouros, compõe-se de canções que falam de sentimentos inscritos numa temporalidade, notícias de lá, de cá, num jogo dialógico entre passado e futuro. Num relato atual, Márcio Borges revela que *Clube da Esquina* teria um subtítulo: Documento secreto nº 5³³. Parecia, assim, assumir a função de arar os terrenos da memória por meio de músicas e palavras, sombreadas por nuvens de sons que, sobrepostas por um instante fugaz, povoavam-se de sentidos. Enigma e questionamentos davam a liga daquele álbum e não se dirigiam apenas ao plano político, mas também em relação aos padrões de escuta musical da época, às experimentações sonoras, poéticas, como já pudemos vislumbrar no decorrer de nossas apreciações.

Relato de Simone Guimarães: uma experiência musical com a matriz miltoniana

Referindo-se ao Clube da Esquina como movimento, Simone Guimarães, uma das artistas atuais que dialoga com a concepção clube-esquinista, chama a atenção para a importância de Milton Nascimento em sua carreira. Relata que o seu despertar para a música popular ocorreu pelas mãos do cantor-compositor, quando ela tinha ainda 15 anos:

Foi quando eu abri a cabeça para a história do Bituca, porque eu conheci o Bituca mais cedo, mas quando eu comecei a conversar mesmo com ele, fui estudar aquela coisa, eu falei: “isso aí é que é o impressionismo que eu gosto.” O Bituca, eu chamo ele de pai, ele me chama de trem, “esse trem aí, eu conheci esse trem aí...”, mas é o seguinte, ele apontou o meu caminho. Porque ele é o cara que foi o aglutinador de toda essa gente do Clube da Esquina. Foi ele que juntou todo mundo, Beto Guedes, juntou a ponta impressionista da Bahia, Danilo Caymmi, Dori Caymmi, juntou o Paulinho Jobim, o Boca Livre da vida,

³² Trecho do poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”. In: Carlos Drummond de Andrade. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 160.

³³ Márcio Borges. *Clube da Esquina 40 anos*. Op. cit.

*Novelli... foi pegando. O Novelli é de Garanhuns... Mas ele aglutinou uma turma que tava interessada naquele negócio dele. E ele era o porta-voz, né?*³⁴

A identificação da sonoridade de Milton Nascimento e outros membros do Clube da Esquina com o impressionismo, cujas matrizes musicais podemos localizar na obra de Claude Debussy e Maurice Ravel, tantas vezes revisitada por músicos de várias procedências ao longo dos anos, se tornaria um sinal que atiçaria a curiosidade e provocaria a identificação do público e de artistas que bebessem da mesma fonte, caso da própria Simone. Novelli faz menção à importância da estética musical impressionista em sua formação. Conta de sua surpresa ao ouvir Taiguara tocar para ele uma canção de Bill Evans, célebre pianista impressionista do jazz. Novelli já conhecia a sonoridade do pianista norte-americano desde os tempos em que vivia em Pernambuco, mas ali, naquele diálogo com Taiguara, seu interesse se aguçaria. “... *eu quero saber o conteúdo que está nesses acordes, nessa coisa diferente, impressionista, né? Eu já tinha ouvido um pouco os impressionistas, né?*”³⁵

A fala de Novelli dialoga com a de Simone. No depoimento da artista, essa ligação com o impressionismo é motivada pelo desejo de enveredar por novos caminhos musicais. Prossegue Simone Guimarães:

*O Debussy, ele é uma pessoa que mexe muito com a estrutura da música clássica. Ele foge um pouco do óbvio, foge sempre do óbvio. E eu acho que o Clube da Esquina é um movimento revolucionário nessa questão mesmo de fugir do óbvio. (...) Esse pessoal tem necessidade de sair pela tangente, é uma tangência.*³⁶

Fugir do óbvio, eis uma linha que percorre o álbum *Clube da Esquina* e a obra de vários outros artistas membros do clube. Na época em que entrevistei Simone Guimarães, ela preparava novo álbum, *Clarice*. Na gestação dessa obra, Simone mergulhava em sua inquietude e na vontade de agitar a música contemporânea. Para isso se embestia do espírito que captou na música de Milton Nascimento e no Clube da Esquina. Aquela vontade de sair pela tangente movia Simone Guimarães em *Clarice*:

Eu não quero me enquadrar em nada, em ninguém. Podem falar o que quiserem, mas sou eu. O negócio vem pra mexer. Ele não é caipira, não é nada, é aquele Clube da Esquina lá, que o Jobim gostava, sabe? É aquele negócio que o Jobim gostava. Eu não sei se tem alguém fazendo o que eu tô fazendo não.

³⁴ Simone Guimarães em entrevista a mim concedida em Brasília (15/02/ 2013).

³⁵ Entrevista realizada com Novelli. Op. cit.

³⁶ Idem, ibidem.

No desenrolar de sua fala demarca essa vontade de sair do óbvio através de uma música que ecoa memórias clube-esquinistas:

Em se dizendo, pra que vai servir na história, que seja pra finalizar. Se o Brasil continuar essa pobreza que tá, eu não sei o que vão fazer aqui. Mais colônia musical impossível, né? Mas o meu disco vai ficar tocando, na ponta do abismo, mas vai. Vou botar para tocar e o Brasil vai conhecer.

Seu argumento é pautado pela falta de espaço para artistas de seu porte no mercado musical atual. Sua arte, que se pretende questionadora, é produzida em trincheiras encobertas por sombras. Esse sentimento captado na entrevista de Simone Guimarães vibra nos palcos onde artistas independentes se apresentam. Há sempre histórias sobre um percurso espinhoso para se chegar até o público. Percurso aberto pela criatividade e pela esperança, essas forças capazes de impulsionar enfrentamentos diante das dificuldades. Assim, nas trincheiras da música, a trajetória de Simone se encontra com a de tantos outros, como Renato Braz e Badi Assad, artistas que se aventuram a experimentar em música na atualidade. O esforço por arar o território da canção tece a linha entre temporalidades, faz atual o discurso pronunciado por Milton quando se preparava para a estreia do *show Clube da Esquina*: “E, mais uma vez, eu vou estar com uma grande preocupação quando subir no palco do teatro Fonte da Saudade: mostrar meu trabalho sem mentir, sem conceder.”³⁷ Evidentemente, as circunstâncias eram outras. Através da fala de Milton Nascimento, vislumbramos inspirações para se cavarem espaços na cena musical. Uma das possibilidades que reverbera em seu discurso seria fazer a música que sabe fazer, aquela em que acredita e provoca os ouvidos daqueles que também caçam inquietude, emoção que impregnou a experiência de elaboração do *Clube da Esquina* e que agita as águas de *Clarice*.

“*Mas o meu disco vai ficar tocando, na ponta do abismo, mas vai.*” A frase de Simone Guimarães se remete ao mercado da música, mas dribla as barreiras dos sentidos, servindo a outras situações, como a da própria inspiração e criação artística. Em *Clarice*, estamos à beira do abismo, de onde se aprecia a imensidão do mar que traz em cada onda convite ao mergulho em profundas emoções. Mar de sensações que nos rondam e sopram de leve no pé do ouvido. Mar, fronteira aberta entre realidade e sonho, lugar onde moram sensibilidades e criaturas mitológicas, como as sereias, que saltam das vozes encantadas de Simone, Miúcha e Paulo Jobim: “*Minha sereia/ Estrela do mar*

³⁷ “Milton, o que nunca parou”. *Jornal da Tarde*. (04/04/1972)

de *Yemanjá/ Eu mais te quero aqui por perto*³⁸. Nesse ambiente, o piano manejado por Simone Guimarães emite frases que traz a lembrança de um barco a navegar. Movimento, passagem, sensação que dá liga a esse disco, cuja faixa-título faz homenagem àquela criatura que agitou os mares da sensibilidade de Simone Guimarães: Clarice Lispector.

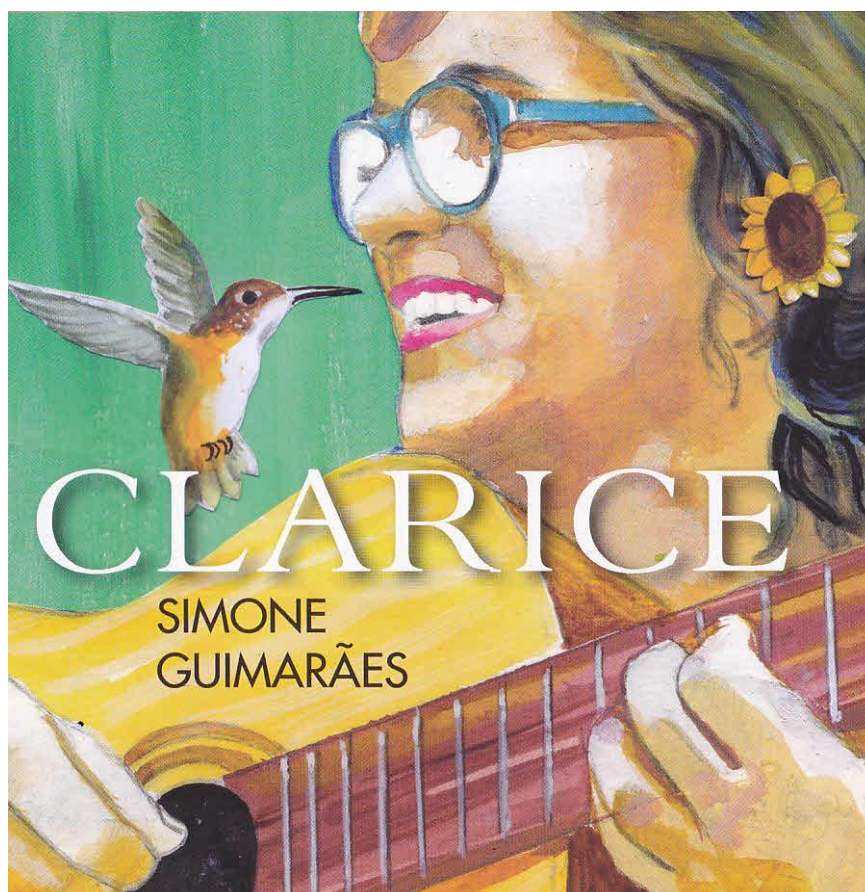


Fig. 3 – Capa do álbum *Clarice*

Na canção *Clarice*, de autoria da própria Simone, a paisagem é desenhada em cores misteriosas, entre sombras projetadas por sons que dançam na atmosfera, como se os instrumentos se arransassem num movimento de sedução a produzir o leve balanço da cortina que nos distancia e nos aproxima da personagem evocada. Pano espesso onde se emite a profundidade dos traços riscados em sensibilidades que deslizam pelas páginas dos livros da escritora. “*Basta olhar nos seus olhos, Clarice/Olhar que ninguém vê/ Como são claros, os seus olhos Clarice! Claros de convencer*”. Letra e verso caçam centelhas de Clarice, mas nunca ousam decifrá-la. Nessa aventura, Simone convoca as

³⁸ *Anseios de Sereia* (Simone Guimarães/Carlos Di Jaguarão)

vozes de Miúcha e Paulo Jobim, que clareiam uma referência que ronda no ar, Tom Jobim. A canção foi inspirada na bossa nova, mas, afilhada musical de Milton, Simone não conteria o desejo de se atirar em fugas, aplicar ares épicos, ares que Jobim também experimentou, num arranjo que soa impressionista. Enigma, leveza, densidade, sensações que pairam em frases lançadas pelos instrumentos e constroem o entrelugar onde Simone Guimarães encontra Clarice em sua subjetividade, na vontade e coragem de ser coração. “*Só pra encontrar o seu mundo, Clarice, procurei escrever*”. No mergulho por águas de tantas cores, as vozes de Simone, Miúcha e Paulo Jobim pintam os olhos de Clarice, que nos fita e vai. Nesse oceano de subjetividades, o balanço, ora intenso, ora calmo, nos conduz a outras paisagens em sensações riscadas pelo horizonte clube-esquinista.

Há momentos em que certo sotaque miltoniano se insinua por entre as vozes emitidas em variadas tonalidades por Simone Guimarães, como em *Estrela do Mar* (Simone Guimarães/Carlos Di Jaguarão). Nessa canção, Simone saca da garganta suas “primas”, que navegam na melodia balizada pela flauta segura de Danilo Caymmi. Noutras passagens, a referência a Milton é mais direta, como na viagem a *Vera Cruz*, canção desse território de dimensão indefinida.

De repente, o barulho de água correndo brota da percussão manipulada por Cristiano de Barros Novelli. Em suas correntezas, o reflexo do raio de tristeza transmitida pelos acordes do violão. Vem à superfície o enigmático *vocalise* feminino, canto de uma sereia que habita a garganta de Simone Guimarães. Monta-se a paisagem que introduz a canção, *Janaina meu canto de guerra*, levada numa melodia que fabrica os braços que nos embalam no casamento das vozes de Novelli e Simone Guimarães. Canto de despertar numa cantiga de ninar. Na segunda estrofe, a voz de Simone paira em profundidade dramática:

*Nana nina
Janaina nana quem te ninou
Recrutar os homens livres
Chumbo em que te mandou
Acordar o canto firme
Cria quem te inventou
Canta todo mundo canta
Ama quem te amou*

*Se o que me resta é esta canção
Luto por quem lutou
Se o que eu tenho eu tenho pra dar*

*Basta você querer também
O sol vai nascer além*

E as estrofes vão se repetindo, e vozes vão se ajuntando, e instrumentos são despertados nessa convocação, que toma feição de hino. Em dado instante, um coro de vozes – formado por Simone, Novelli, Carla Capalbo, João Gaspar Moura – produz o canto de ordem, rasgado pelas vozes agudas do bandolim e da guitarra portuguesa de João Gaspar Moura. Agora o canto reúne uma multidão, cujo grito se cobre de uma aura mítica e faz pensar que estamos diante de uma procissão em filas tortuosas, a passos desordenados que percutem memórias de outras canções, de outros discos. Na superfície de vozes montada pelo coro de *Janaina meu canto de guerra* quase se ouvem falsetes miltonianos, num eco puxado por faíscas de memórias do ambiente do *Clube da Esquina nº 2*: “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 em nosso povo que ele assusta”³⁹. Os versos da canção *Credo*, que abre o *Clube da Esquina nº 2* – , dialogam com *Janaina meu canto de guerra*. Na parceria de Simone e Novelli ainda sentimos esse espírito através do volume cheio do coro, do brilho do canto de alvorada, mas também por outras lembranças, como as acionadas diante das presenças de Novelli e Cristiano nessa gravação. Os dois, pai e filho, promoveram um dos momentos mais comoventes do *Clube Nº 2*, a *performance* da canção instrumental *Toshiro*, composição de Novelli entoada por Milton Nascimento e por Cristiano, que, criança ainda, emitia inocência, melancolia, sofreguidão em sua voz.

Nessa viagem por *Clarice*, lançado como produção independente no ano de 2013, tecemos fios imaginários intertemporais, conduzidos por sons e poesias que caçaram territórios abstratos onde imaginações misturaram mundos arrançados em tons impressionistas. Mundo da música, lugar em que a fuga se faz necessária e o inusitado se ergue em ponte onde se dão os encontros.

³⁹ *Credo* (Milton Nascimento/Fernando Brant)

“Cavar o impensado do próprio pensamento, fazendo-o deslocar”: o jeito de ser clube-esquinista

Essa porção *gauche* sentida no encontro de Simone Guimarães com a atmosfera clube-esquinista aciona uma das marcas de Milton Nascimento: o cuidado com a concepção da harmonia.⁴⁰ Como bem lembra Ivan Vilela, “Com o Clube da Esquina a canção passou a ser submissa à roupagem que lhe era colocada, o arranjo. Em nenhum momento pensara-se em agasalhar a canção da maneira como foi feita por eles.”⁴¹

Voltando ao álbum *Clube da Esquina*, a obra parecia mesmo ter uma preferência pela sombra, por se fazer insinuar e fisgar o público pela curiosidade, começando pela capa. A fotografia, de autoria de Cafi, que, por seu trabalho nesse e em outros discos, ficou conhecido como mais um membro da trupe, flagra duas crianças, uma negra e outra branca, sentadas à beira da estrada, num momento de descontração, tendo como fundo a terra e a cerca de arame farpado. Nada além dessa imagem. Sendo hoje disco célebre, em listas dos mais importantes da música brasileira e até do mundo, basta bater os olhos nessa foto para sabermos se tratar da capa do *Clube da Esquina*. Mas, e quando foi lançado? Aquela capa, por si só, talvez não dissesse muito. As informações vinham na contracapa. Nela, temos as inscrições: *Milton Nascimento Lô Borges Clube da Esquina*. E uma fotografia onde Milton e Lô, rodeados por crianças, descem a rua Divinópolis, a tal onde temos a famosa esquina do Clube. Ainda assim, as informações não eram claras. Lô ainda era desconhecido. Quem seria Lô Borges naquela turma? Talvez por ser o mais crescido no grupo de crianças, o adolescente podia ser identificado. Aguçando o olhar, percebemos que há uma simetria entre a localização de Milton e de Lô. Mesmo não ocupando o centro da imagem, a presença dos dois é destacada. É assim, discretamente, que a fotografia provoca e revela a parceria até então desconhecida do grande público, detendo-se no periférico, na sombra. Mais do que divulgar o disco, a capa e a contracapa são elementos que, efetivamente, participam do conjunto da obra. A amizade entre os dois meninos da capa serve de metáfora para o trabalho do disco, erguido na coletividade e nas relações de amizade. E o disco,

⁴⁰ A este respeito, Santuza Cambraia Naves destacaria: “Milton e seus companheiros atualizam a preocupação bossa-novista de fundir ritmos regionais com o *jazz* de orientação mais sofisticada, buscando a criação de harmonias ricas e o desenvolvimento de práticas experimentais”. (Santuza Cambraia Naves. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 44.)

⁴¹ Ivan Vilela. “Nada ficou como antes” Op. cit., p. 24.

concebido na fusão de tantos gêneros, flertando com o que havia de mais moderno em termos de música naquele momento, sinaliza também para as tradições, para as bagagens sonoras que faziam parte do cotidiano brasileiro.

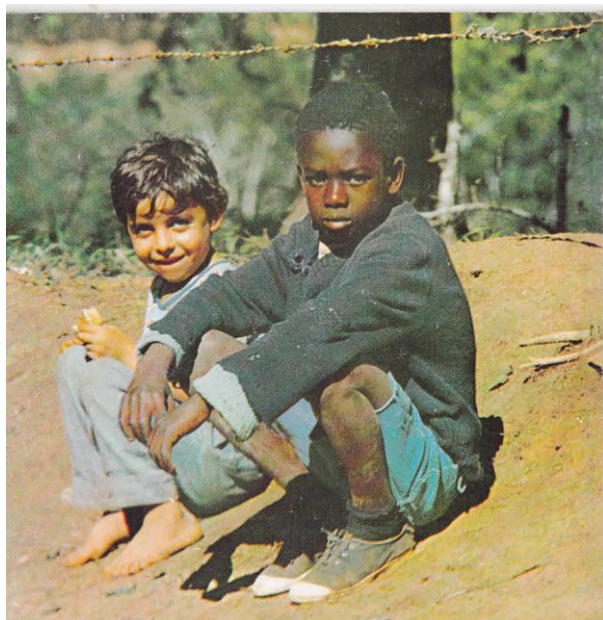


Fig. 4 - Capa

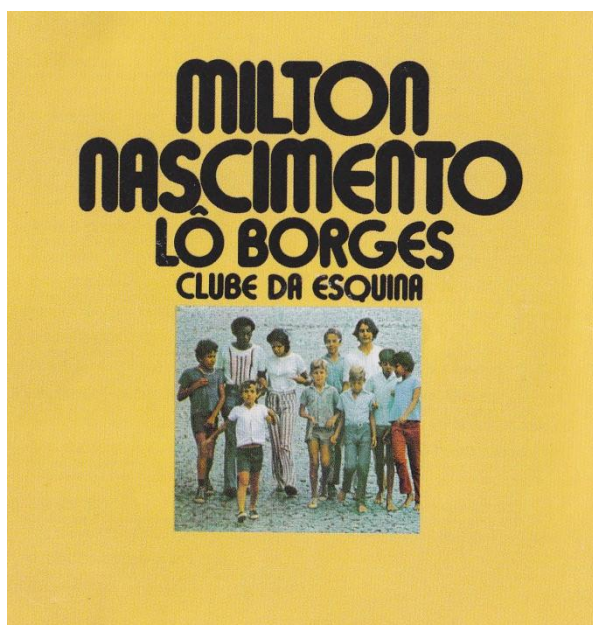


Fig. 5 – Contracapa

Essa constatação de um país entre a modernidade e suas tradições já está sinalizada na capa, onde a paisagem rural lhe serve de apresentação. Aquelas duas crianças, muitas vezes confundidas pelo público como “Milton e Lô” na infância,

compõem a fisionomia do Brasil. Como vimos no capítulo anterior, o som do órgão, presente também nesse álbum, acena para o diálogo com o *rock* e o *jazz* daquela década, e igualmente para lembranças da música sacra – importante ingrediente na fusão miltoniana –, cuja expressividade se faz sentir no interior de Minas Gerais e do Brasil. Ao falar da música de Milton, Novelli salienta:

*A formação musical dele é mineira. É jazzística, mas é mineira, é religiosa, aquelas coisas de Minas, do interior, tudo o mais. Por isso a música dele é tão boa, tão diferente, tão interessante.*⁴²

Outras experiências sonoras remeteriam ao campo da tradição, despertando em Milton o interesse por algumas canções da cultura popular, que se converteriam em clássicos de seu repertório, caso de *Calix Bento*, presente no disco *Geraes*, de 1976: a canção foi recolhida por Tavinho Moura, responsável também por outros tesouros populares levados para a obra de Milton. No livro de Chico Amaral, Tavinho é apresentado como “peça fundamental na recriação do folclore presente no repertório miltoniano.”⁴³ Essa mistura de informações, que vão de sons modernos aos do cotidiano de cidades do interior, recria obras, como o bolero *Dos cruces*: “*Estan clavadas dos cruces/ En el monte del olvido/ Por dos amores que han muerto/ Qui son el tuyo e el mio.*” Na versão do álbum *Clube da Esquina*, sonoridade e sensibilidades percorrem vias distintas das habitualmente adotadas no bolero: em lugar do excesso, a preferência por certo intimismo, num ambiente onde preponderam o violão e a voz de Milton, despida da impositação que dá o sotaque do bolero, sem atenuar a dramaticidade da canção. O violão, num acento hispânico, por vezes crava tristeza nessa atmosfera onde o tom dramático é experimentado em profundidade. Em dado momento, a percussão perfura a cena, crescendo em volume e acentuando os ares pesados do ambiente. Acrescenta urgência, apreensão, palpitação, irrompendo como descreve Ivan Vilela ao refletir a respeito:

A percussão não mais fazia o papel de acompanhante rítmico e sim de criadora de um evento que corria concomitante à voz e ao violão e com um volume maior que o usual das gravações. A percussão atrelada à canção deixou de existir, pelo menos na música do Clube da Esquina. Ela agora era um evento que acontecia concomitante à música, mas que tinha vida própria.⁴⁴

⁴² Entrevista realizada com Novelli. Op. cit.

⁴³ Chico Amaral. *A música de Milton Nascimento*. Op. cit., p 311.

⁴⁴ Ivan Vilela. “Nada ficou como antes” Op. cit., p. 21.

No seu arremate, o arranjo ainda surpreende, pois traz o choro rouco da guitarra de Beto Guedes e um coro que emite aquela dor em *vocalises*. As frases da guitarra aplicam uma pitada de *rock* nesse ambiente, sugerindo que, embora aparentemente distante do gênero original da canção, o bolero, tais vertentes flertavam no que tinham e têm de visceral e dramático em suas linguagens.

Ao fundo dessa massa sonora, redemoinho de emoções e sensibilidades, Milton emite falsetes. A impressão é de uma voz vinda de um lugar distante. Um canto gestado no âmago. Atentar aos percursos de *Dos cruces* é colocar-se diante de artistas que ignoram fronteiras e fundem elementos e gêneros numa mesma canção. Sinalizam para o passado e dialogam com o presente. Fazem pontes entre gêneros e temporalidades. E, nesse exercício, essa voz que se joga em experimentos e se esmera em nuances, mostra-se disposta a se atirar no inusitado, para tatuar sensibilidades, percorrendo caminhos onde se apresenta nítida e próxima para, em seguida, pôr-se em áreas distantes e nebulosas, movimentando-se numa incansável caçada à criatividade do próprio canto. No *Clube da Esquina* a voz de Milton Nascimento tem papel fundamental. Inclusive para estabelecer esse trânsito por gêneros e estilos e pela obra da diversidade de compositores agrupados na expressão Clube da Esquina, questão que Nelson Ângelo destaca: “E o Milton, com sua facilidade vocal, sempre gostou muito de interpretar obras de outras pessoas. As nossas, as americanas, enfim. Então isso tudo foi mantido dentro da estética que vinha rolando, comandada por ele.”⁴⁵ A “facilidade vocal”, a faceta intérprete, faria de Milton, além de compositor e músico inventivo, o porta-voz daquela movimentação entre amigos.

Nesse mesmo disco teríamos outros exemplos de fusões, como a já citada marcha-rancho *Pelo amor de Deus* (Milton Nascimento/Fernando Brant), envolvida em surpreendente arranjo psicodélico.⁴⁶ Noutra espécie de experimento, deslocam *Me deixa em paz* de seu ambiente de carnaval através de uma interpretação eivada de dores

⁴⁵ Nelson Ângelo (depoimento) In: Márcio Borges. *Clube da Esquina 40 anos*. Op. cit., p. 114.

⁴⁶ Esses trânsitos e cruzamentos de informações musicais daqui com de outras paragens nos aproxima de uma expressão que ganhou os debates acadêmicos ao mirar o fenômeno da globalização, o tal “glocal”, que para Mike Featherstone se trata de uma “fusão dos termos global e local para se obter uma mistura. Aparentemente o termo é modelado a partir do vocabulário japonês *dochaku*, derivado do princípio agrícola de se adaptar técnicas de agricultura a condições locais e que foi adotado pelos interesses comerciais japoneses nos anos oitenta.”(Mike Featherstone. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1997, p. 162 e 163.) Ao se valer do exemplo japonês, o autor destaca o aspecto de uma apropriação ativa, que serve para pensar em processos noutros campos, como os da arte, em tempos de globalização.

emitidas pelas vozes de Milton e Alaíde Costa. Explica Alaíde: “Agora você imagine o “Me Deixa em Paz”: “Se você não me queria...” era assim, com alegria. E daí eu falei assim: “Eu vou cantar essa música, mas vou cantar do meu jeito”. E foi assim que o Milton me ouviu cantando e gostou.”⁴⁷

“Experimentar”: postura presente, inclusive, nas formas de exprimir determinados sentimentos através de construções poéticas diferentes das que normalmente povoam nosso cancionário, o que constatamos numa das parcerias dos irmãos Lô e Márcio Borges que integram esse disco, a canção *Um girassol da cor de seus cabelos*. Márcio Borges recorda que a inspiração para os primeiros versos da canção deu-se numa viagem de ônibus com Duca, sua namorada à época. Vale um trecho da narrativa de Márcio:

Embalado pelo balanço do ônibus, entrei num devaneio, desses em que os elementos da natureza se nos afiguram extraviados de sua essência, fazendo, de repente, uma nuvem tornar-se o perfil de um gigante ou, quando faltam nuvens, transformando o próprio céu num oceano profundo e silencioso, e se acaso uma ave corta nosso campo de visão ela é adornada pela imaginação com os atributos de um peixe voador ou os de um iate de velas içadas ao vento, e se o devaneio vai além, podemos sentir o balanço do mar e até mesmo enjoar, ou ter vertigens.⁴⁸

O estado de viagem permeia os versos da canção. Os devaneios produzidos pelo olhar fixo e distante são cortados por pensamentos ligados aos sentimentos amorosos, numa condução narrativa marcada por sobreposições aleatórias em pura poesia. “*Vento solar e estrelas do mar/ Você ainda quer morar comigo*”. Essas sensações inspiram o ambiente sonoro, onde frases de instrumentos escapam, pintando em abstrações a paisagem composta pela voz e piano de Lô Borges. O acento calmo da voz de Lô nos embala nessa nuvem sonora, cultivando certa melancolia e nos levando àquela zona de fronteira entre sonho e realidade, onde as sensações e sentimentos saltam e se misturam, confundindo-se: devaneios, desejos, lembranças, expectativas. Tormento. Uma dança entre sons e sentimentos que nos tomam e nos cortam, percepção adensada pelo som da orquestra na parte instrumental já bastante conhecida da canção:

*Vento solar e estrelas do mar
A terra azul da cor de seu vestido
Vento solar e estrelas do mar
Você ainda quer morar comigo?
Se eu cantar não chore não*

⁴⁷ Alaíde Costa (Depoimento) In: Márcio Borges. *Clube da Esquina 40 anos*. Op.cit., p. 82.

⁴⁸ Márcio Borges. *Os sonhos não envelhecem*. Op. cit., p. 245.

*É só poesia
Eu só preciso ter você por mais um dia
Ainda gosto de dançar, bom dia,
Como vai você?
Sol, girassol, verde vento solar
Você ainda quer morar comigo?
Vento solar e estrelas do mar
Um girassol da cor de seu cabelo
Se eu morrer não chore não
É só a lua
É seu vestido cor de maravilha nua,
Ainda moro nesta mesma rua,
Como vai você?
Você vem, ou será que é tarde demais?
O meu pensamento tem a cor de seu vestido
Ou um girassol que tem a cor de seu cabelo*

Anos mais tarde, Márcio Borges faria letra para uma melodia de seu irmão Telo Borges, cujo tema dialoga com *Um girassol da cor de seus cabelos: Vento de Maio*, interpretada por Elis Regina no último disco que lançou, em 1980. Elis gravou a canção em homenagem a Márcio e Duca Leal, que tinham se separado recentemente. Separação, aliás, era o tema dessa canção.⁴⁹ Participaram da gravação o coro composto pelos irmãos Borges: Marilton Borges, Márcio Borges, Lô Borges, Yé Borges, Telo Borges e Nico Borges:

*Vento de raio rainha de maio estrela cadente
Chegou de repente o fim da viagem
Agora já não dá mais pra voltar atrás
Rainha de maio valeu o teu pique
Apenas para chover no meu piquenique
Assim meu sapato coberto de barro
Apenas para não parar nem voltar atrás
Rainha de maio valeu a viagem
Agora já não dá mais....*

É quando o canto visceral de Elis Regina emite uma lembrança daquela relação: “*Nisso eu escuto no rádio do carro a nossa canção*”, e a voz de Lô, ao fundo, salienta em tema incidental: “*Vento solar e estrelas do mar....*”. A citação revela o parentesco das duas canções e chama a atenção para os efeitos dessas produções entre amigos, onde ideias daqui são retomadas lá adiante, personagens de uma canção são citados noutras,

⁴⁹ Em pesquisa anterior, fiz análise dessa canção ao refletir sobre o diálogo estabelecido por Elis Regina com o Clube da Esquina. Cf. *Elis de todos os palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, 2009.

criando uma trama interna que brinca com memórias de canções, adensa aquela obra e ainda revela membros desse clube, como Elis Regina.

Nossos caminhos traçam, nesse disco de Milton e em outros momentos de sua carreira, linhas de questionamento. Fugas que proporcionaram diálogos, inclusive com os movimentos contraculturais que pipocavam pelo mundo. Esse efeito de misturas, de combinações de elementos modernos com outros advindos do passado, inspirou Simone Guimarães a construir bela imagem ao falar do *Clube da Esquina* como expressão da contracultura:

Para mim, o Clube da Esquina é contraculturalista muito mais do que o Tropicalismo. Cês me desculpem se eu estiver falando uma grande besteira. Mas pra mim, como alicerce, como estrutura... porque tem uma frase da Bárbara Heliadora, que ela fala assim: “eu sou conservadora, porque as mudanças são inevitáveis, então, quando elas vierem, tem que ter alguém para contar a história”. Então, tem que ter uma passagem. As coisas não são feitas assim oh, pá! Pega uma guitarra e estoura na cara com não sei quantos decibéis. É assim que você quer mudar minha visão do que vai ser o novo? Cê não vai conseguir. Acho que o Milton Nascimento com o Clube da Esquina, eles vinham de mansinho, estabelecendo coisas legais. “Vamos caminhar juntos”. Contracultura, mas a favor. (...) uma atitude prometeica, roubou o fogo, mas para entregar ao povo.⁵⁰

A expressividade musical do Clube da Esquina ignorava enquadramentos em escaninhos e linhas evolutivas, compondo sua sonoridade a partir do que afetasse e provocasse inquietude, numa atitude mais próxima da ideia de fusão, de passagem, que de ruptura. O caldeirão de notas musicais tinha variadas referências e sempre esteve aberto a novas e surpreendentes pitadas sonoras.

Embora hoje seja um clássico da música brasileira, o disco *Clube da Esquina* não foi tão bem recebido logo de cara. Em seu livro de memórias, Márcio Borges destaca que o disco chegou a receber críticas negativas em relação às letras das canções, à voz de Lô Borges e à música de Milton Nascimento. Em entrevista ao *Jornal da Tarde* em abril daquele mesmo ano em que o disco foi lançado, a fala de Milton Nascimento é pontuada por desconstruções de imagens a respeito de seu disco, de sua arte e de seu grupo. Já na época da concepção do *Clube da Esquina*, Milton sabia que seria difícil convencer a gravadora de que ele faria um álbum duplo, ainda mais assinado juntamente com um artista desconhecido, Lô Borges. Se a gravadora cedeu aos seus desejos graças ao apoio de Adail Lessa, diretor de elenco da Odeon, a imprensa parece não ter recebido

⁵⁰ Simone Guimarães em entrevista a mim concedida. Op.cit.

tão bem aquela ideia, ou pelo menos não tinha entendido bem aquele disco. É o que se constata em sua fala-resposta:

Não me venham dizer que eu facilitei o trabalho para o Lô Borges, o compositor novo, de Minas, que assina o disco comigo. Não houve nada de protecionismo. Afinal, as pessoas parecem se esquecer muito depressa que, no ano passado, houve uma música importante para mim – “Para Lennon e McCartney” – e que me ajudou bastante: esta música é do Lô, e não minha, como muita gente pensa. Então se houve essa história de proteção, de colher-de-chá, terá partido dele.⁵¹

Em seguida, o descontentamento de Milton Nascimento se direciona ao aprisionamento de sua obra em determinadas etiquetas confeccionadas pela imprensa da época, como “grupo dos mineiros”. Em seu livro *Os sonhos não envelhecem*, Márcio Borges diz que chegaram a chamá-los de Beatles brasileiros numa matéria publicada pela revista *O Cruzeiro*, em 1971. Embora houvesse uma referência ao grupo inglês, a obra de Milton Nascimento e sua trupe não se resumiria a isso. Na verdade, mostrava-se como campo de fluidez, imprimindo mais passagens que barreiras, como no discurso propagado sonora e poeticamente em seu álbum *Clube da Esquina*:

Não estou ligado ou desligado de grupos. Quando alguém se aproxima de meu trabalho e resolve participar com intenções sérias, eu sou o primeiro a topar. Exemplos? Edu Lobo, Dory Caymmi e Egberto Gismonti, que se interessam pelo que eu faço. O que não gosto é de entrar em rodinhas de fofocas e coisas assim. Não gosto também que falem do “meu grupo”. Não quero que exista um “grupo mineiro”. Sou contra estas máfias regionais. A gente está junto, trabalhando junto porque tem uma porção de coisas para mostrar. E é só isso. Não existe nenhum compromisso além de mostrar música.⁵²

A música brasileira dos anos 60 e 70, e mesmo a dos dias atuais, contou com jornais e revistas como meio de divulgação, mas também como lugar onde sentidos e enquadramentos a seu respeito foram edificados. Evidentemente, há muitos textos interessantes, inclusive para se pensar e tentar inteligir o cenário musical brasileiro. Nossos primeiros contatos com debates a respeito da música brasileira e com dados sobre algumas de suas manifestações se dão por meio do que foi e é divulgado pela imprensa. Certos termos e nomenclaturas dos quais se valem os discursos acadêmicos hoje em dia foram cunhados em ensaios de cadernos de cultura de jornais. Alguns nomes associados a esses veículos jornalísticos tornaram-se verdadeiros arquitetos de sentidos e de indagações a respeito de movimentos e movimentações musicais, mas também foram responsáveis por enquadramentos que socaram algumas expressões

⁵¹ “Milton, o que nunca parou”. Op. cit.

⁵² Idem, *ibidem*.

musicais em escaninhos novos ou antigos – que, por vezes, nem lhes cabiam tão bem –, conformando-os às suas escutas e entendimentos estéticos. Assim, o cenário dos anos 70 assistiu à construção de nomenclaturas como “grupo dos baianos”, “invasão nordestina” – colocando no mesmo balaio expressões musicais diversas – e de fenômenos como o pós-tropicalismo.

Em monografia que se detém sobre o Udigrudi de Recife, Guilherme Menezes Cobelo e Oliveira mostra como movimentações contraculturais diversas foram entendidas a partir de uma ideia de ‘pós-tropicalismo’. Buscava-se por meio dessa expressão as afinidades dessas outras manifestações com o Tropicalismo, deixando de lado o que tinham de específico. Dessa forma, o Tropicalismo se transformava na expressão máxima da contracultura brasileira e por qual todas as outras eram medidas. Inteligentemente, o autor nos esclarece como nomes vinculados à mídia e mesmo ao campo acadêmico contribuíram para a construção desse olhar.⁵³

A respeito do Tropicalismo, são pertinentes as considerações de Edwar Castelo Branco. Partindo de reflexões sobre Torquato Neto, Castelo Branco abre espaço para problematizar o Tropicalismo, mostrando que o movimento foi mais amplo e heterogêneo do que as elaborações a respeito apresentam. E ainda demonstra o peso dessas elaborações, aliadas à ideia de “linha evolutiva” na maneira de se enxergar as outras manifestações artísticas brasileiras contemporâneas, posteriores ou mesmo anteriores ao movimento. Vale a citação do trecho abaixo para acessarmos o argumento de Castelo Branco:

Por um lado, a idéia de “linha evolutiva” da música brasileira naturalizou todas as intervenções feitas no campo musical a ponto de não deixar espaço para a percepção do emergente como acaso e indefinido. Por outro lado, é também em decorrência desse historicismo que todas as intervenções vanguardistas dos anos sessenta foram, a partir de diferentes estratégias, abrigadas sob uma espécie de guarda-chuva em que foi transformado o “Grupo Baiano”. E a própria idéia de Grupo Baiano contribuiu para criar o objeto Tropicália articulado às personalidades de Caetano Veloso e Gilberto Gil – exatamente nessa ordem – e a alguns poucos outros que os dois primeiros – ocupando o lugar de “fala competente” – foram nomeando e distribuindo nas posições de sujeito que o objeto permitia: avô do tropicalismo, pai do tropicalismo, neto, etc. Isso fez com que boa parte daqueles jovens que, em diferentes frentes, se debateram contra o

⁵³ Cf. Guilherme Menezes Cobelo e Oliveira. *Pelo Vale de Cristal – Udigrudi e contracultura em Recife (1972-1976)*. Monografia final de Graduação. Departamento de História da Universidade de Brasília, 2011. Ver também: Guilherme Menezes Cobelo e Oliveira. “O desbunde do Udigrudi” In Eleonora Zicari Costa de Brito, Mateus de Andrade Pacheco, Rafael Rosa (orgs). *Sinfonia em Prosa*. Diálogos da história com a música. São Paulo: Intermeios, 2013.

cerceamento da liberdade de criação e ofereceram sua arte como instrumento de redefinição de uma “realidade brasileira”, gesticulando exatamente no sentido de provocar uma alteração na percepção da arte brasileira e na própria percepção de Brasil, dando significado a um múltiplo que seria nomeado de Tropicalismo, fosse ocultada no processo de nomeação da Tropicália.⁵⁴

As reflexões de Castelo Branco e Guilherme Cobelo dialogam e nos alertam para o perigo de se colocarem lentes tropicalistas para enxergar as variadas manifestações artísticas que desfilaram no cenário brasileiro dos anos 60 para cá. Interessante notar que esse Tropicalismo ainda é um guia para alguns acadêmicos e jornalistas atuais elaborarem suas narrativas sobre manifestações culturais plurais. Tomemos como exemplo uma entrevista de Fernando Brant ao jornal *Correio Braziliense* – realizada por Irlam da Rocha Lima, José Carlos Vieira e Severino Francisco. Uma pergunta me chamou a atenção: “De que maneira a Tropicália impactou você e sua geração?”. As motivações para a pergunta poderiam ser múltiplas: meramente uma provocação, uma pergunta retórica ou mais uma reverência ao Tropicalismo. Mas a resposta de Brant desarma qualquer possibilidade de amarrá-lo ao cordão tropicalista:

A Tropicália ocorre exatamente no momento em que nós fizemos *Travessia*. Então, não teve muito impacto. A bossa nova sim, crescemos ouvindo Tom Jobim, Os Cariocas, e o Tamba Trio. Achei interessante o resgate que a Tropicália fez de Teixeira e Vicente Celestino, que a gente ouvia no rádio. E, logo depois da Tropicália, Caetano e Gil foram para Londres. Mas, claro que a gente conhecia o trabalho excelente que eles faziam.⁵⁵

Como vimos, a tentativa de se fabricar um ‘grupo mineiro’ foi rejeitada prontamente por Milton Nascimento na década de 70. A questão da rotulação ainda se coloca na atualidade. Em entrevista ao *Correio Braziliense*, Ronaldo Bastos, mais uma vez, destaca o prejuízo dessas etiquetas. “Não se trata de campeonato, muito menos algo para um jornal carioca tratar como o ‘Sgt. Peppers de Minas’. Não dá para reduzir assim a importância de algo tão fundamental para a música quanto o Clube da Esquina.”⁵⁶ Dessa maneira, ao mesmo tempo que informavam a respeito daqueles fenômenos musicais, algumas denominações criadas por suportes jornalísticos acabavam por

⁵⁴ Edwar de Alencar Castelo Branco. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005, p.221. Ver também: Edwar de Alencar Castelo Branco. “Eu não tenho nada a ver com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira. Música, história e cotidiano sob o susto da pós-modernidade brasileira”. In: Eleonora Zicari Costa de Brito, Mateus de Andrade Pacheco, Rafael Rosa (orgs). *Sinfonia em Prosa*. Diálogos da história com a música. São Paulo: Intermeios, 2013.

⁵⁵ Fernando Brant à seção “O que eles pensam”. In: *Correio Braziliense*. *Caderno Diversão & Arte*, p.3. (20/05/2012)

⁵⁶ Ronaldo Bastos Apud Ailton Magioli. “Só a canção constrói”. *Correio Braziliense*. (06/01/2008)

limitá-los.⁵⁷ E é contra essas limitações que se direciona as falas de Milton e de seus parceiros.

Se ao redor de Milton Nascimento se reuniram importantes nomes da música mineira, outros artistas que ficaram conhecidos por também compor a turma chegaram de outras paragens. No entanto, se bem pensarmos, em muitos suportes discursivos, a expressão Clube da Esquina passou a ser equivalente a “grupo mineiro”. Evidentemente, essa associação não floresceu do nada, pois muitos são os artistas mineiros integrantes desse Clube e abundantes os elementos identificadores de uma sonoridade própria do grupo. Mas a esses nomes outros se juntaram, como já verificamos na fala de Simone Guimarães. Ronaldo Bastos ainda destaca:

Quando se fala dessa coisa mineira, eu acho que é um elogio e eu me sinto mineiro nesse sentido. Mas eu vejo o Clube da Esquina como uma coisa muito mais universal, não só no ponto de vista de que englobava muito mais pessoas, não só as pessoas conhecidas, mas outras pessoas que fizeram parte do clube, como também o sentimento da música e da poesia tinha uma amplitude planetária.⁵⁸

“Sou do mundo, sou Minas Gerais”. O verso da canção ecoa na fala do compositor. Na verdade, ele e seus companheiros (re)tomaram a expressão *Clube da Esquina* e a ampliaram. Se aquele era o grupo dos mineiros, as Minas que ali se erguiam

⁵⁷ Em seu livro sobre a escritora norte-americana Sylvia Plath, Janet Malcolm faz consideração pertinente a respeito das fontes de jornal ao observar que tipo de tratamento elas recebiam pelos depoentes entrevistados por ela: “As personagens e cronistas da lenda de Sylvia Plath colecionam essas ralas narrativas indignas de confiança como se fossem escritos sagrados. E talvez não haja outra ocasião em que o poder da imprensa seja tão evidente – e tão perturbador – como quando parte de seu gotejamento constante se cristaliza na estalactite conhecida como “material de arquivo”. Notícias de jornal escritas originalmente com a finalidade de satisfazer nossa fome diária de *Schadenfreude* aleatória e impessoal – despertar o interesse, divertir e cair no esquecimento na semana seguinte – passam a ser admitidas em meio a fontes sérias de fatos e informações, sendo tratadas como se elas não fossem apenas uma forma de perguntar o que ocorreu...” (Janet Malcolm. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 151.). Devo deixar claro que não pretendo inferir, por meio do posicionamento de Janet Malcolm, que há uma hierarquia entre fontes a serem pesquisadas, mas sim entender que há especificidades que não podem ser ignoradas. Vale recortar a citação anterior de Janet Malcolm: “como se elas não fossem apenas uma forma de perguntar o que ocorreu...”. Esse é um ângulo revelador sobre o fazer jornalístico. Por trás das afirmações contundentes de um texto enxuto, feito para ser direto e o mais objetivo possível, temos a impressão de certezas, quando de repente ali estão esboçadas dúvidas sobre uma novidade, ou mesmo tentativas de compreendê-la, seja ela política, social, cultural. E esse exercício é guiado pela bagagem cultural de quem o executa, depende de suas condições de recepção. Muitas vezes para o leitor fica apenas a impressão de certeza: “mas eu li no jornal”! A afirmação serve para respaldar as opiniões daqueles que atribuem a esses veículos uma autoridade. E quando essas notícias sobrevivem por anos e anos em arquivos, as vezes alcançam o patamar de verdade: “Foi assim”. Um olhar crítico colocaria essas e demais fontes noutra patamar: essa é a leitura que fizeram a respeito de tal evento, de acordo com as possibilidades inscritas numa temporalidade. E esse é um ponto que não deve nos escapar.

⁵⁸ Depoimento de Ronaldo Bastos no filme *A sede do Peixe*, dirigido por Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda.

eram tão Gerais que nelas cabia quem chegasse. Era fronteira que se espalhava. Assim, passaram a ser “mineiros”, de muito bom grado, nomes como Ronaldo Bastos e Novelli.

No álbum *Clube da Esquina* já tínhamos o anúncio de que aquela turma era mesmo muito maior. No grande mosaico de fotos que o disco abriga, reconhecemos pessoas desconhecidas misturadas aos artistas participantes. Fotografias que trazem Milton menino entre outras que registram vivências na casa de Mar Azul. Momentos de estúdio com a presença de artistas como Paulinho da Viola, Norma Bengell e Nana Caymmi, que não participaram diretamente do disco, mas faziam parte de sua rede de interações e de ideias. Tais fisionomias, acompanhadas de tantas outras difíceis até de identificar e nominar, sugerem que o leito clube-esquinista tem dimensões inalcançáveis, está sempre se alargando através de novos braços que a ele se emendam.

Algumas das figuras que estamparam aquelas fotos, mas não participaram do disco, reverberariam seu repertório e ideais em seus próprios trabalhos individuais, como Nana Caymmi, uma das intérpretes preferidas de Milton Nascimento. Naquele mesmo ano em que foi lançado o *Clube da Esquina*, duas canções, *Cais* e *Nada será como antes*, comporiam o repertório do disco de outro grande nome da música brasileira, Elis Regina, que experimentava novos caminhos para sua música através da lapidação do canto e do diálogo sonoro com os membros de sua banda: César Camargo Mariano (piano), Luizão Maia (baixo) e Paulo Braga (bateria).⁵⁹

O lançamento do álbum *Clube da Esquina* se daria num espaço acanhado, o teatro *Fonte da Saudade*, localizado na Lagoa, Rio de Janeiro. Antes de se tornar um clássico, o disco parecia mesmo ter vocação para a sombra. Acompanhado pelo Som Imaginário, Milton Nascimento teria uma bela surpresa durante a temporada desse *show*. Foi nessa ocasião que conheceu o saxofonista Wayne Shorter, com quem gravaria o disco *Native Dancer*. Na entrevista que realizei, Milton Nascimento relata essa passagem de sua história, onde agregaria mais um amigo para sua vida e uma parceria para sua arte.

O Wayne veio ao Rio com o grupo dele, o Weather Report, ele tava tocando no Teatro Municipal. E eles chegaram aqui perguntando para o pessoal brasileiro, onde estava o Milton Nascimento. E o pessoal falava uma porção de coisas, sempre me denegrindo, “não tem Milton Nascimento por aqui”, tal, tal. Só que

⁵⁹ Na época que foi gravado esse disco, o grupo que acompanhava Elis ainda contaria com a presença do guitarrista Luiz Cláudio, que depois foi se dedicar a outros projetos e foi substituído por Hélio Delmiro. (Cf. César Camargo Mariano. *Solo: Cesar Camargo Mariano – memórias*. São Paulo: Leya, 2011.)

elas não sabiam ou esqueceram que a esposa do Wayne era portuguesa. Então, ela um dia pegou o jornal e viu escrito lá: Clube da Esquina, Milton Nascimento, Lô Borges e tal. Aí ela começou a gritar no hotel e a xingar todo mundo que tava me escondendo. E foi uma coisa danada.

Provavelmente Wayne Shorter conhecia aquele primeiro disco que Milton havia lançado no mercado norte-americano, o *Courage*, do qual participou Herbie Hancock, que já tinha um diálogo musical com Wayne, pois juntos integraram o grupo de Miles Davis. Ao descobrir o paradeiro de Milton na ocasião em que estive no Rio de Janeiro com seu grupo, Wayne foi ao Teatro Fonte da Saudade para assistir ao *show*. Milton me conta que estava se preparando para entrar no palco quando recebeu a notícia: “Oh, o Wayne Shorter tá aí”.

Eu era fã dele, por causa do grupo que ele tinha, dele, Herbie, Ron Carter e tal, com o Miles. Aí eu falei: “Não, não vou cantar não. De jeito nenhum!” Aí todo mundo: “Ah, vai cantar sim, como é que não vai cantar?”. Falei: “Não vou!” Teve uma época que eu era o rei do não, mas no fim acabava entrando na coisa. “Bom, o teatro tá cheio, o cara tá aí, veio te ver, veio nos ver, e cê não vai cantar?”. Bom, cantei. Quando acabou, aí eu fui conversar com ele, tremia mais do que vara verde, e tal, conversamos.

Wayne já era admirador de música brasileira⁶⁰, mas parece ter se surpreendido de fato com aquele som que Milton e o pessoal do Clube da Esquina tinham levado para o palco:

Eles foram sete vezes. E eles faziam o seguinte, eles diminuíram o show deles, deixavam o carro na porta de trás do Municipal, desciam correndo para pegar uma parte de nosso show. (...) Aí o Wayne chegou e perguntou: “Escuta, você quer gravar um disco comigo?”. Eu quase que caí pra trás. Falei: “Claro que eu quero”. Ele falou: “então quando chegar a hora, eu te telefono”. (...) E aí foi o que aconteceu, uma hora ele ligou lá. Atendi o telefone e era ele. Ele falou: “Escuta, tá pronto pra gravar o disco?”. Eu: “Claro que tô”. “Quer trazer alguém daí?”. Falei: “Quero, Wagner Tiso e Robertinho Silva”. Que era na cabeça dele também.

Os depoimentos de Milton Nascimento sobre a gravação do álbum *Native Dancer* esclarecem sobre sua música naquele momento, sobre a própria ideia de fusão de gêneros e estilos promovida em discos anteriores e percebida, com maior clareza, no álbum *Clube da Esquina*:

Tinha uma coisa que todo mundo me perguntava que tipo de música eu fazia. Eu nunca soube, nem queria saber. Aí eu sempre falava: “Não sei”. “É samba?”. “Não, não é samba, mas tem alguma coisa de samba.” “É isso?”. “Não”. “É jazz?”. “Não”. Aquele negócio todo. Agora, a cabeça do Wayne é uma cabeça assim, digamos, eu acho que é ou quase, ou igual a minha. Então,

⁶⁰ Cf. Joachim E. Berendt. *O jazz. Do rag ao rock*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

ele chamou o Herbie para tocar no disco, tínhamos nós três do Brasil, chamou um baixista da área pop, um guitarrista da América Central, e o Airto Moreira também, o engenheiro de som era produtor do The Band, que costumavam tocar com o Bob Dylan. E chamou, para produzir o disco, o Jim Price, que naquela época era produtor do Rolling Stones. Aquilo foi uma feijoada misturada com sei lá o quê. [risos] Uma confusão danada. E o disco saiu e aconteceu até uma coisa maravilhosa assim, porque geralmente as pessoas que gostam de jazz não gostavam do pop, quem gosta do rock não gosta disso e tal. Esse disco acabou com tudo isso. Inclusive quando o disco saiu, o pessoal de várias áreas começou a me procurar. E o disco é uma coisa tão forte, que ele é atemporal. Então até hoje tem gente que pensa que a gente gravou antontem. Mas ninguém mais perguntou que tipo de música era. [risos]

Em seu caldeirão musical, manipulava especiarias a seu gosto, sem se prestar a discursos de organização da música em vertentes e gêneros. O artista se mostra atento à interação e ao que dela possa inquietar os ouvidos. A amálgama, a fusão, se faz primeiramente como prática, e Milton não se preocupa em teorizar. Interessante que, ao juntar esses temperos musicais, manipula-os de uma forma que, embora possamos detectar suas presenças, por vezes não os identificamos de todo; sabemos apenas que compõem um novo sabor. Noutras palavras, trata-se de uma outra via, por meio da qual o cantor reverencia escolas musicais, não se furtando a brincar, em fugas capazes de produzir novidades, gestar um estilo, uma caçada à variação, como nos aponta o discurso de Gilles Deleuze:

Não é uma estrutura significante, nem uma organização refletida, nem uma inspiração espontânea, nem uma orquestração, nem uma musiquinha. É um agenciamento, um agenciamento de enunciação. Conseguir gaguejar em sua própria língua, é isso um estilo. É difícil porque é preciso que haja necessidade de tal gagueira. Ser gago não em sua fala, e sim ser gago da própria linguagem. Ser como um estrangeiro em sua própria língua, traçar linha de fuga.⁶¹

As palavras do filósofo francês caem bem ao que percebemos ainda no primeiro capítulo e no decorrer desta pesquisa: esse quê de tantos gêneros que sentimos na música de Milton Nascimento, que, ao mesmo tempo, produz um sentimento de diferença, de novidade. “Cavar o impensado do próprio pensamento, fazendo-o

⁶¹ Gilles Deleuze. “Uma conversa, o que é, para que serve?” In: Gilles Deleuze e Claire Parnet. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p. 12. No desenvolvimento de seu raciocínio, Deleuze ainda esclarece: “Devemos ser bilíngues mesmo em uma única língua, devemos ter uma língua menor no interior de nossa língua, devemos fazer de nossa própria língua um uso menor. O multilinguismo não é apenas a posse de vários sistemas, sendo cada um homogêneo em si mesmo; é, antes de tudo, a linha de fuga ou de variação que afeta cada sistema impedindo-o de ser homogêneo.” (idem, ibidem, p. 12.).

deslocar.”⁶² A frase do historiador Leandro Mendanha remete à questão do estilo no campo do pensamento, mas sopra o mesmo espírito que sentimos no território da música a partir de nossas reflexões sobre a obra miltoniana. Essa obra que desafia os limites dos gêneros musicais, misturando e deslocando informações sonoras, também não se agarraria a uma temporalidade. Em discos como o *Native Dancer*, ou mesmo *Clube da Esquina*, pressentimos parentescos com gêneros, sonoridades de um tempo, mas com contornos abertos. Talvez por isso, *Native Dancer* tenha essa centelha atemporal que Milton Nascimento menciona. Em seus discos, insinuam-se proximidades, avizinham-se mananciais de referências, mas a música esquiva-se sempre do risco de traçar caricaturas. Experiências sonoras como estas são nutridas na intimidade e na aposta de que cada músico dará o seu melhor, se atirárá em linhas criativas, num caminho produtivo para surpreendentes fugas.

Anos depois da experiência do *Native Dancer*, mais especificamente em 1978, quando participou de mais um disco de Milton para o público norte-americano, o *Journey to Dawn*, Wayne Shorter se pronunciou a respeito do encontro de sua música com a de Milton Nascimento à imprensa brasileira: “Milton e eu criamos mágica. Só poucas pessoas conseguem isso com Milton e Milton com poucas pessoas. Conosco acontece”.⁶³ Seu depoimento é conduzido por elogios que tomam ares enigmáticos ao abordar a influência da música brasileira na música de seu país: “Mas é algo que vai explodir e historiadores no futuro vão pensar: Como é que foi? Pois foi quando alguns vieram do Brasil”⁶⁴. Algumas dessas contribuições musicais seriam surpreendentes, uma delas proporcionadas pela maneira de cantar de Milton Nascimento durante as gravações com o músico norte-americano. Na entrevista que deu a Chico Amaral, Milton relembra a referência do grupo *pop* norte-americano *Earth, Wind and Fire* ao seu canto:

Eu estava num hotel passando pela piscina e o líder do *Earth, Wind and Fire* – Maurice White – me chamou: “Milton, Milton!” Os meus amigos me avisaram: “Tem alguém te chamando ali”. Fui até lá e ele: “Olha, estou há muito tempo procurando você para agradecer.” “Agradecer?” “É; quando você estava gravando com o Wayne, eu ficava ouvindo, sem aparecer, e via tudo aquilo que você fazia com a voz, e me deu vontade de fazer o mesmo. Mas acontece que

⁶² Leandro Mendanha e Silva. *Nas transversais do tempo: uma intervenção de Foucault na História e sua apropriação pela historiografia*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, 2009, p.73.

⁶³ Wayne Shorter Apud Regina Echeverria, Lucila Camargo. “Uma longa travessia”. Revista *Veja* (1/11/78), p.52.

⁶⁴ Idem, *ibidem*.

você fazia aquilo no estúdio, e eu não ia conseguir. Então, eu botei um anúncio no jornal, chamando instrumentistas que cantassem também, para fazer esse lance.” Bom, né?⁶⁵

Mas, junto dele, Milton levaria muitos músicos aos estúdios norte-americanos, como Wagner Tiso e Robertinho Silva, que o acompanharam para gravar o *Native Dancer*. Esses artistas também despejariam novas informações musicais naquele território. Certamente a pulsação rítmica de Robertinho Silva também chamou a atenção. Mas na gravação desse disco o relato de Wagner Tiso nos encaminha para manejos que acabariam por arejar solos que já pareciam esgotados na música norte-americana:

O Bituca contou que quando ele falou que eu ia tocar órgão o pessoal riu? “Não, mas órgão? Jimmy Smith já fez tudo que tinha no órgão!” Depois que eu toquei, eles gostaram, né? É aquela sonoridade que eu busquei nas boates, lá no Drink, ou na Arpège. Aquela sonoridade eu levei para Los Angeles; eles não usavam. É o som de baile.⁶⁶

Wagner Tiso se remete ao tempo que atuou como músico da noite no Rio de Janeiro, aos aprendizados com seus colegas de profissão, como Carlinhos Cara de Cavalo, que lhe passou algumas dicas sobre o órgão Hammond.⁶⁷ Recorrendo às suas memórias de experiências de baile em noites brasileiras com aquele instrumento importado, Wagner Tiso impressionava os músicos envolvidos em *Native Dancer* ao levar novas informações sonoras. Novas para eles, pois Wagner Tiso já estava bem familiarizado com aquela forma de conduzir o órgão Hammond. Esse episódio nos remete novamente a essas misturas de ingredientes sonoros, provocadoras de novas linguagens, ou pelo menos, de nova cor para uma linguagem. Por essas e outras é que se explica a dificuldade no enquadramento desse tipo de música em escaninhos e rótulos fabricados pelos meios de divulgação.

Em variadas oportunidades, tentou-se rotular a música de Milton Nascimento. A rotulação, procedimento tão em voga no período de franca expansão da indústria fonográfica, quando Milton apareceu, não ultrapassaria a fronteira da sigla MPB. Essas três letrinhas, no entanto, só pareciam suficientes para a catologação do artista no

⁶⁵ Milton Nascimento em entrevista a Chico Amaral In: Chico Amaral. *A música de Milton Nascimento*. Op. cit., p. 150.

⁶⁶ Wagner Tiso em entrevista a Chico Amaral In: Chico Amaral. *A música de Milton Nascimento*. Op. cit., p. 168.

⁶⁷ Cf. Beatriz Coelho da Silva. *Wagner Tiso. Som, Imagem, Ação*. São Paulo: Imprensaoficial, 2009.

acervo discográfico da gravadora. Fora desses domínios, que gênero musical acolheria Milton Nascimento? Tal indagação vem permeando a carreira do cantor, motivando o mais recente rótulo apostado a seu nome, agora em cenário internacional: *world music*. Milton acha graça nos malabarismos feitos com vistas a inseri-lo em alguma categoria musical, a ponto de serem utilizadas “soluções” bastante criativas, algumas até mesmo adotadas inconscientemente:

O curioso é que, já na década de 1960, quando comecei a viajar e dar entrevistas fora do Brasil, as pessoas sempre me perguntavam que tipo de música é a minha, e eu nunca soube explicar. (...) mas resolveram isso para mim. Quando fui a primeira vez para a Dinamarca, há uns 25 anos, tinha um cartaz com as pessoas que iam se apresentar naquele mês, no Jazz Club Mont-Martre, em Copenhague, e estava escrito assim: “Miles Davis – jazz; fulano de tal – blues; Milton Nascimento – Milton.”⁶⁸

A solução dinamarquesa apontava Milton como um estilo musical. Talvez fosse mesmo a melhor saída, já que nem ele próprio se sentia à vontade para demarcar sua obra. Mas a fusão de gêneros e estilos, somada à experiência de gravação de álbuns voltados para o mercado norte-americano, seria também alvo de críticas, algumas inclusive questionando a brasilidade de sua obra. É o que verificamos no artigo de autoria de José Ramos Tinhorão, pesquisador de grande influência no cenário musical brasileiro.

Já no título, a provocação: “O engano de “Milton” é pensar que é brasileiro.” Publicado pelo *Jornal do Brasil* em agosto de 1977, o artigo de Tinhorão parte de um episódio que aconteceu naquele ano, o *show* que Milton Nascimento deu em Três Pontas em comemoração às homenagens que recebeu em sua cidade: a partir daquela ocasião, uma praça em frente à casa de seus pais passava a ter o nome de seu primeiro sucesso, *Travessia*. Em seu discurso, Tinhorão associa esse evento a outro, o lançamento do último disco do artista, *Milton*, gravado nos Estados Unidos, para sentenciar:

Ora, o que o exame desse disco revela, desde o local da gravação – uma propriedade campestre chamada Malibu Beach, situada a meio caminho entre a montanha e o mar em Los Angeles, Estados Unidos – é que o LP *Milton* nada tem a ver, em termos de padrões culturais, com a maioria daquelas pessoas

⁶⁸ Milton Nascimento em entrevista a Maria Dolores Pires do Rio Duarte. “Só faltou o Miles Davis.” *Revista Bravo!*, p. 80. (Edição de dezembro de 2007)

simples que se abalaram de casa em Três Pontas para aplaudir o “artista da terra”, em seu momento de glória municipal.⁶⁹

Num raciocínio fundamentado num ideal de padrão cultural genuinamente brasileiro, o estudioso enquadra o diálogo de Milton Nascimento com músicos estrangeiros numa perspectiva onde prevalece a ideia de submissão cultural às “metrópoles”, no caso os Estados Unidos. Aquele tinha sido um disco onde Milton levou para o estúdio do sítio do The Band, artistas como Novelli, Toninho Horta e Robertinho Silva. Juntaram-se a eles nomes já conhecidos em parcerias anteriores em gravações de discos nos Estados Unidos, como Wayne Shorter e Herbie Hancock. Presenças como estas contribuíram para que Tinhorão pontuasse em seu texto que a música de Milton estava mais próxima da norte-americana do que da brasileira, atendendo ao gosto de uma classe média, que, para ele, tinha “o ideal de se parecer, o mais possível, com o equivalente de sua classe no país mais desenvolvido”⁷⁰.

O argumento do texto se desenrola a partir dessa ideia de dominação/submissão, matriz geradora de várias críticas a obras de artistas brasileiros que agregaram sonoridades estrangeiras a nossa música. Na verdade, Tinhorão seria um braço dessa grande vertente, que ainda hoje distribui selos de “mais” ou “menos” brasileiro. Nessa perspectiva, remete a fatores de nossa formação histórica – “Ora, o que a experiência brasileira como nação historicamente colonizada demonstra é que essa tendência a contemplar-se nas *metrópoles* nada mais faz que revelar um complexo de inferioridade das elites locais.”⁷¹ – para refazer a trajetória de alguns nomes que tiveram sucesso aqui devido à reverberação de suas atuações no exterior – Rui Barbosa e Oliveira Lima – ou tiveram sua importância reconhecida através da comparação com um “equivalente” estrangeiro – “Machado de Assis, o Swift brasileiro, Castro Alves, nosso Byron”⁷². Após esse percurso de adensamento argumentativo, Tinhorão miraria experiências musicais brasileiras, para, aí sim, retomar o alvo, a música de Milton Nascimento. Vale a transcrição dessa parte do texto:

No campo da música popular, esse processo de auto-engano, que toca as raias do ridículo, começou por volta da Segunda Guerra Mundial – quando Carmen Miranda foi para Hollywood cantar em inglês, acompanhada pelos músicos do bando da lua vestidos de rumbeiros – culminando com o episódio lamentável da

⁶⁹ José Ramos Tinhorão. “O engano de “Milton” é pensar que é brasileiro.” *Jornal do Brasil* (27/08/1977)

⁷⁰ Idem, *ibidem*.

⁷¹ Idem, *ibidem*.

⁷² Idem, *ibidem*.

apresentação da bossa nova no Carnegie Hall, quando o Itamarati pagou as passagens para um grupo de jovens da Zona Sul do Rio de Janeiro irem ensinar os americanos espertos como Stan Getz a ganhar dinheiro com uma nova forma de *cool jazz*. É nessa linha de integração consentida na cultura alheia que deve ser ouvida e entendida a música atual de Milton Nascimento, conforme expressa no disco *Milton*, “mastered at A&M Recording Studios, Hollywood, by Bernie Grundman”, com “production by Rob Fraboni (Associete Producer Ronaldo Bastos, é claro, porque nos Estados Unidos estrangeiro vem sempre em segundo lugar), isso após “recorded at Shangri-La Studio” (não é interessante o estúdio se chamar Shangri-La?), “Malibu And the Village Recorder, Los Angeles (Los Angeles, em espanhol, quer dizer os anjos, não é engraçado?)”⁷³

Atento a fisgar elementos estrangeiros na música de Milton Nascimento, Tinhorão deixou escapar a maneira como esses mesmos elementos são manipulados e incorporados à obra miltoniana. Ali não havia nada da passividade sugerida pela expressão “integração consentida”. A ideia de amálgama, onde visualizamos linhas de fuga produtoras de um estilo, sinaliza para uma criatividade nesse manuseio de uma variedade de gêneros. Assim, aquela música emite partículas de diferentes estilos, sem nunca se propor a ser imitação ou cópia. Talvez por se apresentar como um enigma, com esse ar diferente, a música de Milton tenha provocado impacto em nomes como Wayne Shorter e Herbie Hancock. Ou seja, não apenas através do reconhecimento de uma identificação com o *jazz*, mas também da inquietação provocada pelo estranhamento dos percursos da música de Milton Nascimento. Relevante é o fato de esses nomes estarem vinculados ao *jazz*, um dos gêneros musicais com um histórico de misturas e fusões enriquecedoras de seu território musical. Naquela década de 70, por exemplo, o *jazz* travou diálogo com o *rock* e outras vertentes, como a música brasileira, à procura de novas formas de expressar liberdade e criatividade.

Na mesma época em que Tinhorão destilava suas críticas conduzido por um ideal de pureza cultural, numa argumentação amarrada a ideias de preservação e proteção da cultura local, alguns estudiosos caminhavam noutra direção, o que ajuda a refletirmos sobre esses diálogos de Milton Nascimento com a música estrangeira. Num texto de 1971, Silviano Santiago faz reflexão importante para pensarmos a arte brasileira e da América Latina. Nesse ensaio, o autor combate o enquadramento da produção artística latino-americana a partir da busca de uma matriz original estrangeira, da caça às “influências” e às “fontes”. Ou seja, a identificação de uma obra “original” que influenciou a de um artista latino-americano. A partir dessa perspectiva, Santiago

⁷³ Idem, *ibidem*.

reflete sobre o papel da América Latina no consumo do que vem de fora e conclui que uma das contribuições latino-americanas é justamente a quebra de conceitos como unidade e pureza:

A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis, que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio –, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi- Strauss. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador.⁷⁴

Ao artista latino-americano cabia o papel de ruminar o que a ele chegava, deixando florescer novos percursos para aquela arte. E ao devolvê-la aos seus interlocutores internacionais, provocar a surpresa, pela maneira criativa com que se apropriara daquelas informações. Nessa interação, acabaria ele próprio por se tornar referência para quem lhe servira de inspiração. Interessante notar que, num diálogo entre Fernando Brant e Milton Nascimento, proporcionado por uma entrevista que o primeiro realizou com o segundo na década de 90, temos uma reflexão sobre essa questão das “influências” que conversa de perto com as considerações de Silviano Santiago no que se refere a esse “lugar na segunda fila” ocupado pela América Latina.

[Fernando Brant] – Lendo o livro de George Martin sobre os Beatles, tive a nítida impressão de que ele não falava nos quatro garotos ingleses e, sim, de nós, jovens mineiros e brasileiros, criando nossos primeiros discos. Era o mesmo tipo de bagunça e energia criativa. Eles lá inventando, apesar da precariedade dos quatro canais, e nós aqui, com apenas dois, fazendo magia e música, obras que até hoje estão aí, prontas para serem ouvidas, reouvidas, descobertas. O que você acha dessa coisa?

[Milton] – Eu acho que realmente era tudo igual. Muito me perguntaram sobre a influência dos Beatles na nossa música e eu acho o seguinte: numa determinada época, surgiu uma espécie de sentimento musical em várias partes do mundo, muitos tinham mais ou menos a mesma estrela guia. Os arranjos de George Martin, a maneira dos Beatles de cantar, de fazer música, tudo isso tinha a ver com o que se fazia em vários outros lugares do mundo, como em Minas Gerais. Era mais uma questão de época do que de influência de um sobre o outro.

⁷⁴ Silviano Santiago. “O Entre-lugar do Discurso Latino-americano.” In: Silviano Santiago. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, p. 18 e 19.

Acontece que se fosse ao contrário, se a gente tivesse nascido em Liverpool, diriam que a gente teria influenciado os Beatles.⁷⁵

A conversa entre amigos retoma o que temos desenvolvido ao longo de nosso percurso: o sentimento compartilhado de estarem inseridos numa mesma época sinaliza para a constatação de uma inclusão no mundo através do que circulava por aí. Sob esse prisma, os artistas, confrontados com informações de tantos cantos do mundo, não se sentiriam apenas brasileiros, mas, antes, cidadãos do mundo. A condição “periférica” brasileira atingia em cheio o entendimento da obra de Milton Nascimento, questão que o cantor inverte no arremate sua fala – prefere a ideia de partilha de informações e experiências, mesmo entre lugares distantes. Ao me deparar com uma entrevista de Silvano Santiago, fui surpreendido com um relato de vivências que possivelmente tenham colaborado, em momento posterior, para as elaborações de seus pensamentos, como aqueles vislumbrados no texto dele citado. Vivências essas que se aproximam das de Milton e que contribuem para pensarmos nesse seu lugar de fronteira, sua posição de cidadão do mundo. Nascido em 1936, Silvano passou sua infância na cidade de Formiga, interior de Minas Gerais. Segundo ele:

(...) em Formiga cresci em um período que julgo importante para a cultura de uma maneira geral. É o momento em que a presença da indústria cultural norte-americana se torna muito importante no Brasil. Tão importante que vai atingir de cheio uma cidade de trinta mil habitantes, ou um pouquinho mais, no interior de Minas Gerais. Minha formação, naquela época, passava muito pouco pelo livro. (...) Em Formiga, o que vejo muito é cinema. Vejo muito cinema e leio muito histórias em quadrinhos. E o que acho fascinante no fato de ver cinema e ler histórias em quadrinhos na infância é que, apesar de viver em Formiga – uma pequena cidade, repito –, eu tinha uma imaginação muito cosmopolita, porque eu estava assistindo aos filmes da Segunda Guerra Mundial. Tinha a visão precisa, uma sensação muito nítida de que nós vivíamos a Segunda Grande Guerra. A nitidez vem do fato de estar vendo cinema e, em particular, lendo as histórias em quadrinhos. (...) Como há o interesse de vocês pela música, desde aquela época tive o interesse despertado para ela. Indiretamente, meus ouvidos ficaram acostumados à música, não à brasileira, repito, a música brasileira também chega tardiamente à minha vida, mas a música norte-americana. Trilha sonora de filmes, as grandes orquestras – por exemplo, Glenn Miller, Tommy Dorsey, essas coisas tão estranhas e que tenho muito nítidas na memória.⁷⁶

⁷⁵ “De bem com a vida e com o trabalho” In: Andréa dos Reis Estanislau. *Coração americano: 35 anos do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Prax, 2008, p. 31. (originalmente publicado no *Jornal do Brasil* (22/06/1997))

⁷⁶ Silvano Santiago. “Um Provinciano Cosmopolita” In: Santuza Cambraia Naves, Frederico Oliveira Coelho e Tatiana Bacal. (Org.). *A MPB em Discussão: Entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 126 e 127.

No decorrer de sua fala, Silviano assume a importância da indústria cultural estrangeira em sua formação, o que atinge suas formulações sobre essas culturas vindas de fora:

De maneira nenhuma gostaria de ser crítico, de ter uma postura totalmente negativa em relação a essa indústria cultural. Mesmo mais tarde na vida, não o consegui ser. Nunca consegui ser adorno na crítica à indústria cultural. Acho que existe um valor nisso tudo, não sei bem como me expressar, um valor meio palpável, concreto, meio complicado, complexo, mas existe um valor positivo, porque, apesar de viver ali, numa pequena cidade, não tinha de maneira nenhuma uma vida desbotada, provinciana.⁷⁷

As experiências de Silviano se comunicam com as que verificamos nos depoimentos de Milton Nascimento sobre seus primeiros contatos com música, quando ainda vivia em Três Pontas. Milton teve contato com uma pluralidade de expressões musicais naquela pequena cidade do interior.

Ao falar de suas referências musicais e das de Milton Nascimento, bem como da relação dessas memórias com sua atuação musical posterior, Wagner Tiso afirma:

E outra coisa que influenciou muito a gente era o cinema. Três Pontas era a única cidade do interior que tinha o famoso cinemascópio, né? Som estereofônico. Então a gente ia ao cinema e a trilha sonora encantava, porque era estéreo. E aquilo ali era uma maravilha. A gente ouvia, depois ia comentar as músicas.⁷⁸

As vivências se cruzam e nos conduzem a um pensamento que subverte o que normalmente se divulga sobre os interioranos. Ao contrário dos provincianismos esperados, de uma vivência pautada pelo isolamento, estamos diante de nomes que cruzaram o mundo não apenas através de viagens terrestres, mas daquelas proporcionadas por livros, cinema, notícias, discos e histórias de amigos que partiram rumo a outras paisagens. E não seriam apenas eles, mas tantos outros com quem tiveram contato nesses pequenos lugares. Dessa maneira, como na noção de relato de Certeau, ultrapassaram barreiras, passaram a se sentir pertencentes ao mundo que os nutriu com tantos bens e informações. Temos aí uma via que se confronta com a apresentada por Tinhorão numa das preocupações apontadas em sua crítica:

O que é terrível nessa conjuração de enganos, quando se trata de Milton Nascimento, é que ele é hoje o artista catalisador dos ideais da maioria quase absoluta das camadas universitárias. Realmente, como Milton Nascimento, em

⁷⁷Idem, *ibidem*, p. 127.

⁷⁸Wagner Tiso em entrevista a Chico Amaral. In: Chico Amaral. *A música de Milton Nascimento*. Op. cit., p. 252.

sua inconsciência quase infantil da realidade brasileira, faz questão de prestigiar artistas populares como Clementina de Jesus – e outros que cita em sua música *Raça* (quer dizer, *Race*) – essas minorias privilegiadas de jovens estudantes do chamado ensino superior ficam pensando que a música de seu herói cultural tem alguma coisa a ver com o povo brasileiro. E cria-se, então, a falsa noção da existência de uma “música brasileira de nível internacional”.⁷⁹

A ideia de um cosmopolitismo interiorano nos faz crer que a música de nosso “herói cultural” tinha, sim, muito a ver com o povo brasileiro. Pelo menos com parcelas do público que compartilham com ele de tantas lembranças acionadas por remissão a variados bens culturais, fossem estes daqui ou de alhures. Por isso mesmo, aqueles que o aplaudiam no *show* da praça de Três Pontas no mínimo se reconheciam no artista e em suas travessias e o que menos contava era a compreensão das filigranas do projeto musical do três-pontano ilustre.

Os passos que nos permitiram afirmar que a obra de Milton foi urdida no compartilhamento de ideias e performances musicais entre amigos igualmente nos permitiram perceber o quanto o caráter coletivo permeou a produção de uma vastidão de relatos e histórias que guardam tantas e tantas camadas de memórias. Foi a partir daí que surgiu a ideia de uma obra em palimpsesto, onde o tecido da memória, quando desfeito, reconstitui a complicada trama, camada por camada, desvelando, sob a forma de som e poesia, enigmas e informações. O que visualizamos no álbum *Clube da Esquina* salta para outros discos de Milton Nascimento. Ao ouvi-los nos deparamos, por exemplo, com os rastros de personagens e canções que fazem variadas aparições em sua obra. Estamos falando de seu Francisco, Maria Maria, personagens criados a partir da referência a pessoas comuns do cotidiano que habitamos. Tais pessoas que passariam como anônimas para uma maioria surpreenderam o olhar dos artistas através dos encontros proporcionados pela vida, acabando por se transformar em mote para os temas de suas canções. Talvez por isso mesmo, esses personagens possuam a densidade capaz de provocar identificação e inquietação no público, pois são como essas tantas pessoas que atravessam nossos caminhos, prontas a enriquecer nossas vivências se estivermos de olhos e ouvidos atentos.

Quando estive com Fernando Brant em Belo Horizonte, conversamos sobre esse olhar para as pessoas do povo, os anônimos, em suas parcerias com Milton Nascimento,

⁷⁹ José Ramos Tinhorão. “O engano de “Milton” é pensar que é brasileiro.” Op. cit.

como o “seu Francisco, boné e cachimbo”, citado na canção *Raça*, e descobri que, por detrás daqueles versos, onde Seu Francisco se mistura a outras personagens/personalidades, temos um ser real, que encantou Fernando Brant:

Esse aí era um personagem da minha vida. Eu trabalhava no juizado de menores, era escriturário, e ele era um preto alto que fazia o café. E a gente conversava muito. Ele era um cara de Ouro Fino, de uma sabedoria danada. Então eu gostava muito. Um cara que foi muito importante na minha convivência.⁸⁰

A canção *Raça* apareceu pela primeira vez no disco *Milton*, de 1976, aquele gravado nos Estados Unidos. Mas também permeou outros, como a trilha de balé *Maria Maria*, onde a canção aparece como tema instrumental. Passou ainda por discos como o *Missa dos Quilombos*, de 1982, e *Encontros e Despedidas*, de 1985. Volta e meia, a canção ressurgue no repertório de Milton, como no caso do espetáculo *Ser Minas tão Gerais* e do show *Uma Travessia*, em que o artista comemorou seus 50 anos de carreira. Aqui nos deteremos na versão do disco *Milton*, fonograma que foi reutilizado no disco *Missa dos Quilombos*.

Com ambiente composto por forte base percussiva, que cobre de brilho o tom vibrante já presente na melodia, a canção se ergue como um hino ao negro. *Raça* nesse território não é somente sinônimo de etnia, pois destaca uma das marcas do povo ali referendado: a coragem. Pelos discursos desses versos, ecoa a mensagem: para ser negro há de se ter raça! Coragem de enfrentamentos e resistências, vias que enunciam a reivindicação de um lugar cidadão na sociedade da qual faz parte e na história de seu país. A voz de Milton passeia com facilidade pelas quebras melódicas naquele ambiente sincopado e aquecido por andamento acelerado. Desse lugar, o artista encarna o que o verso proclama: “*lá vem o canto, o berro de fera.*” Eis a voz corajosa, aquela que enfrenta obstáculos, elevando, através do canto, o monumento em homenagem aos que já foram alvo de tantos preconceitos e cerceamentos. O violão de Milton assume faceta percussiva, dialogando com a atmosfera ali constituída, espécie de memória de tantos cânticos e festas negras que engendram essa celebração de resistências:

*Lá vem a força, lá vem a magia
Que me incendeia o corpo de alegria
Lá vem a santa maldita euforia
Que me alucina, me joga e me rodopia*

⁸⁰ Fernando Brant em entrevista a mim concedida no dia 13 de março de 2013

*Lá vem o canto, o berro de fera
Lá vem a voz de qualquer primavera
Lá vem a unha rasgando a garganta
A fome, a fúria, o sangue que já se levanta*

*De onde vem essa coisa tão minha
Que me aquece e me faz carinho
De onde vem essa coisa tão crua
Que me acorda e me põe no meio da rua*

*É um lamento, um canto mais puro
Que ilumina a casa escura
É minha força, é nossa energia
Que vem de longe pra nos fazer companhia*

*É Clementina cantando bonito
As aventuras de seu povo aflito
É seu Francisco, boné e cachimbo
Me ensinando que a luta é mesmo comigo*

*Todas Marias, Maria Dominga
Atraca Vilma e Tia Hercília
É Monsueto e é Grande Otelo,
Atraca atraca que o Naná vem chegando*

Em dado instante, o andamento da canção desacelera, convidando o corpo em euforia a um balanço malemolente – quarta e quinta estrofes. Nesse novo ambiente, Milton emite falsetes, canto mágico, sagrado, que aqula o ouvinte a perscrutar as complexidades desse som, onde partículas de alegria se misturam com de lamento e dor, numa busca de coragem e sensualidade, produzindo encontros nas fronteiras entre o santo e o profano. Esboços de traços múltiplos que compõem identidades sempre em constituição, eis o que observamos nesse canto de raça. Levada para o disco destinado para o público norte-americano, com o título traduzido, *Race*, a canção insinua que a coragem aqui elaborada projetava reconhecimentos com aquela outra, evocada pela dura realidade do País, e perpassava cotidianos. Aqui o que se vê são vários artistas negros produzindo cultura através da música, caso de Wayne Shorter e Herbie Hancock, participantes dessa obra e interlocutores de Milton Nascimento.

Na teia de referências de *Raça*, personagens famosos passeiam entre os do círculo mais íntimo, anônimos para o grande público, numa demonstração de como essa raça e coragem se alastram por aí, povoando o nosso cotidiano. Na feitura dos versos da canção, revela-se a riqueza do diálogo entre parceiros: “*O Bituca, por exemplo, falou:*

“Põe aí a Tia Hercília.” *Que é tia dele. Tudo bem! O Naná já é coisa nossa, né?*”⁸¹

Momentos simples como este, relatado por Fernando Brant, mostram como uma produção artística se matura e ganha densidade a partir dessa conversa provocativa-criativa, catalisadora de lembranças e ideias que insuflam vida ao esqueleto de uma obra. Nesse patamar, o fato de o solo poético da canção se constituir de maneira íntima, abrigando memórias de pessoas queridas, produz identificações e questionamentos – provavelmente quem ouve a canção não sabe quem é tia Hercília, mas outros, certamente, desconfiam que Naná é o grande Vasconcelos, que tanto contribuiu para a obra de Milton Nascimento. Lado a lado com ícones negros do porte de Grande Otelo, Monsueto e Clementina de Jesus, passeiam personagens como tia Hercília, Vilma, Maria Dominga, atiçando a curiosidade do público. Quem seriam? Mais que anônimos, surgiriam como enigma. Por brechas, os parceiros musicais injetam intimidade nas dobras da canção, brincando e cativando pela curiosidade e provocando a atenção ao detalhe. As canções são feitas de elementos que transitam entre o público e o privado, guardiãs de causos e histórias a nos espreitar. Quase sem querer, catamos uma ou outra revelação, parentescos entre canções etc. Uma dessas surpresas tive no desenrolar de meu diálogo com Fernando Brant sobre esse destaque dado aos anônimos nas parcerias com Milton Nascimento:

(Mateus)- É, eu acho bacana isso, porque é um olhar bem sensível pro anônimo, pra quem é visto como anônimo, que vai para outras canções também, como em Roupa Nova...

(Fernando Brant) - Porque Roupa Nova é a história do seu Francisco!

- Ah, é também? Isso eu não sabia...

- Não, essa ele me contou, essa aí é a história dele. Que ele era carregador de mala em Ouro Fino, que é no Sul de Minas, carregador de mala da estação. Aí ele trabalhava lá para carregar mala para as pessoas que chegavam, né, ou para ajudar as pessoas a colocar a mala no trem e tal. Mas tinha um trem, que era um expresso, que ele passava lá, mas passava direto. Mas ele era tão sério, ele achava que podia ser que algum dia o trem parasse e alguém ia precisar dele. Então todo dia, na hora, ele ia lá. Aí não passava, ele ia pra casa. Essa história ele me contou.

Por mera coincidência, essa outra referência a seu Francisco, agora Pinduca, chegou aos meus ouvidos. Do relato de Fernando Brant acionamos a lembrança dos versos de *Roupa Nova*, canção que compõe o repertório do álbum *Sentinelas* e a trilha de balé *Último Trem*:

Todos os dias, toda manhã

⁸¹ Idem, ibidem.

*Sorriso aberto e roupa nova
Passarim preto de terno branco
Pinduca vai esperar o trem*

*Todos os dias, toda manhã
Ele sozinho na plataforma
Ouve o apito, sente a fumaça
E vê chegar o amigo trem
Que acontece que nunca parou
Nesta cidade de fim de mundo
E quem viaja pra capital
Não tem olhar para o braço que acenou*

*O gesto humano fica no ar
O abandono fica maior
E lá na curva desaparece a sua fé*

*Homem que é homem não perde a esperança, não
Ele vai parar
Quem é teimoso não sonha outro sonho, não
Qualquer dia ele para*

*Assim Pinduca toda manhã
Sorriso aberto e roupa nova
Passarim preto de terno branco
Vem renovar a sua fé*

Os versos são abrigados em melodia onde, nos primeiros momentos, se ativa a lembrança do movimento do trem, aguçada na versão do disco *Sentinela* pela constância da marcação do baixo e bateria, além das divisões emitidas pela voz de Milton Nascimento. Há instantes em que a massa sonora se move, se enchendo e se recolhendo rapidamente naquele ambiente, de maneira tal que faz recordar as sensações provocadas pelo apito de trem: atenção, susto, euforia, apreensão. A voz em prolongamento desenha um risco na paisagem: o trem se distancia, deixando atrás de si apenas o eco de um apito na memória dos que ficam.

A história de Seu Francisco serve de mote para, poeticamente, se delinear uma reflexão sobre a força daquela máquina no cotidiano do interior. Na rítmica de sua engrenagem, o trem acende a esperança do encontro com o outro, a curiosidade com o vindo de fora, que, mesmo desconhecido, produz encantamento, pois traz consigo relatos de outros mundos, descobertas. Essa rítmica do trem provoca ainda outras sensibilidades, como as que inspirariam sonoridades em Milton Nascimento, apaixonado confesso dos trens e ouvinte atento de sua musicalidade. A relação afetiva

com a máquina traz um eco da poesia de Adélia Prado. Atualmente, é comum, na introdução de uma canção ligada a esse tema, Milton recitar o seguinte trecho:

Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica,
mas atravessou a noite, a madrugada, o dia,
atravessou minha vida,
virou só sentimento⁸²

Esse olhar sensível de Adélia Prado transborda para o cotidiano. É a marca da poeta e também o que move a parceria de Milton Nascimento e Fernando Brant, postura que se comunica com a visão de Seu Francisco (Pinduca) em *Roupa Nova*. Mas o gesto humano daquele olhar interiorano confronta-se com a postura urbana, viciada em produzir anonimatos: “*E quem viaja pra capital não tem olhar para o braço que acenou*”. A imagem provoca e faz pensar: ávido de calor humano, curioso de novas culturas, não seria, justamente, o indivíduo do interior o modelo ideal para exercitar o cosmopolitismo? Está aí uma questão para se pensar. Uma coisa é certa: a curiosidade e sensibilidade de Pinduca guardariam um vínculo estreito com a curiosidade e sensibilidade da dupla de compositores. Aquele cenário interiorano, enquadrado como calmo e até mesmo parado, era também incentivo para se aguçar a atenção ao detalhe, ao corriqueiro. Como na poesia de Adélia, de onde se deixa entrever a voz de Drummond em poema já lembrado nessa nossa pesquisa:

Na minha cidade, nos domingos de tarde,
As pessoas se põem na sombra com faca e laranjas
Tomam a fresca e riem do rapaz de bicicleta,
a campainha desatada, o aro enfeitado de laranjas:
‘Eh bobagem’.
Daqui a muito progresso tecno-ilógico,
Quando for impossível detectar o domingo
Pelo sumo das laranjas no ar e bicicletas
Em meu país de memória e sentimento,
Basta fechar os olhos:
É domingo, é domingo, é domingo.⁸³

Nos versos de Adélia o cotidiano toma feição familiar quando identificado e mesmo concebido através da partilha de memórias. Localizar-se nesse mundo vira sinônimo de lembrar. Um jeito de domingo, uma sexta com cara de sábado. Em artigo em que se debruça em reflexões sobre o cotidiano, Edwirges Zaccur nos alerta:

⁸² “Explicação de poesia sem ninguém pedir” In: Adélia Prado. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, p. 48.

⁸³ “Para comer depois”. In: Adélia Prado. *Poesia reunida*. Op. cit., p 43.

nada mais cotidiano do que *habitar o mundo memória*, espaço em que nos reconhecemos no já-registrado, mas que se abre ao que nos acontece e surpreende, e nos afeta de diferentes modos, e nos faz capturar, no voo de um instante, algo que contém a marca de um momento único: uma fala densa, um gesto forte, uma cena marcante, um encontro, uma ruptura.⁸⁴

Na sombra da impressão de mesmice descansa a diferença, o tal momento único, às vezes apenas acionado por um olhar minucioso, como o de Adélia, que capta naquela imagem de domingo traços da beleza e da poesia do cotidiano. É uma forma peculiar de experimentar o tempo: fora da lógica de um tempo acelerado, pronto a servir ao “progresso tecno-ilógico”, aqui nos deparamos com um tempo propício à apreciação, à contemplação. É o que temos também na maneira que o cotidiano de Pinduca é pintado na canção de Milton Nascimento e Fernando Brant. Esse cotidiano, “tão igual” para muitos, seria arca de grandes tesouros para compositores como estes.

Das experiências do cotidiano, Fernando Brant encontraria inspiração para a letra de outra canção que remete à paisagem rasgada pelo trem, *Ponta de Areia*, gravada primeiramente por Elis Regina, em seu álbum de 1974, e depois por Milton Nascimento, em seu LP *Minas*, de 1975. O tema levantado em *Ponta de Areia* ainda seria retomado no espetáculo *Último Trem*, estreado em 1980 pela companhia de dança Grupo Corpo, com música de Milton Nascimento e roteiro de Fernando Brant. É interessante que as duas canções – *Roupa Nova e Ponta de Areia* – compõem a trilha de um espetáculo que reúne canções com a temática de viagem agregada para adensar a trama ali enredada. Na entrevista que me concedeu, Fernando Brant conta sobre o episódio que o inspirou a produzir *Ponta de Areia* e, posteriormente, o roteiro do espetáculo *Último Trem*:

No caso, o Último Trem tem a ver com Ponta de Areia e tal é porque eu fui repórter da sucursal da revista O Cruzeiro aqui em Belo Horizonte e aí eu fazia matéria pelo interior de Minas. Aí, mais ou menos em 66, o primeiro governo deles lá, né, eles acabaram com a estrada de ferro que era a Bahia-Minas, que ligava Araçuaí, em Minas, Norte de Minas, a Caravelas e Ponta de Areia, no Sul da Bahia. E quando eles acabaram, eles prometeram fazer estrada de rodagem, não sei o que, para substituir... aí a gente foi fazer lá por 72, eu acho que foi 73, uma matéria lá, eu e um fotógrafo de O Cruzeiro. Aí a gente documentou aquela história lá, de tudo abandonado, não só no caminho, que tinha cidades que só se chegava a pé ou a cavalo, como onde era lá a estação final do trem. Que Ponta de Areia era uma cidadezinha ferroviária, pequenininha... era uma praça enorme onde tinha as oficinas para consertar as máquinas, onde moravam todos os ferroviários e suas famílias. Então eu fiz

⁸⁴ Edwiges Zaccur. “Metodologias abertas a iterâncias, interações e errâncias cotidianas” In: Regina Leite Garcia (org.). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003, p. 179.

uma matéria sobre isso, saiu um monte de páginas, foi uma matéria bacana. E o gozado é que depois, muito tempo depois, eu fui recuperar cópia dessa matéria, né, que esse amigo fotógrafo meu tinha guardado, e a capa era o Médici. [risos] E, quer dizer, eu sempre usei muito essas coisas. Por exemplo, quando eu fui fazer, o Milton me mandou duas músicas, ao mesmo tempo. Uma virou “Saudades dos aviões da Panair”, que eu contei uma experiência minha. E a outra, eu achei que “Ponta de Areia” era um negócio bem sintético, que aí coube exatamente minhas impressões sobre Ponta de Areia, o fim da estrada de ferro, sobre o abandono das pessoas.

Fernando Brant capta poesia na pluralidade de demandas que o cotidiano circundante produz. Da experiência de repórter nasceria um dos clássicos da parceria com Milton Nascimento. *Ponta de Areia* é uma canção embalada por delicadeza, tanto na letra quanto na melodia. Em sua elaboração poética, o compositor emoldura o abandono daquelas pessoas à própria sorte, diante da extinção da linha de trem Bahia-Minas, ciente da dimensão simbólica desse acontecimento. Está aí um dos pontos de sensibilidade da canção. As chegadas e partidas do trem compunham o cotidiano de tais cidades. Além de progresso e emprego, o trem mobilizava afetos. Acabar com aquela linha ferroviária era decretar o fim de uma época, caracterizada pela movimentação festiva nas cidades por onde o trem passava e pela expectativa da chegada de pessoas queridas; era silenciar um canal por onde circulavam notícias das cidades que faziam parte do itinerário do trem; era derrubar a ponte que ligava Minas à Bahia não só territorialmente, mas também culturalmente. Aquela ação era, assim, produtora de isolamentos que atingiam o imaginário daquelas pessoas. Erguiam-se barreiras confrontadas com lembranças de tempos de fronteiras, de encontro, estágio de viagem que percorre a canção.

Na versão do disco *Minas*, um coro de meninos – Alexandre, Marco Valério e Rúbio –, convocado pelo canto de chamada emitido em tom de comoção pelo sax soprano de Nivaldo Ornelas, introduz *Ponta de Areia*. As vozes infantis que cantarolam a melodia vêm de longe e ganham nitidez; depois se esvaem, como se fossem uma lembrança recuperada, a mesma que a voz de Milton Nascimento nos contará logo após nesse prólogo:

*Ponta de Areia, ponto final
Da Bahia-Minas, estrada natural
Que ligava Minas ao porto, ao mar
Caminho de ferro mandaram arrancar
Velho maquinista com seu boné
Lembra o povo alegre que vinha cortejar
Maria-fumaça não canta mais*

*Para moça, flores, janelas e quintais
Na praça vazia um grito, um ai
Casas esquecidas, viúvas nos portais.*

No princípio, o *vocalise* emociona em falsete, envolto pela magia produzida pela percussão, preparando-nos para a viagem nutrida na sensação de desamparo. De um vórtice de vozes, surgem os primeiros versos da canção emitidos por Milton Nascimento num canto que vem do âmago, à caça de notas altas, convertendo-se num grito que traduz aquele lamento curtido em pura dor. Esse estado de pureza e delicadeza ronda toda a atmosfera sonora, sublinhando a comoção arrancada por aquelas lembranças.

As lembranças de *Ponta de Areia* proporcionariam o enredo do espetáculo *Último Trem*, como já mencionado. Ali, algumas canções compostas especialmente para o espetáculo se misturariam a outras do repertório de Milton Nascimento. Em sua condução, montam a memória do cotidiano dos lugares por onde aquele trem passava, trazendo à tona a denúncia da dor proporcionada pelo abandono. Curioso é que algumas canções inéditas que serviriam de peça para essa trama, também comporiam o repertório do disco de Milton Nascimento lançado naquele mesmo ano, *Sentinela*. Algumas delas, como *Itamarandiba*, remetiam à paisagem do Norte de Minas, região de onde saía o trem da Bahia-Minas. Estamos diante de uma prática já vislumbrada ao longo dessa pesquisa. Canções que servem a diferentes tramas, peças móveis que insinuam e guardam histórias, fazendo da obra miltoniana um grande baú de referências e citações. No caso de *Último trem*, tropeçamos numa peça explícita de ecos de outros ‘causos’, mais uma via de saída para aquele cenário – e olha que já tínhamos três! Novamente, *Saídas e Bandeiras*, e um caminho onde o descontentamento diante de uma situação que se arrastava por anos era metaforizado por imagem sustentada na violência, manifestação de impaciência diante das promessas do que estava sempre por vir, a liberdade:

*O que vocês diriam dessa coisa que não dá mais pé?
O que vocês fariam pra sair dessa maré?
O que era terra vira pedra
Quem vai ser o segundo a me responder?*

*Com pedra e mais pedra construir nossa rebelião
Com fogo e mais fogo destruir a estação
Quanto mais barulho fizermos
Alguém há de ouvir a nossa explosão.*

Fernando Brant e Milton Nascimento tiveram duas experiências com o Grupo Corpo. Além do *Último Trem*, o balé de estreia da companhia teve roteiro assinado por Fernando Brant e música, por Milton Nascimento. Trata-se de *Maria Maria*, de 1976. Embora o público tenha tido contato com essas trilhas no momento em que os espetáculos foram encenados pela companhia de dança, ambas só foram lançadas no mercado fonográfico anos mais tarde, mais especificamente, em 2002. As duas foram reunidas num álbum duplo, o *Trilhas de Balé – Maria Maria e Último Trem*, item que marca a estreia do selo musical de Milton, o *Nascimento*. Em texto que apresenta o projeto, o próprio Milton destaca:

Estas duas trilhas, Maria, Maria e Último Trem foram compostas e gravadas no ano de 76 e 80 para as apresentações de estreia do Grupo Corpo, de Belo Horizonte. Foram feitas e gravadas de maneira bem diferente do usual, aliás, como sempre gosto de compor. Ao invés do silêncio, prefiro barulho e agitação, e os dois balés foram compostos num pequeno apartamento da Barra da Tijuca, no Rio, lotado de afilhados e amigos. Era uma confusão só, mas era também uma festa. Maria, Maria, o tema, por exemplo, eu quase não conseguia ouvir enquanto compunha. Mas ficou bonito, né? E acabou que essa Maria saiu do balé e ganhou o mundo. Eu sempre quis soltar essas gravações originais. O empurrão definitivo foi dado pelo coreógrafo americano David Parsons, para quem compus uma outra trilha carinhosamente batizada por ele de “Nascimento”. Desde a estréia desse balé ele me cobra um CD com as trilhas, pois segundo ele, em todos os lugares onde o balé era dançado, o público procurava o CD. Demorou um bocado porque a vida tem sido cheia de idéias e projetos, e esse foi ficando para depois. Mas agora, taí. Vocês vão reconhecer muitas das músicas que estiveram mais tarde em outros discos, mas que foram compostas como estão nas trilhas, tendo nela sua versão original. As gravações foram também feitas nos estúdios com os músicos, mas também com os amigos e os afilhados, e os arranjos saindo da minha cabeça sem nenhuma ordenação. Muito bom de fazer e melhor ainda de ouvir agora, tanto tempo depois, tão bonito. Em alguns trechos, não conseguimos recuperar 100% a qualidade do áudio, mas preferi deixar assim, porque foi assim que foi feito. Nana Caymmi, Zezé Motta, Fafá de Belém, Beto Guedes e os coros coloriram a paisagem. Tenho saudade e guardo com muito carinho esses momentos. Tô muito feliz com esse disco, que além de tudo, estréia meu selo, Nascimento, por onde, aliás, lanço no ano que vem, a trilha do balé feita para o David Parsons.⁸⁵

Uma breve mirada nesse texto e nas trilhas produzidas para esses espetáculos nos colocam diante de tesouros produzidos por essas parcerias. Tais tesouros, por vezes, apenas se insinuam na carreira discográfica de Milton Nascimento. Tomemos o exemplo da canção *Maria Maria*, um dos clássicos de seu repertório com Fernando Brant. Atentar para os fios de sua trajetória nos conduzirá a um manancial de histórias.

⁸⁵ Encarte do álbum duplo *Trilhas de balé – Maria Maria e Último Trem*.

Tornou-se costume a presença da canção *Maria Maria* no fechamento dos *shows* de Milton Nascimento, quando seu público o aplaude entusiasmadamente, incentivando seu retorno ao palco, e o prolongamento, mesmo que por alguns instantes, da magia e da comoção que construíram através da interação promovida por sua música. Por anos, Milton manteve o ritual, *Maria Maria* vinha na última hora. Em meio aos “aê, aê, aê”, o artista e seu público compartilhavam momento empolgante: a festa de um povo que “possui a estranha mania de ter fé na vida”. Nessa atmosfera, todos se reconhecem um pouco na mulher *Maria Maria*.

A versão mais conhecida de *Maria Maria* foi gravada no álbum *Clube da Esquina nº 2*, de 1978. A canção de Milton narra a história de mais uma anônima da sociedade. Seu nome? *Maria*, que, de tão comum, apoia-se no seu duplo, como para antecipar-se à pergunta: “*Maria de quê?*”. “*Maria de nada: Maria Maria*”. Poderia ser qualquer uma dessas tantas mulheres que comungam das mesmas vivências e sensibilidades experimentadas num cotidiano assinalado pela exclusão social. Esta *Maria* poderia ser uma mulher dos muitos sertões brasileiros, uma retirante ou mais uma habitante de favelas de grandes centros urbanos.

As linhas de sua história sugerem um drama, não fosse a coragem para enfrentamentos uma das marcas de *Maria Maria*. Pela sua maneira de encarar a vida, torna-se mulher guerreira. Das experiências de dificuldades, produziu sabedorias nas formas de lidar com o cotidiano. *Maria Maria* é daquelas pessoas capazes de misturar “a dor e a alegria”, que “possui a estranha mania de ter fé na vida.” É mulher-fera, como a onça personagem tomada do universo rosiano para lhe inspirar o nome. Se nessa canção a referência não se faz clara, numa outra parceria da dupla, viria a certeza: “*Senhora de fogo/ Maria Maria/ Onça verdadeira me ensina a ser realmente o que sou*”. A canção que abriga esses versos também dá nome ao disco: *Yualetê*, de 1987, citação direta à obra de Guimarães Rosa⁸⁶. Atentemos para *Maria Maria*:

Maria, Maria
É um dom, uma certa magia
Uma força que nos alerta
Uma mulher que merece viver e amar
Como outra qualquer do planeta

Maria, Maria
É um som, é a cor, é o suor

⁸⁶ “Meu tio o Iualetê” In: Guimarães Rosa. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

*É a dose mais forte e lenta
De uma gente que ri quando deve chorar
E não vive apenas aguenta*

*Mas é preciso ter força
É preciso ter raça
É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca
Maria, Maria
Mistura a dor e alegria*

*Mas é preciso ter manha
É preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca
Possui a estranha mania de ter fé na vida*

A canção que evoca a mulher guerreira tem melodia vibrante. O arranjo assinado por Milton Nascimento na versão para o álbum *Clube da Esquina nº 2* salienta essa característica, que traduz o espírito dessa Maria, constituído num casamento perfeito entre música-arranjo-letra. Nessa atmosfera, a voz de Milton Nascimento é adornada por véu de emoção entretecido no coro de vozes composto pelo próprio Milton, Novelli, Flávio Venturini, Vermelho e Lô Borges. Ao cantar a história de Maria Maria, Milton explora os tons mais agudos da voz, como se a força dos pulmões insuflasse vida àquela personagem. Esse fonograma eterniza o instante em que Milton Nascimento é a própria Maria Maria.

Mesmo sendo tão conhecida do grande público, a canção *Maria Maria*, no texto de Milton Nascimento sobre as trilhas de balé, guarda curiosidades que acabam por revelar importantes experiências e parcerias do artista. Ou seja, o lançamento dessas trilhas ara os terrenos abertos por memórias sobre a trajetória de Milton Nascimento, e isso a partir de ação promovida por ele próprio através de seu selo. Nessa trilha de balé, a canção *Maria Maria* não tinha letra, aparecia apenas como tema instrumental embalado pelos falsetes e pelo violão de Milton, arautos de outras canções que nos conduziriam ao universo daquela personagem. Além das canções, textos recitados por Milton e Nana Caymmi ajudavam a compor a narrativa. Já na primeira faixa, traçavam o perfil da personagem em texto de Fernando Brant lido por Milton:

Maria, Maria, um simples nome de mulher. Corpo negro de macios segredos, olhos vivos farejando a noite, braços fortes trabalhando o dia. Memória da longa desventura da raça, intuição física da justiça. Alegria, tristeza, solidariedade e solidão. Mulher-pantera, fera, mulher-vida, vivida. Uma pessoa que aprendeu

vivendo e nos deixou a verdadeira sabedoria: a dos humildes, dos sofridos, dos que têm o coração maior que o mundo.⁸⁷

No decorrer desse texto, temos alguns dados da história de Maria Maria: negra, moradora do Jequitinhonha, pobre na infância, casada precocemente (aos 14 anos), viúva aos 20 anos, mãe de seis filhos. Em entrevista sobre o espetáculo, Fernando Brant lembra que sua inspiração foi uma personagem real, a Maria Três Filhos, que havia morrido no ano anterior ao do lançamento do espetáculo que, na verdade, contava “a vida, a morte e de novo a vida – dela ou de qualquer outra Maria.”⁸⁸ *Maria Três Filhos* inclusive foi título de uma parceria de Milton com Fernando Brant gravada em 1970. Construía-se assim uma personagem fictícia que servia de metonímia do povo brasileiro, para contar a história de tantas outras mulheres e, no limite, do próprio Brasil. Nesse cenário, os sons produzidos por Milton Nascimento e sua trupe dão consistência à personagem, ligando os fios da trajetória pessoal de Maria Maria às memórias do segmento ao qual pertence, o dos afro-brasileiros. Por vezes, trazem à tona, através dos arranjos, referências a religiosidades afro, como *no pot-pourri Santos católicos x candomblé*, que reúne canções como *Raça*, *Tema dos Deuses*, *S. Francisco (Francisco)*, *Sentinela*. Noutras, vem a denúncia de martírios, traduzidos num rearranjo da canção *Lília*, interpretada por Milton Nascimento e Nana Caymmi. Somos conduzidos à melodia de *Lília* pelos falsetes de Milton. Mas, aqui, a canção, que já havia aparecido em discos anteriores, como no *Clube da Esquina*, contou com novos ingredientes que ajudariam a situá-la na trama em que agora estava inserida. Junto da voz de Milton, vinham choros e gemidos pela voz de Nana Caymmi. Ao fundo, sons que lembram palmadas e chibatadas. Tais recursos aplicam dor e angústia ao ambiente e nos põem diante de uma característica desse espetáculo: a posição de fronteira entre passado e presente, lugar de produção de identidades através de memórias, referências às heranças culturais de um povo, guardadas e gestadas também em sua musicalidade. As resistências dos escravos se entrelaçam com as dos negros do cotidiano atual. Em *Maria Maria*, a amálgama entre textos e sons nos conduz a lembranças da cozinha, dos afazeres do dia-a-dia, atos que cotidianamente nutrem identidades. Cotidiano que inspirou artistas a produzir obras como esta.⁸⁹ E nesse campo erguido numa fronteira

⁸⁷ Encarte do álbum duplo *Trilhas de balé – Maria Maria e Último Trem*, p.1.

⁸⁸ Fernando Brant Apud José Márcio Penido. “Carne e espírito” (Seção *Show*, Revista *Veja*, 07/04/1976)

⁸⁹ Para acessar uma reflexão mais detida na trilha de balé Maria Maria ver: Mateus de Andrade Pacheco. “Maria Maria: de retalho em retalho um retrato de Brasil”. In: *Anais do V Simpósio Nacional de História Cultural*. Brasília, 2010. (on line)

temporal, onde partículas de hoje se misturam com as de ontem, produz-se outro tempo, que não podemos bem identificar, pois é uma ideia próxima à suspensão.

Entre o autor e o seu texto existem caminhos, existem tempos. O caminho que separava Rosa do texto rosiano foi o da poesia. Os tempos foram os do Sertão. João Guimarães Rosa trilhou o caminho da poesia para poder sair de todos os existentes caminhos. Os tempos do sertão fizeram com que ele escapasse do tempo. Porque esse sertão, construído com poesia, não era da ordem da geografia.⁹⁰

As palavras do escritor moçambicano Mia Couto sobre Guimarães Rosa, este último uma das fontes de inspiração para Milton Nascimento e sua trupe, nos servem para traduzir o sentimento provocado por essa obra miltoniana e outras de suas experiências artísticas, como as que presenciamos em nossos trajetos. Insinua-se na música de Milton Nascimento um tempo mítico, concebido em travessias que criam lugares imaginados a partir de centelhas da realidade. Nessas travessias, os encontros com vozes como as de Fafá de Belém e Beto Guedes na trilha de *Maria Maria*. E Nana Caymmi, cuja voz perpassa todo o disco, ora como narradora, ora em duetos, ora como solista. Uma das intérpretes preferidas de Milton Nascimento, a interlocução entre o artista e Nana é um dos elementos sublinhados em *Maria Maria*.

Numa das peças que compõem a trilha do espetáculo, a canção *Boca a boca* (Milton Nascimento/Fernando Brant), uma interpretação pungente para o drama que se encarna na voz de Nana: a morte de Maria, evento emoldurado em poesia crua e som áspero:

*É na carne, é no osso
A dor vai penetrando
Quem sentirá tanto como eu minha agonia?*

*Delírio de velha
Visão ou lembrança
Ah, como eu fui jovem
E amei tanto a vida*

*Estou sozinha na cama fria
Meu corpo arde na lenta espera
Estou sozinha na cama e na vida
Estou sozinha diante da morte*

*É o medo, é o frio
Nas juntas, nos nervos*

⁹⁰ Mia Couto. “Um caminho feito para não haver chão”. (Apresentação) In: João Guimarães Rosa. *Antes das Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 7.

*Quem me dará força
Para ver o fim do pavio (de tudo)?*

*Eu tenho fé no mundo e nos homens
Eu tenho fé nessa louca aventura
Eu quero sim esse ar que me falta
Eu quero sim respirar boca a boca, amar*

*É na carne, é no osso
A dor vai penetrando
Quem sentirá junto com você sua agonia?*

*Delírio de velha
Visão ou lembrança
Ah, como foi jovem
E amou demais a vida*

*Acreditou no mundo e nos homens
E teve fé nesta louca aventura
Ela quis sim esse ar rarefeito
Ela quis sim respirar boca a boca, amar*

*E é boca a boca
Que a nova se espalha,
Quem conheceu sabe
Era uma santa mulher
Ah, sirva sua dor de exemplo e sol
Ah, sirva como luz na noite escura*

Num clima sombrio e tenso, Nana Caymmi prolonga os versos, desafiando os limites da voz para viver aquela agonia. Diante da morte, apenas a morte. Cena dura traduzida naquela atmosfera. Numa dinâmica, a voz volumosa converte-se em fiapo, canto que, aos solavancos, caça as últimas partículas de ar, a agonizante nota, emissão do traço que colore a imagem do “fim do pavio”. Voz de choro, pavor diante da entrega ao irremissível desconhecido. Canto fúnebre em tom de dor pela própria morte. Voz que se agarra as últimas centelhas de vida: “*Eu quero sim esse ar que me falta/eu quero sim respirar boca a boca, amar*”.

Por vezes, as estrofes cantadas por Nana Caymmi são intercaladas por outras, interpretadas por coro de vozes masculinas, onde o timbre de Milton Nascimento sobressai. A mudança da pessoa verbal nos versos cantados por esse coro – estrofes em terceira pessoa –, indica sua localização diante desse drama. Tais vozes pairam sobre a atmosfera, emitem lamento, mas também a calma dos que não são protagonistas daquela cena. Modulam sua dor em zona mais confortável. São narradores do drama de Maria

ou talvez fantasmas que reverberam os pensamentos que a atormentam em seu leito: “*Delírio de velha/visão ou lembrança/ah, como foi jovem/e amou demais a vida.*”

E quando parece não caber mais dor, Nana Caymmi mergulha em *vocalises* que dão cores ainda mais pesadas à atmosfera ali constituída. Um canto do âmago, grito lamurioso arrancado pelas últimas forças dessa Maria às portas do fim. E nesse lugar de fronteira, o lamento se converte em fio de esperança emitido pelo coro envolto pelos gemidos daquela mulher: “*Ah, sirva sua dor de exemplo e sol/Ah, sirva como luz na noite escura.*” Sua dor propagava como canto de alerta. E a vida de Maria só teria valido a pena se fosse exemplo produtor de novos rumos tecidos pela mesma “fé nessa louca aventura”.

Não podemos esquecer que *Maria Maria* foi um espetáculo de dança, em que cenários, coreografia, iluminação e figurino também eram ingredientes que compunham sua trama.⁹¹ Na conversa sobre a experiência de fazer o roteiro para os espetáculos para o Grupo Corpo, Fernando Brant brinca e instiga minha atenção para essas citações de personagens no universo de canções dele e de Milton Nascimento:

E no Maria Maria o seu Francisco está de volta! Porque o parceiro da Maria, não tem letra, mas a música chama Francisco, o pas-de-deux, tem a Maria e o Francisco [risos]. Em volta tem as Marias também, porque as Marias estão sempre aí. [risos] São Marias com que eu convivi na minha infância e na minha juventude. Porque eu morei em Diamantina, meu pai era juiz lá, então as pessoas que trabalhavam lá em casa, todas elas eram Marias, e vinha, a maioria delas, de Itamarandiba. Depois, quando a gente mudou para cá [Belo Horizonte], elas vieram com a gente. Quer dizer, essa relação da minha infância com esse pessoal humilde, pobre, preto e maravilhoso, que me ensinou muito. Eu acho que eu aprendi muito na minha vida nessa convivência com essas pessoas.

Através da fala do compositor, espreitamos o quanto esses personagens saltam de um canto para outro, por vezes assumindo feições bem específicas, próximas às pessoas que os inspiraram, noutras se comunicando com muitos outros seus Franciscos e Marias que passeiam pelo nosso cotidiano. Por essas memórias, as canções de Milton Nascimento e Fernando Brant nos afetam em reconhecimentos. Experiências como esta sugerem muitas outras parcerias, diálogos desses artistas com quem produziu essas

⁹¹ Em tese de doutorado em que se detém na trajetória da bailarina Denise Stutz, Lilian Vilela traz importantes reflexões sobre o cenário da dança, contemplando também esses dois espetáculos do Grupo Corpo – *Maria Maria* e *Último Trem* –, nos quais Denise Stutz atuou. Cf. Lilian Freitas Vilela. *Uma vida em dança: Movimentos e percursos de Denise Stutz*. Tese de doutorado. Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas, 2010.

peças de balé, com os músicos, compositores e demais letristas. Diálogo que faz uma canção nascer da conversa entre caneta e violão, para posteriormente se adornar de magia por arranjos manipulados por mãos hábeis como as de Wagner Tiso e por contribuições de grandes músicos.

Nessas conversas entre amigos, Milton se valeu de técnicas criativas e até mesmo inusitadas para elaborar algumas canções, como *O que foi feito deveria (De Vera)*, peça intrigante de sua obra que promove o encontro de alguns de seus maiores parceiros, tanto na feitura dos versos quando na gravação em estúdio:

- *Eu fiz a música, O que foi feito deveria, e mandei uma música para o Márcio Borges e a mesma música para o Fernando Brant, sem nenhum saber que o outro estava escrevendo, nem nada. Aí teve um dia que chegou a letra do Fernando Brant. Aí eu li aquilo e falei: “Nossa Senhora!”. Aí fiquei esperando a do Márcio Borges. Quando chegou, acho que era minha vida que tava ali naquele pedaço, “o cara que eu era voltou, depois de ter passado por alguma coisa, mas voltou.” E a outra antes tava perguntando o que fazer, o que foi feito, aquilo tudo. Teve um que ficou bravo depois porque eu mandei a música para os dois sem falar [risos]*
- *Juntou e casou muito bem as duas.*
- *Meu Deus, eu acho que se eu tivesse falado: “Olha, faz uma coisa assim, assim e outro assim”, não saía.*⁹²

A canção foi gravada no disco *Clube da Esquina nº 2*, de 1978, e contou com a participação de Elis Regina. A intérprete que sempre visitou o território miltoniano através de canções feitas especialmente para ela, agora se ‘esquinava’ oficialmente. Elis não iria sozinha para essa aventura, carregaria consigo sua trupe de músicos⁹³ e seu grande interlocutor na elaboração da sonoridade de seus discos naquele momento, o pianista César Camargo Mariano, que ainda assinou os arranjos e a regência dessa gravação.

Céu limpo, horizonte sem tamanho. De longe se avista o agrupamento de pássaros num voo-balé de sincronia paralisante. Num rasante, risco no céu. E aqueles pássaros, antes distantes, pairam perante a face. Tempo de uma piscada. Seguem numa curva. Para trás, apenas a brisa leve que roça a pele, rastro da experiência produzida por esses seres que têm asas. A cena imaginada nos serve para expressar as sensações provocadas pelos *vocalises* masculinos que introduzem a canção: Novelli, César

⁹² Milton Nascimento em entrevista a mim concedida. Op. cit.

⁹³ Banda de Elis Regina naquele momento: César Camargo Mariano (teclados e arranjos), Nathan Marques (guitarras e violão), Crispin Del Cistia (guitarra), Dudo Portes (bateria e percussão), Fernando Sizão (baixo).

Camargo Mariano, Nathan Marques, Crispin Del Cistia, Fernando Sizão, Milton Nascimento e José Luiz. Nessa gravação ainda temos as presenças de Lô Borges e Gonzaguinha nos vocais. Em nosso grupamento de pássaros, o anúncio do encontro das turmas de Milton e Elis. Aquela massa de vozes que aos poucos se avoluma e depois se vai abre passagem para o canto aguerrido da intérprete. Nessa primeira parte da canção, Elis mergulha em tons graves como ave de rapina rumo ao chão e perfura o ambiente em agudos angustiantes, lâmina onde afia palavras num canto metálico, instrumento das memórias das quais se faz mensageira. “*O que foi feito amigo/ De tudo que a gente sonhou*”. Em primeiro plano, a voz, ladeada pelo violão, que, em notas firmes, despeja comoção na notícia cantada por aquela narradora-intérprete. Pela maneira de cantar, enfatizando cada palavra, Elis desenha seus gestos em melodia. Por instantes, quase podemos visualizar suas mãos traçando a força do seu canto no ar, olhos entreabertos, proclamando o estado de quase transe, lugar onde capta as sensações que aplica à canção. Nesse horizonte aberto, a percussão goteja sinais de alerta, atenção à palavra cantada. Por vezes, aquela massa de vozes ronda Elis Regina, como pássaros mensageiros que ecoam o que sua voz emite: “*Se muito vale o já feito/ Mais vale o que será*”. Aos poucos, as sensações se adensam. O canto visceral de Elis enfatiza a reivindicação de um lugar de memória para certas histórias: “*E o que foi feito/É preciso conhecer/ Para melhor prosseguir*”. Mas quais histórias? Em seu solo poético, a canção instiga: o que foi feito “devera”, de verdade? O som do órgão se esparrama pelo ambiente. Ao longe, *vocalises* miltonianos. Os terrenos da memória são revolvidos.

De repente, apenas o violão. Em sua frase melódica, chora a lembrança de outra canção e nos encaminha para novo ambiente, agora tomado pelo volume da percussão. Sob o véu percussivo, Elis explora ao máximo sua potência vocal, emitindo partículas de desespero em *vocalises*. A voz forte, vinda de longe, detona, mais uma vez, a lembrança da canção já citada pelo violão, *Vera Cruz*, parceria de Milton com Márcio Borges. Estamos diante de um relato sobre as terras de Vera Cruz, o Brasil. Tudo nessa ambiência nos prepara para outro evento, a entrada triunfal do canto-alerta de Milton Nascimento, voz solta que ressoa: “*Alertem todos os alarmas/ que o homem que eu era voltou*”. Nessa passagem, permanece a forte marcação percussiva, como se o volume daquele som desenhasse a imagem do quão grande era aquela “tribo toda reunida”, espécie de festa, celebração-lamento em nome de tantas memórias. Vozes de

indignação, portadoras de sensibilidades sobre uma época. *Performance* envolvente, que toma os ouvidos e provoca a atenção.

A voz de Milton enche o ambiente numa dinâmica onde projeta sua face dramática. Ao fundo, num canto-berro, buscado nas entranhas, Elis propaga os versos cantados por Milton. Vozes dançantes, que intuem os percursos uma da outra e, por isso mesmo, podem se atirar em voos ousados, partir em direções distintas, para logo se ladearem e, num prolongamento de frase melódica, colherem a mesma nota e, nesse gesto, tornarem-se outro timbre, fruto desse encontro, que da beira do abismo lança o grito: “*Nem vá dormir como pedra/E esquecer o que foi feito de nós.*” À espera por seus ecos:

[primeira parte]
O que foi feito amigo
De tudo o que a gente sonhou
O que foi feito da vida
O que foi feito do amor
Quisera encontrar
Aquele verso menino
Que escrevi há tantos anos atrás

Falo assim sem saudade
Falo assim por saber
Se muito vale o já feito
Mais vale o que será
E o que foi feito
É preciso conhecer
Para melhor prosseguir

Falo assim sem tristeza
Falo por acreditar
Que é cobrando o que fomos
Que nós iremos crescer
Outros outubros virão
Outras manhãs plenas de sol e de luz

[segunda parte]
Alertem todos os alarmas
Que o homem que eu era voltou
A tribo toda reunida
Ração dividida ao sol
De nossa Vera Cruz
Quando o descanso era luta pelo pão
E aventura sem par

Quando o cansaço era rio
E rio qualquer dava pé
E a cabeça rodava

*num gira-girar de amor
E até mesmo a fé
Não era cega nem nada
Era só nuvem no céu e raiz*

*Hoje essa vida só cabe
Na palma da minha paixão
De Vera nunca se acaba
Abelha fazendo o seu mel
No canto que eu criei
Nem vá dormir como pedra
E esquecer o que foi feito de nós*

Nos discursos poético-melódicos dessa canção, várias são as lembranças guardadas nas dobras do tecido da memória, algumas remetidas ao plano geral, o momento político brasileiro, por exemplo, outras ao plano íntimo, revelando histórias sobre aquelas parcerias. Por vezes se ergue a ponte onde se vislumbra a atuação desses artistas nas variadas esferas do cotidiano brasileiro.

Assim, entrevimos no discurso um caminho que nos conduz a maneiras de lidar com memórias de um passado, nesse caso, mais especificamente, atrelado à ditadura militar. Diante de um horizonte de abertura política, a canção traduz a necessidade de seguir adiante, mas sem se esquecer dos caminhos percorridos até ali. Num cenário político de abertura gradual, lenta e até desconfiável, fazia-se necessário nutrir as memórias de um passado recente com episódios de resistências, maneira de celebrar as lutas pela liberdade. Aliás, não se podia deixar de lado um passado sem conhecer o que dele ainda estava em solo oculto. Digo isso pensando nas vítimas do regime autoritário e situações de torturas e mortes não esclarecidas. Vítimas essas que, muitas vezes, ficaram estigmatizadas ao serem enquadradas como bandidos e terroristas pelo regime autoritário e por aqueles que o apoiavam. Era preciso mudar o foco para valorizar esses personagens. Através de um novo *enquadramento da memória*⁹⁴ poderiam brotar heróis de onde antes só se viam baderneiros. Um dos lugares para se fazer esse deslocamento de foco seria a música. E, nesse ponto, a estridência das vozes de Milton e Elis em *O que foi feito de vera (de Vera)* se converte num monumento, gesto de demarcação de memória. Em entrevista à Regina Echeverria e Tárík de Souza, Milton Nascimento é questionado sobre a “predominância de agudos, de vozes quase gritadas” em seu disco *Clube da Esquina n°2*. Assim, o cantor-compositor responderia:

⁹⁴ Michel Pollak. “Memória e identidade social.” *Estudos Históricos*. Vol. 5, n.10. Rio de Janeiro: 1992, p. 200-212. Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf>, p.6.

Não foi nada programado. Mas só pode ser resultado do que a vida está nos levando a fazer. Principalmente na música “E Daí” que fiz para o filme de Ruy Guerra e Néelson Xavier (“A Queda”) e “O Que Foi Feito de Vera”, que canto com a Elis. No fundo, acho que é um desabafo, um botar para fora. Eu sinto vontade de gritar. Sabe quando você começa a falar e no final tem a sensação de que não disse tudo? É isso que acontece com a minha voz. Tem horas que explode, de uma maneira ou de outra. É uma forma de dizer que estou aqui. Não só eu, mas todo mundo, os que estão fazendo e os que estão ouvindo. Então sai aquele grito, aquele que a gente guarda no cotidiano. Não dá pra segurar, é muito mais forte do que eu. A gente canta e canta as coisas que estão engolidas, engasgadas no peito, no nó da garganta. Eu já chorei muitas noites no meu íntimo, pelas coisas que vejo – nas ruas, nas pessoas que sofrem na carne e por elas, eu e meus amigos cantamos nossas esperanças, nossa amizade e buscas. Aos trancos e barrancos, como exige um país como o nosso e com a “desajuda” da minoria massacrante.⁹⁵

Ao nos determos em algumas passagens da canção, nos deparamos com citações que evocam versos de outras, espécie de memória que foca na esfera íntima, de produções gestadas em parcerias capazes de criar um território de referências, arca de imagens poéticas que desvelam as sensibilidades sobre o cotidiano. Arca de uso comum, pois aqueles letristas que acompanharam Milton Nascimento partilhavam vivências e poesias que adensavam seus traços.⁹⁶ Assim, na segunda parte da canção temos citações de imagens já projetadas em outras peças da parceria de Milton e Márcio Borges: “*Num gira-girar de amor*”. O verso traz o eco de *Gira, Girou*, da mesma safra de Vera Cruz: “*Gira, girou/A roda de palmas saudou meu amor/Roda girou/Perdida no longe uma voz se calou/ Gira, girou*”. Além de produzir laços entre canções, continuações, o recurso nos coloca diante da criatividade artística, capaz de rearranjar ingredientes já usados e, assim, fabricar novo sabor, temperado de memória. Nessa gira, vem a menção a outra canção, *Fé cega, faca amolada*, parceria de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos: “*E até mesmo a fé/ Não era cega nem nada/ Era só nuvem no céu e raiz.*” Essa canção que se ergue como um canto de insatisfação com o cenário político – “*Agora não pergunto mais aonde vai a estrada/ Agora não espero mais aquela madrugada/Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada/ O brilho cego de paixão e fé faca amolada*” –, além de remeter à produção interna, ao cancionero clube-

⁹⁵ Milton Nascimento em entrevista à Regina Echeverria e Tarik de Souza. “É preciso gritar”. Revista *Veja* (01/11/1978)

⁹⁶ Na entrevista que realizei com Fernando Brant, perguntei sobre esses diálogos com os demais letristas, se tinham o hábito de mostrar um para o outro as letras que elaboravam, se pediam alguma opinião. Dessas indagações, Fernando me revelou uma curiosidade, mais um desses termos de obras feitas entre amigos: “Algumas vezes, muitos anos depois, principalmente o Ronaldo, o Marcinho e o Murilo Antunes, criaram um negócio chamado Socorro Costa. Socorro Costa era um caminhão de reboque de carro. Então, às vezes um deles falava: “Ih, tô com dificuldade aqui, eu quero Socorro Costa.” Eles iam lá e às vezes nem entravam como parceiros. Eu mesmo não participei do Socorro Costa não” [risos].

esquinista, salienta a atuação do grupamento de Milton Nascimento naquele cenário: “*O homem que eu era voltou*”. Em sua bagagem vinham tanto experiências colhidas na intimidade quanto no cenário político e social. Travessias pelo plano macro e micro, onde se engendram relações e parcerias. Talvez por compartilharem de tantas experiências, a dupla de letristas escolhida por Milton para compor *O que foi feito de vera (de Vera)*, Fernando e Márcio, tenha feito versos em tão nítida sintonia, mesmo sem saber do projeto de seu melodista brincalhão.

Memórias nessa canção também vêm em forma de som, revelando percursos, encontros e parcerias de Milton Nascimento. Por exemplo, a participação de Elis Regina e a citação de *Vera Cruz* nessa gravação. Em entrevista da época, Milton Nascimento foi questionado sobre um recurso utilizado no *Clube da Esquina nº 2*, “... superposição de arranjos. Muitas músicas novas têm pedaços das antigas, por quê?”

Cada uma das músicas tem uma história. “San Vicente” e “Credo”, por exemplo. Porque “San Vicente” foi a primeira música minha que ouvi toda uma platéia cantar. Aconteceu em 1972, logo depois do lançamento do primeiro “Clube da Esquina”, em Niterói. E de repente, todo lugar que eu ia, pediam para cantar “San Vicente”. Essa música se tornou uma espécie de hino. E o “Credo” também tem a mesma idéia – que é “vamos pra frente, todo mundo”. Nesse caso usei “San Vicente”, dando a ideia de povo, cruzado com o “credo”. Em “O Que Foi Feito de Vera”, a história se repetiu. Tinha que ser a Elis Regina cantando comigo porque foi a primeira pessoa a gravar uma música minha e também a primeira a cantar “Vera Cruz”. No fundo, é como se eu estivesse fazendo um flash-back, jogando o passado para o presente e para o que vem.⁹⁷

Vera Cruz foi gravada por Elis Regina em seu álbum *Elis como & porquê*, de 1969. No mesmo ano, a canção comporia o repertório de *Courage*, o primeiro disco de Milton voltado para o mercado norte-americano. Retomando a fala de Milton Nascimento, o que pressentimos na canção *O que foi feito de vera (de Vera)*, integra o espírito que entremeia o disco *Clube da Esquina Nº 2*. Nesse álbum, as canções se faziam linhas que (re) arranjavam memórias para se contar histórias a partir do território da música. Nas lembranças atuais de Milton Nascimento, a canção ainda se tornou uma espécie de monumento a Elis: “*Eu nunca cantei a parte do Fernando, sempre foi a Elis.*”⁹⁸ Se nesse encontro entre Milton Nascimento e Elis Regina visualizamos a ponte entre estética e reflexão política, podemos ainda captar nessa *performance* o anseio dos dois artistas por descobrir diferentes nuances de seu talento. Não fizeram do sucesso dos

⁹⁷ Milton Nascimento em entrevista à Regina Echeverria e Tárík de Souza. “É preciso gritar”. Op. cit.

⁹⁸ Milton Nascimento em entrevista a mim concedida. Op. cit.

tempos dos festivais entraves para novos voos. Estavam ali as mesmas vozes daqueles tempos, lançadas, não obstante, em novos percursos, espécie de lapidação do canto, sempre sintonizado e em diálogo com a temporalidade em que estavam inseridos. De certa forma, a canção ainda produzia discursos dos encontros das trajetórias desses dois artistas, sempre em diálogo criativo/afetivo.

Elis e Milton sonhavam um dia fazer um disco juntos. O projeto não se concretizou, a amiga partiu muito antes.⁹⁹ Não era mais possível que as canções fossem interpretadas por Elis, mas a lembrança da amiga permaneceu no repertório de Milton Nascimento. Uma das canções em que o cantor homenagearia Elis seria *Essa voz*, parceria com Fernando Brant, gravada no disco *Änimä*, de 1982, ano da morte da cantora:

*Não se apaga
Não se cala essa voz
Não se esquece
Permanece essa voz
Voando livre no espaço
Essa voz
Eterno canto de esperança essa voz
Ela é humana e é divina, essa voz
Nossa amiga não parou de cantar
Ela é a voz de todos nós
Não se apaga, não se cala a mulher
O seu sorriso, o seu sonho, a fé
Sua coragem, sua enorme paixão
A vida inteira lapidando a canção
Canção de vida e amor vai ficar
Com as pessoas que não param de ouvir
A sua voz, a voz
Que é a voz
De todos nós*

Nos versos, prevalece o espírito inquieto da Pimentinha, sempre pronta a se desafiar em voos mais ousados, na busca constante pela perfeição em seu ofício de cantora. Seu canto permaneceria, fosse através de sua obra ou de outras vozes que beberam de sua música, matriz de mistérios na arte de cantar. Elis Regina, voz de inspiração para tantas outras vozes e para o próprio Milton Nascimento. A inquietude dos versos se alastra na ambiência sonora, preenchida pelo som do violão. Numa sobreposição de sons, o choro alongado em notas agudas é arrancado do instrumento por Milton, apunhalando aquele lugar de onde o artista modula seu canto, mistura de

⁹⁹ Cf. Mateus de Andrade Pacheco. *Elis de todos os palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção*. Op. cit.

dor e celebração. Tudo ali tem um quê solene, e a bateria de Robertinho Silva, junto com a percussão de Frank Cólón, tratam de despejar mais tinta sobre a paisagem harmônica. De repente, o gemido da guitarra de Hélio Belmiro. Uma nuvem densa de sons é manipulada por Wagner Tiso através do sintetizador Oberheim, programado por Rick Pantoja. Numa dinâmica acelerada, as notas firmes do baixo elétrico de Paulinho Carvalho vibram como se caçassem o caminho onde se aprisionasse num nó o coração. A atmosfera instalada é atravessada por uma tempestade de sensações que não se pode bem definir, mas que são experimentadas através do canto do mito ali homenageado. Sensações que servem ainda para exprimir a dor de sua perda. Ao fim dos versos, Milton Nascimento convoca os “primos” que habitam sua garganta para emitir *vocalises* emocionantes. Aquele emaranhado de vozes se projeta pelo espaço, arremessando lamento em diferentes tonalidades. Essas variações miltonianas passeiam nas bordas do ambiente, circulando o centro da cena sem ocupá-lo, com a feição de um canto longínquo. Junto de sua voz, avulta-se a conversa cada vez mais envolvente entre percussão e bateria. Os ares tomam feições pesadas. Evocação, canto de chamada. As vozes dançam, rondam o vazio, criando o espaço para a chegada da próxima, coroada no centro desse turbilhão sonoro: “*O que foi feito amigo/ De tudo que a gente sonhou/ O que foi feito da vida/ O que foi feito do amor*”. Aos poucos esse ambiente vai se desfazendo e, por instantes, ouvimos somente ela, a voz de Elis Regina.¹⁰⁰ E assim Elis se eternizava na voz de quem a conhecia interiormente e lhe tocava o coração em cada verso.

Voltando à experiência do disco de 1978, nele, Milton Nascimento se remetia à experiência do *Clube da Esquina*, de 1972, mas agregava muitos outros convidados, forma de renovar aquele território e ao mesmo tempo mostrar que o clube era casa aberta, de fronteiras indefinidas. Assim, chegavam figuras como Elis, com toda a sua trupe, Chico Buarque, Flávio Venturini, Murilo Antunes, Joyce, Grupo Tacuabé. Alguns dos interlocutores apenas se insinuam em coros, como Gonzaguinha. Fernando Brant recorda que Gonzaguinha chegou a gravar a primeira parte de *O que foi feito deveria* num disco próprio: “*Única música que não era dele, do pai dele, que ele gravou, foi essa. Porque ele vivia aqui, né?*”¹⁰¹ E ainda pontua sobre esse clube sempre em

¹⁰⁰ A voz de Elis Regina foi recuperada do fonograma de *O que foi feito deveria (de Vera)* para aparecer nessa canção em sua homenagem. Embora o nome de Elis não figure na letra, o canto não deixava dúvidas sobre a presença da cantora ali evocada.

¹⁰¹ Fernando Brant em entrevista a mim concedida. Op. cit.

expansão: “*Tem muita gente do Rio que, quando a gente chegou lá, quer dizer, todo mundo foi agregando, o clube é maior do que parece.*”¹⁰² Há sempre alguém para se fisgar em diálogos nessa esquina imaginária.

Nas paisagens atravessadas pela locomotiva de Milton Nascimento, muitas são as estações, os fios tecidos em parcerias que estabelecem lugares imaginados, caminhos pelo interior adentro, onde nos deparamos com tipos como seu Francisco, Maria Maria e ouvimos ressonâncias de gêneros musicais diversos, que nos encaminham para paisagens estrangeiras e também para outras temporalidades que se insinuam na tessitura da amálgama musical miltoniana. Essas travessias, estágio de viagem, foram temas de várias parcerias de Milton Nascimento, parcerias que se construíram a partir de intimidades, relações entre amigos, onde se cria aquela dicção interna capaz de nos revelar um pouco de sua concepção artística através de suas expressões: “Falta de Couro”, “primos”, “Socorro Costa” e tantas outras que se espalham nesse território. Produções ricas em detalhes, que provocam a atenção e convocam mais um parceiro para enredar-se em sua trama: o público. Em entrevista com Fernando Brant conversamos sobre as canções cujos temas versam sobre viagens. Nessa passagem da entrevista, muito se revela sobre essa temática, mas também sobre o olhar que se constitui nessa obra tecida em parcerias:

[Mateus]- Um ponto, Fernando, eu vejo que vocês têm muitas canções de trânsito. Eu falo de atravessar fronteiras, “Encontros e Despedidas”, aquela “Quem perguntou por mim” – da voz do Milton –, tem também uma da década de 90, “Janela para o mundo”. Eu acho interessante essa ideia de movimento, de uma coisa que é de Minas, mas parece que é aberta. Eu queria que você comentasse um pouco a respeito...

[Fernando Brant]- Ai tá falando o crítico, eu vou fazendo minhas coisas.[risos]

[Eleonora Zicari]- Nem tá pensando nisso, né?

[Fernando Brant]- Mas, é lógico, as coisas que eu vou vivendo...tanto que, na realidade, o que exemplifica isso é o “sou do mundo, sou Minas Gerais”. Quer dizer, pé no chão, mas o olho tem que tá olhando tudo o que está acontecendo, né? Isso aí, eu acho que a base é essa.

Logo que ouvi pela primeira vez essa fala de Fernando Brant me chamou a atenção a poeticidade da imagem: “*pé no chão, mas o olho tem que tá olhando tudo o que está acontecendo, né?*” Uma postura diante da vida que se assemelha à dos personagens a quem ajudou a dar vida: estar imerso numa identidade, num território, não impede a inquietude do espírito diante do novo. Essa imagem entremeou algumas análises produzidas neste capítulo e algumas canções produzidas por esses artistas.

¹⁰² Idem, ibidem.

Numa delas, a voz paira e se torna mensageira de tudo o que está acontecendo aqui e lá. Edifica pontes, sem esquecer seu lugar de fala, o Brasil. Refiro-me a *Quem perguntou por mim*, parceria de Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no disco *Encontros e Despedidas* (1985), cujo espírito é nutrido por esse estado de constantes viagens:

*Quem me chamou
Me procurou
Quem quis ouvir minha voz
Quem escreveu
Quem perguntou por mim
Quem falou e chorou
Quem me telefonou
Seus dramas contou
Pois se sentia sozinho
É meu amigo
É isso que eu tenho no mundo
Em qualquer lugar
Moram no Rio
São Paulo e Salvador
Em Barcelona estão
Escrevem de Paris
Roma e Xangrilá
É bom assim
Ser a voz que alegra alguém
Além do oceano
Além das nações
A brasileira voz
Que se emociona
Que acredita e
fala e vive o humano
Amor*

No princípio, o piano de Wagner Tiso. A maneira como suas mãos pesam sobre as teclas do instrumento imprime ênfase a cada nota. A fala do piano caça uma voz, aquele canto de chamada. Despertado de seu sono, lança no ambiente *vocalise* que dilata seu enigma gestado em falsete. Em seguida, a voz se despe de seus falsetes e emite os primeiros versos da canção: “*Quem me chamou/ me procurou/ quem quis ouvir minha voz*”. As frases, alongadas num decrescendo, são arrematadas em solo grave. Aquele canto emite comoção. Insinua-se em *blues*, matriz de encantamento que atrai cada instrumento ao diálogo, a preencher os espaços oferecidos por essa voz amiga, que plana, atravessa nuvens orquestrais, deixando florescer a beleza de seu timbre quando ascende em rodopio. Pairam à volta sensações de liberdade e emoção. E quando a voz se recolhe, deixa falar o coração: “*Que acredita e vive o humano/amor*”. Novamente, veste-se de falsetes, emitindo *vocalises* que arrematam a canção. Por um instante, esse canto rompe com as fronteiras das palavras, busca a compreensão a partir de outro

plano, o das abstrações, onde navegam sensações. Está aí uma das linguagens possíveis para se minarem fronteiras e chegar ao coração.

CAPÍTULO 3

Pelo ar ou pelo chão, os caminhos levam ao coração

*“entre o planeta e o Sem-Fim,
a asa de uma borboleta.”*

(Cecília Meireles, *Canção mínima*)

Olhar disperso e atento. Dança por detrás das lentes dos óculos escuros. Olhos que se movem, pensando. Olhos que se fixam, quase dizendo: “eu sabia”. Viagem por pensamentos que uma fala detona. Entrevistar Milton Nascimento foi uma experiência em que a afinação do diálogo era regida pela atenção aos detalhes. Sempre alerta, Milton capta o momento exato da entrada de sua fala. Momento, por vezes, escolhido por ele próprio numa entrevista entremeada de passagens, como num bate-papo. Foi o que aconteceu no instante em que propus uma questão próxima à que fiz a Fernando Brant, transcrita ao final do segundo capítulo. Pena que no papel só temos um eco longínquo do registro em vídeo. Enquanto falo, Milton mexe delicadamente em suas pulseiras, toma água, balança a cabeça afirmativamente e emenda sua fala ao meu comentário:

- É interessante, porque esse seu trânsito por vários gêneros musicais também virou tema de algumas canções do seu repertório, como Para Lennon e McCartney, Janela para o Mundo, acho que Quem perguntou por mim, que é aquela do Encontros e Despedidas; e mesmo o tema de viagem é muito presente na sua obra, no Clube da Esquina tem algumas músicas com essa ideia de trânsito, de passagem; é bem presente em sua obra essa ideia de atravessar fronteiras mesmo.

- É, sempre foi. É uma coisa que sempre adorei, e agora estou gostando mais ainda, sair para os outros países, mas não só para cantar; para conhecer as pessoas, saber da cultura dos outros países. E tá cada vez melhor. Então, é assim mesmo.

Conhecer novas paragens, novas pessoas no que elas têm de próximo e distante. Experiência capaz de avivar os olhos e inquietar o espírito, tanto como ser humano, quanto como artista. Na verdade, para Milton Nascimento os dois campos não se separam; se tocam na fronteira do invisível. O contato com músicos estrangeiros promoveu viagens, como vimos ao longo de nossas reflexões. Viagens de Milton àquelas sonoridades estrangeiras e a dicção de novos amigos incorporados à sua música.

Na década de 70, o cantor-compositor gravou alguns discos voltados para o mercado norte-americano, além de ter participado de gravações de outros artistas por lá. No entanto, ainda não havia feito turnês pelos Estados Unidos, questão que seria resolvida em meados dos anos 80 e no desenrolar dos 90, graças à iniciativa dele próprio e de seu empresário, Márcio Ferreira, que investiu numa maior profissionalização da produção da carreira do amigo, fator primordial para incursões, através de *shows*, por terras norte-americanas, europeias, asiáticas. A década de 80 ficaria como o momento em que as turnês por essas localidades se tornaram constantes, a ponto de Milton Nascimento passar até 4 meses fora do Brasil anualmente.¹ Nessas andanças, o cantor-compositor apresentava seu país, matava um pouco de sua sede por conhecer outras culturas e ainda se inspirava para compor novas canções. Ainda hoje, é assim pelos palcos do mundo, como se nota em sua fala transcrita acima.

A presença em turnês pelo exterior lhe renderia maior popularidade e prêmios internacionais, além de notícias na imprensa brasileira sobre tais feitos. Uma novidade seria a gravação de seus discos com lançamento simultâneo no Brasil e no exterior. Na verdade, as gravações dos discos também contariam com essa simultaneidade, pois passavam a ser gravados parcialmente em estúdios brasileiros e norte-americanos. São exemplos dessa novidade discos como *Yuaretê* (1987), gravado no Rio de Janeiro e Los Angeles, com participações de Paul Simon e Herbie Hancock. Nesse processo, o nome Milton Nascimento, antes vinculado ao *jazz* na cena norte-americana, passaria a compor a galeria dos artistas enquadrados num dos jargões divulgados na década de 90, a *World music*, categoria musical bem mais ampla.

À “salada” promovida no disco *Native Dancer* de Wayne Shorter, na década de 70, Milton Nascimento agregaria novos temperos ao longo de sua carreira. O artista manteria os laços com seus antigos parceiros do *jazz* e se aproximaria de outros nomes dessa vertente, como Sarah Vaughan, que conheceu em meados dos 70. Além de ter canções de seu repertório gravadas pela diva do *jazz*, Milton participou de dois de seus discos, *O som brasileiro de Sarah Vaughan* (1978) e *Brazilian Romance* (1987). No entanto, despertaria o interesse de artistas de outros segmentos musicais, como Paul Simon, James Taylor e os grupos Yes e Duran Duran.

¹ Cf. Maria Dolores Pires do Rio Duarte. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

Nos anos 90, a imprensa brasileira comemorava os feitos de Milton Nascimento em solo norte-americano. Seu disco *Txai* (1990), feito a partir de expedição à Amazônia e de pesquisa sobre sonoridades indígenas, parecia conversar bem com a mistura tão bem acolhida na *World Music*. Na *Folha de S. Paulo* anunciava-se:

O compositor Milton Nascimento, 48, é o primeiro brasileiro a chegar ao topo da lista da revista norte-americana “Billboard”. Seu LP “Txai”, lançado no ano passado no Brasil e há dois meses nos Estados Unidos, está há duas semanas em primeiro lugar na categoria de álbuns “world music” na parada norte-americana, monitorada pela “Billboard”. “Txai” bate, por exemplo, “Talkin Blues” de Bob Marley (em terceiro lugar) e a coletânea “Brazil Classics vol. 3: Forró”, organizada por David Byrne (11º lugar).²

Meses depois, novos dados surpreendiam: Milton foi eleito pela crítica e pelo público da revista norte-americana *Down Beat* como o músico do ano. Seu disco *Txai* apareceria em terceiro lugar na mesma revista. Em matéria que saiu na imprensa brasileira celebrando a premiação de Milton Nascimento, sublinhava-se uma coincidência: ele alternava com Paul Simon no topo da lista da *Down Beat*. Simon ficou em terceiro como melhor músico e seu disco *Rhythm of the Saints* em primeiro lugar.³ Bem-humorado, Milton Nascimento comentava a disputa: “Ele e eu estamos num pingue-pongue (...) Mas eu faço parte do disco do Simon. Aí estou ganhando...”⁴

Na mesma matéria ainda se mencionava um novo diálogo musical, a parceria com o grupo inglês Duran Duran, motivo para mais confusão em relação às tentativas de enquadrá-lo em alguma categoria musical: “Sempre gostei do *pop*. De tudo. O que me interessa é a música, sem rótulos. (...) Lutei muito aqui fora para não me catalogarem como músico de *jazz*. Adoro *jazz*, mas não tem que ter essa diferenciação. Música é música.”⁵ A fala de Milton Nascimento não se dirige apenas ao *jazz*, mas ao processo de rotulação em geral. Em entrevista anterior, ao discorrer sobre as ‘redescobertas’ de sua obra pelo público norte-americano, enfatizava:

Primeiro me descobriram no jazz. Em 1974, gravei com Wayne Shorter. Depois fui descoberto como pop e o trabalho com Paul Simon ajudou nesse sentido. Agora, na terceira vez, sou descoberto como “world music”. Não gosto desse negócio de rótulo. Nos Estados Unidos, querem sempre rotular. Quem ouve pop

² Luis Antônio Giron. “Milton chega ao primeiro lugar na ‘Billboard’.” *Folha de S. Paulo*. (17/05/1991).

³ Cf. Sonia Nolasco. “Milton ganha o mundo e festeja na neve.” *O Estado de S. Paulo*. (06/12/1991).

⁴ Milton Nascimento Apud Sonia Nolasco. “Milton ganha o mundo e festeja na neve.” Op. cit.

⁵ Idem, *ibidem*.

não ouve jazz. É engraçado por que o que é minha música? Ela não tem como ser enquadrada.⁶

Lembranças de um debate que já acompanhamos, mas que reverbera anos mais tarde em forma de nova etiqueta. A *World Music*, embora evocasse uma mistura sonora mais ampla, gerava incômodo, pois acabava por limitar a criatividade pulsante de uma obra artística, achatando os encontros sonoros e fusões ali promovidos às percepções da crítica especializada e da indústria fonográfica.⁷ Mas, à limitação, integrava-se a divulgação do nome do artista. Milton Nascimento se mostra pouco preocupado com esses fatores, produzindo suas parcerias internacionais não por razões mercadológicas, mas por afinidades musicais unidas à curiosidade em relação ao novo. Na verdade, os sotaques diversos já eram traço bem marcado de seus experimentos musicais, compondo-se como característica antiga, que o tem acompanhado ao longo da carreira. Em matéria da *Folha de S. Paulo*, a fala do artista é contundente em relação à nova etiqueta: “Não gosto do rótulo ‘world music’, assim como não gosto de nenhum rótulo.”⁸

A canção composta em parceria com o Duran Duran, *Breath after breath*, contou com a participação de Milton Nascimento em gravação para o álbum do grupo inglês e para clipe filmado em Buenos Aires e Foz do Iguaçu. A liga desse diálogo, além da música, passava pelas preocupações atuais de Milton e de outros artistas como os jovens do Duran Duran: a preservação do planeta, seus recursos naturais e culturais. É o caso também de Paul Simon e David Byrne, artistas-pesquisadores e divulgadores da música brasileira, e de outras vertentes, no exterior. Em matéria em que destacam o sucesso do *show* de Milton Nascimento em Londres, pontuam: “Ele [Milton

⁶ Milton Nascimento em entrevista a Luis António Giron. “Milton chega ao primeiro lugar na ‘Billboard’.” *Folha de S. Paulo*. (17/05/1991).

⁷ De maneira geral, recebiam essa etiqueta obras onde a crítica especializada norte-americana reconhecia uma familiaridade através de referências correntes no mercado global – uma sonoridade *pop*, por exemplo –, mas que ao mesmo tempo trouxessem uma coloração distinta, buscada em sonoridades locais, de matizes africanas, asiáticas, etc. Mas o fenômeno *World Music* é complexo, como menciona Márcia Tosta Dias em breve reflexão sobre o tema: “Alguns autores defendem a ideia de que a indústria fonográfica, flexibilizada, “democratizada”, permite a integração de uma produção diferenciada, com acento étnico-cultural, confirmando o advento da era do pós-imperialismo cultural. Outros concluem que o investimento na *World Music* responde simplesmente a estratégias de prospecção de novos segmentos para a produção e consumo, impingindo-lhe condições de produção fortemente padronizadas.” (Marcia Tosta Dias. *Os donos da voz: a indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. 2. Ed. São Paulo: Boitempo, p. 126.) Focada em processos de globalização do mercado fonográfico, a autora nos apresenta a dupla face da *World Music*. Os diferentes tratamentos dados pela indústria fonográfica às obras de artistas postos nesse escaninho permitem pensar que suas localizações são diversas se adotarmos o jargão *World Music*. Dependendo do artista, constata-se uma aproximação com a face “heroica” da categoria, ou seja, a das fusões sonoras. Outras obras já tomariam feição de pasteurização musical.

⁸ Milton Nascimento Apud André Barcinski. “Milton quer fazer ‘Graceland’ para índios”. (21/02/1991).

Nascimento] acha que a divulgação da música brasileira por Simon e Byrne e seu trabalho com os povos da floresta são os dois fatores por trás do sucesso da turnê “Txai”.⁹ Na verdade, a importância da atuação de nomes como Paul Simon e David Byrne na divulgação de nossa música se dava também em solo brasileiro, onde os meios de comunicação ainda vibram com as “descobertas” de talentos brasileiros pela imprensa internacional e por artistas estrangeiros, passando assim a valorizar o que anteriormente estava na sombra, como foi o caso de Tom Zé, que, antes de ser reabilitado por Byrne, encontrava-se com sua carreira artística interrompida.

Txai ainda seria motivo de mais notícias na imprensa brasileira. Em matéria de janeiro de 1992, o *Jornal do Brasil* anunciava sua indicação ao Grammy na categoria *World Music*.¹⁰ Nesse mesmo ano, as andanças de Milton pelo circuito universitário norte-americano, “25 shows em 22 cidades”, e sua “aula/conferência” na UCLA, Universidade de Los Angeles, seriam notícia.¹¹ Os itinerários de Milton Nascimento no exterior continuariam a ser tema de notícias. Algumas experiências proporcionadas pela aproximação com sonoridades e artistas estrangeiros ficariam como marco de sua carreira. Suas canções seriam monumento para suas constantes travessias. Em suas passadas, dá um pulo em território estrangeiro, mas igualmente planta os pés em seu próprio chão. Milton Nascimento, um viajante estimulado pelas sensibilidades do momento. É o que assistimos em seu passeio pelo mundo em *Angelus* e na experiência pungente de *Tambores de Minas*.

⁹ “Milton lota o Royal Festival Hall de Londres”. *Folha de S. Paulo*. (26/06/1991).

¹⁰ Marília Martins. “Milton Nascimento está pronto para o Grammy.” *Jornal do Brasil*. (12/01/92).

¹¹ “Milton dá aula na UCLA durante turnê pelos EUA”. *O Globo*. (07/10/92).

Angelus: rastro mágico de um voo libertário

Nossos passos largos por percursos de Milton Nascimento nos ajudam a vislumbrar a ampliação do alcance de sua obra no exterior e também a composição de novas parcerias. Contribuí ainda para localizarmos uma de suas experiências prediletas, que foi motivo para o prosseguimento da entrevista que me concedeu.

- *Eu sinto que, nesse sentido, o Angelus é um CD bem interessante porque o próprio percurso dele de gravação traduz muito isso, né? Porque eu li que em parte ele foi gravado numa fazenda no interior de Minas, depois veio para o Rio, pros Estados Unidos...eu queria que você comentasse um pouco a respeito desse álbum.*

- *Os Belmondo queriam gravar comigo. E eu estava lá em Paris, eles marcaram um encontro. Aí eu fui. Aí tavam lá conversando, não sei que e tal... eu tinha ouvido uns discos deles assim, que eles também tinham umas viagens por uns lugares incríveis, né? E tava tudo bem, até a hora que um deles falou assim: “sabe a coisa que eu mais gosto que você fez? É o Angelus”. Eu falei: “Oh, vamos gravar!”. Porque, para mim, é uma das coisas mais importantes da minha vida.*

- *É?*

- *É! É o terceiro Clube da Esquina.*

As palavras de Milton Nascimento tecem laços entre experiências vivenciadas em diferentes períodos. O disco *Angelus* foi lançado em 1993, e o álbum com os irmãos Belmondo, músicos franceses de ascendência jazzística, em 2008. A lembrança da conversa com um dos Belmondo enfatiza a importância de *Angelus* em sua carreira. Ao mencionar que se tratava do *Clube da Esquina nº 3*, o artista valoriza o álbum num jogo em que brinca com uma expectativa do público: quando se reuniria a velha turma, certamente aumentada, para fazer um novo clássico da música brasileira, o *Clube da Esquina nº 3*? Pois é, para Milton, esse encontro já havia acontecido e se chamava *Angelus*. Talvez, então, seja lícito aguardar pelo quarto, quinto Clube da Esquina... Se é que já não tenham sido lançados também.

Com o carimbo “*Clube da Esquina*”, Milton coroa seu *Angelus* no que tem de qualidade, espírito de coletividade e inquietude artística. Com aproximadamente 30 anos de carreira na época do lançamento de *Angelus*, o cantor-compositor não se rendeu a antigas fórmulas. Usufruir do lugar de “monstro sagrado” da música seria conformar-se com o já feito. Um novo *Clube da Esquina* reuniria antigos amigos, mas também celebraria novos encontros e caminhos sonoros. Talvez pelas distintas feições, não se

percebe imediatamente o que de *Clube* há em *Angelus*, álbum que Milton sente que ainda não recebeu a devida atenção:

... Mas creio que as pessoas ainda não entenderam o *Ângelus*, de 1993. Lá fora, há uma compreensão maior, mas aqui, não. Para mim, é outro *Clube da Esquina*. Só tem gente boa no disco – músicos do Brasil, da América Latina, dos Estados Unidos, da Inglaterra. É um verdadeiro clube.¹²

Em seu novo *Clube*, ecoa um espírito inquieto em busca constante por surpreender e lapidar a canção. O artista manteve a curiosidade por conhecer e agregar, características presentes em sua obra também nos dias atuais. No entanto, estariam o público e a antiga crítica acessíveis aos novos tons da obra de Milton Nascimento? Fica a questão. Em um de seus últimos álbuns lançados até o momento, ... *E a gente sonhando* (2010), Milton juntou jovens artistas – músicos, cantores, compositores –, em sua maioria de Três Pontas, para recordar momentos de sua trajetória e também cantar novas histórias. No plano internacional, celebra o encontro com mais uma estrela do *jazz* que descobriu sua música e se tornou sua parceira em *shows* e gravações, Esperanza Spalding, revelação do cenário musical norte-americano.

Angelus, primeiro álbum de Milton Nascimento lançado em formato CD, além de ter sido lançado também em LP duplo, foi um marco da troca de gravadora. Anteriormente, Milton Nascimento integrava o elenco da CBS e agora era artista da Warner (WEA). O seu novo contrato reafirmava um investimento no mercado internacional e os lançamentos simultâneos dos discos no Brasil e no exterior – “gravado sob a chancela da Quilombo Música, selo de Milton que a WEA internacional passa a distribuir –, com lançamento nacional marcado para o dia 16 próximo e no exterior ainda este mês.”¹³ Relativamente à estrutura oferecida para as gravações, estas continuariam a ser executadas entre estúdios do Brasil e dos Estados Unidos. Apostas como esta permitiriam que Milton Nascimento juntasse parceiros de cá e de lá em experiências como a de *Angelus*.

Nesse disco, Milton reunia antigos e novos companheiros, encontros proporcionados pela vida de artista ao longo daquelas três décadas. No encarte, listavam-se os navegantes da barca *Angelus*, um *Clube da Esquina* de fronteiras ainda mais largas: Jon Anderson, João Batista, Leonardo Bretas, Ron Carter, Jack DeJohnette,

¹² Milton Nascimento em entrevista a Maria Dolores Pires do Rio Duarte. “Só faltou o Miles Davis.” *Revista Bravo!*, p. 80. (Edição de dezembro de 2007).

¹³ “Gabriel e Jon Anderson estão no álbum de Milton” *O Estado de S. Paulo*. (10/11/1993)

Hugo Fattoruso, Peter Gabriel, Gil Goldstein, Herbie Hancock, Wilson Lopes, Pat Metheny, Túlio Mourão, Wayne Shorter, Robertinho Silva, Ronaldo Silva, Vanderlei Silva, James Taylor, Naná Vasconcelos e Flávio Venturini.

A oportunidade de produzir mais um disco gestado na ideia de coletividade e espontaneidade inspirou Milton Nascimento a ousar, e, desta forma, sua gravadora cedeu a uma exigência: parte do *Angelus* seria gravada na fazenda Grotão, no município de Esmeralda, interior de Minas Gerais. Para isso, a Warner teve que montar um estúdio improvisado de 24 canais.¹⁴

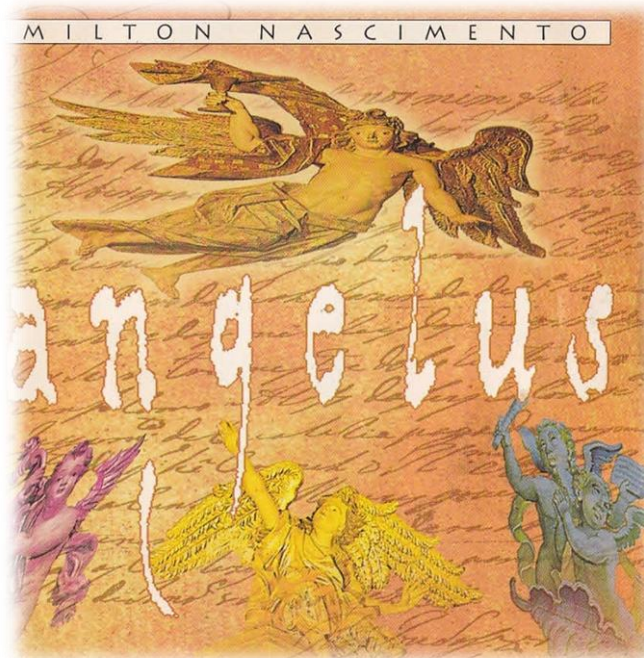
A ideia nasceu da minha cisma crescente com a disparidade que existe entre os ensaios – espontâneos, soltos etc. – e as gravações em estúdio, frias, arrumadinhas demais. Já havia feito um disco num sítio perto de Los Angeles, com The Band e Bob Dylan, e tentei repetir o mesmo clima na fazenda do Grotão, unindo simplicidade e tecnologia de ponta.¹⁵

Necessitava daquele calor das reuniões entre amigos. Escolher uma fazenda abria caminho para a convivência entre os músicos e para a conversa quente à beira da fogueira, ingredientes capazes de fomentar um som encorpado e vivo. Nessa aventura, embarcaram amigos como Robertinho Silva, Ronaldo Silva, Vanderlei Silva, Túlio Mourão, João Batista, Wilson Lopes, dentre outros do segmento brasileiro. Posteriormente, Milton partiria para os Estados Unidos. Lá adornaria algumas das canções gravadas no Grotão com o som de amigos como Wayne Shorter. Mantinha, assim, aquele clima de criação coletiva em estúdio, mas não dispensaria completamente uma prática bastante comum naquele momento, ou seja, a inclusão posterior de alguns instrumentos. A técnica foi utilizada para enriquecer o ambiente de *Angelus*. Desse entremeio, convertia, portanto, em ferramenta produtiva um dos recursos apontados por artistas como responsável pela tal “frieza” da sonoridade daquele cenário. Em solo norte-americano também experimentaria a espontaneidade através de um clima de *jam session* criado em estúdio na companhia de Ron Carter, Herbie Hancock, Jack DeJohnette (todos componentes de conjuntos de Miles Davis), Pat Metheny e Robertinho Silva.

¹⁴ Cf. Maria Dolores Pires do Rio Duarte. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Op.cit.

¹⁵ Milton Nascimento em entrevista a Sérgio Augusto. “Milton renasce como um anjo das Gerais” *Folha de S. Paulo* (10/11/1993)

As andanças de Milton Nascimento por estúdios durante o período de gravação de *Angelus* nos Estados Unidos o levariam a Pittsburgh, para gravar com Peter Gabriel (ex-Gênesis), Los Angeles e Nova Iorque. Nesse percurso, às informações de sonoridades mineiras e do *jazz*, acrescentaria pitadas de *rock* e *pop* através das participações de artistas como James Taylor e Jon Anderson (vocalista do Yes). As viagens pelo ar e pela terra, perambulações físicas de Milton, são transferidas para a ambiência sonora de *Angelus*, onde há uma urdidura de gêneros plurais que não se sobressaem de maneira geral no disco, mas, por vezes, se esboçam de maneira mais nítida em algumas canções, como em



Vera Cruz, onde o sotaque jazzístico aflora.

Fig.1 – Capa

Contar sua história, eis o espírito que conduz os passos de Milton Nascimento pelo *Angelus*. Com esse intuito, revisita algumas canções de diferentes passagens de sua carreira, como *Novena* – composta naquela noite em que assistiu *Jules e Jim* com Márcio Borges –, *Vera Cruz* – composição das primeiras safras, presente no disco *Courage* –, *Clube da Esquina 2* – marca presença como remissão aos encontros dos discos *Clube da Esquina 1* e *2*. Clássicos de seu repertório se unem a canções inéditas que falam dele e de seus arredores, pois sua história é braço de outras tantas que se enredam em passagens do cenário amplo ao plano íntimo, num jogo onde o indivíduo compõe o todo, transformando-se em peça de uma unidade que chamamos Terra. Um fio imaginário percorre a narrativa de *Angelus* e nos une num mesmo laço onde passado e presente se comunicam, dão pistas de futuros, e sugerem: a vida é mágica e exige liberdade.¹⁶

¹⁶ Repertório completo do disco *Angelus: Seis horas da tarde* (Milton Nascimento), *Estrelada* (Milton Nascimento/Márcio Borges), *De um modo geral* (Milton Nascimento, Wilson Lopes/Milton Nascimento),

Seis horas da tarde. Os últimos raios solares pintam de alaranjado intenso as bordas das nuvens. Ao cruzarem o branco algodão, produzem outros tons dessa coloração: ora suaves, ora densos, ora quase amarelos, imperceptíveis. Um céu em tonalidades de um eterno entardecer, eis o que temos na capa e nos encartes do disco *Angelus*, onde os tons de laranja se esparramam. A cena, sinalizada em cores, ganha vida através de sons. O sopro de uma flauta convida outra e mais outra. Ao fundo, o *cello* comenta a melodia. Aos poucos, os sons vão se ajuntando em sua aparente dispersão, produzindo a brisa quente que acalma e alerta o espírito. Num decrescendo, essa brisa orquestral abre passagem para um som mágico: o falsete cristalino, canto envolvente soprando doçura e simplicidade. Segue trabalhando a melodia em vocalises, arrebatando as atenções, fazendo de seu canto um caminho para meditação. Junto desta, as notas emitidas pela sanfoninha – nossa velha conhecida – ecoam memórias, encorpando as sensibilidades que abraçam a canção. *Seis horas da tarde*, composição de Milton Nascimento, não vem pronunciada em palavras, mas sim em sentimentos lançados num ambiente onde moléculas de lirismo ladrilham caminhos que levam ao coração. É uma canção que convida à entrega, numa contemplação sustentada por energias e memórias que rodeiam aquela hora cravada no relógio. Seis horas da tarde, horário do nascimento de Milton, que aconteceu no dia 26 de outubro, é também a hora do *Angelus*, a hora da Anunciação:

O disco repassa a minha vida até hoje, abrindo uma porta para novos horizontes. Dizem que seis horas da tarde é uma hora mágica, pois foi quando o arcanjo Gabriel anunciou que Maria seria mãe. Minha vida sempre foi marcada ou movida por lances mágicos, pelo puro acaso.¹⁷

Na hora do *Angelus*, pessoas de distantes localidades guardam o costume de se conectarem através de preces. Há um momento de suspensão dos afazeres do cotidiano para se fazer um instante de meditação – suspiro da vida em homenagem à Virgem

Angelus (Milton Nascimento), *Coisas de Minas* (Milton Nascimento, Wilson Lopes/Milton Nascimento), *Hello Goodbye* (Lennon/McCartney), *Sofro calado* (Milton Nascimento/Régis Faria), *Clube da Esquina n°2* (Milton Nascimento/Lô Borges/Márcio Borges), *Meu veneno* (Milton Nascimento/ Ferreira Gullar), *Only a dream in Rio* (James Taylor/versão:Fernando Brant), *Qualquer coisa a ver com o paraíso* (Milton Nascimento/Flávio Venturini), *Vera Cruz* (Milton Nascimento/Márcio Borges), *Novena* (Milton Nascimento/Márcio Borges), *Amor amigo* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Sofro calado* (Milton Nascimento/Régis Faria)

¹⁷ Milton Nascimento em entrevista a Sérgio Augusto. “Milton renasce como o anjo das Gerais” *Folha de S. Paulo*. Op. cit.

Maria. No ambiente ali montado, a conversa comovente entre falsetes e sanfona convida outra voz, que surge em todo o seu esplendor metálico: o sax soprano de Wayne Shorter paira na atmosfera como uma nuvem cuja força é ornamentada de sutilezas que fazem da simplicidade o percurso para atingir o mágico. Os falsetes de Milton Nascimento e o sax de Wayne Shorter tomam feição de vozes celestiais, como a dos anjos que brotam entre os tons alaranjados da capa do disco. Vozes que traçam a pintura invisível onde se esboça a lembrança de outra voz comovente, a do trompete de Miles Davis, que havia morrido em 1991. O que se pressente na ambiência sonora é escancarado em matéria de *O Estado de S. Paulo*. Aí, Milton comenta a recomendação feita a Gil Goldstein, que assina a orquestração e regência de *Seis horas da tarde*: “Considere que minha voz é o trompete de Miles Davis.”¹⁸

A magia de *Seis horas da tarde* se produz por esse limiar entre memórias pessoais – a sanfoninha que nos faz recordar Lília, o ambiente que aciona o lirismo de Miles Davis e mais um encontro emocionante com Wayne Shorter – e um sentimento universal, enunciado pelo misticismo que abarca esse instante. Seis horas da tarde, fronteira entre dia e noite, portal aberto entre o real e o invisível, lugar de prenúncios de mudanças, como a que foi anunciada à Maria. Seria, assim, um horário de festividade, pois se cobre de esperanças lançadas em notas alegres e celestiais, como no balé vocal de Milton Nascimento e Leonardo Bretas na canção que dá nome ao álbum, *Angelus*, de autoria do próprio Milton.

Angelus, um canto dos anjos ou para os anjos? Certamente as duas coisas. Aquelas vozes que cantam aos anjos em tom de chamada se contagiam das energias atribuídas a essas criaturas mágicas, emitindo a comoção e a alegria da Anunciação. Qual seria o idioma pronunciado por esse canto angelical? Como em *Seis horas da tarde*, não é no território das palavras que se busca essa comunicação, mas nas sensibilidades sonoras capazes de desarmar o coração.

A voz do menino Leonardo Bretas¹⁹ entorna partículas de inocência e pureza na ambiência. Ao solfejar notas longas, apura a delicadeza da melodia de *Angelus*. Voz infantil, canto de anjo. Os instrumentos se contaminam dessa energia num arranjo onde se divertem em dissonâncias, notas de um voo libertário. O piano de Túlio Mourão, logo

¹⁸ Milton em “Gabriel e Jon Anderson estão em álbum de Milton”. *O Estado de S. Paulo* (10/11/1993)

¹⁹ Leonardo Bretas tinha participado do álbum *Txai* num dueto com Milton na canção *Benke* (Milton Nascimento/Márcio Borges).

na introdução, pontilha partículas infantis e brincantes em notas agudas e ligeiras. A percussão de Naná Vasconcelos aplica leveza à atmosfera, propiciando o voo macio das vozes de Leonardo e Milton.

Enquanto Leonardo Bretas canta a melodia principal, a voz de Milton Nascimento rodopia à sua volta. Ora em falsete, ora experimentando outros percursos, de onde destila sensibilidades, a voz suave do menino segue puxando a canção. É voz-brisa que, atizada, sacode o chão e faz brotar distintas emoções. Um anjo desdobrável, redemoinho que revolve a terra solta e produz a estranha beleza de uma coreografia encenada por folhas secas, gravetos e poeira. Às vezes essa voz se alonga, noutras goteja notas breves. De repente, surge uma multidão de “primos”, trançando linhas curvas e infinitas ao redor de Leonardo Bretas – uma ciranda vocal miltoniana, onde a voz brincalhona converte o lado moleque em porção angelical. Nessa *performance*, a versatilidade vocal de Milton Nascimento se transmuda em celebração de sentimentos expressos no olhar distante, na graça, no sorriso escancarado, na comoção, no choro convulsivo...

Essas linhas mágicas, ou a própria música, tudo seria um chamamento ao qual não se escapa. Seria uma vocação, um sacerdócio, fonte de libertação à qual o artista se atira por uma espécie de devoção e salvação. Conter este voo corresponderia ao drama de se deixar abandonar num comodismo desconfortável, estágio letárgico arquitetado no medo e na eterna tensão de controlar “*essa música escondida/Doida de explosão*”. É o que se vislumbra na canção *De um modo geral*, composta por Wilson Lopes em parceria com Milton Nascimento.

*Como te conheço
Esquece esta conversa de loucura sã
Te pego na primeira volta do cometa
Que sai desses olhos a dizer “eu quero, quero, quero”*

*Pensas disfarçar a sensualidade que nasce daí
Brotou ao mesmo instante de tua chegada
Só engana a quem nunca sabe de nada*

*Coração de fogo
Nenhuma grade vai prender
Teu sentimento, a jóia do momento
Nossas almas lentas, o próprio amanhecer
Coração de ouro
Nem teu silêncio vai conhecer, vai não
Essa inquietude, essa vida,*

*Essa música escondida,
Doida de explosão*

*Olho de criança é
Festa de esperança, mundo a renascer
Não cabe o sofrimento de novos messias
Anuncia a vida, alimenta a sorte, sorte, sol*

*Dói, mas carece acontecer
Em cada segundo, a porta deste mundo
Ver nessa beleza a cor do sim*

*Ser, de dentro e de fora
O que a paixão
Pensa que devora
Mas que só o amor pode entender
Teu jogo de cintura vai dizer*

*Todo mundo espera acontecer
O que esse amor tem pra contar
Harmoniza o coro, o maior tesouro
Só pode ter futuro se cantar*

*A minha mão diz sim
Teu medo quer que não
Acaba com isso
Esse compromisso
Que é meu, que é teu, que é nosso
E de qualquer país*

O que os versos da canção proferem é reforçado pelos arranjos. No princípio, sons urdidos numa tapeçaria de cores vibrantes arrebatam através da alegria enunciada. No entanto, alguns fios sonoros se desprendem, como nos instantes das viradas de bateria de Ronaldo Silva, filho de Robertinho Silva. Robertinho, junto ao outro filho, Vanderlei, libera a magia da percussão, dando brilho às cores dessa peça. Estas vêm encorpadas pelo baixo manipulado pelos dedos espertos de João Batista, voz grave e sincopada daquele “coração de ouro”. E os fios soltos dão movimento à tapeçaria, cujo desenho salta em relevo por momentos solos. Tal é a fala do piano de Hugo Fattoruso brincando agilmente por improvisos numa convocação ao grito estridente da guitarra de Wilson Lopes, voz aguda que vai às alturas para depois se jogar em sua porção grave, onde vibra e faz firulas. O teclado de Túlio Mourão enche o ambiente. E a voz de Milton Nascimento, exposta na beleza do timbre, exprime a segurança de sua vocação: “*Só pode ter futuro se cantar*” – mensagem incorporada por cada músico, soltando a voz de seus respectivos instrumentos num virtuosismo que dá liga à execução da peça.

Pontilhando o tecido desse ambiente, o sax soprano de Wayne Shorter, cujo som paira por sobre o desafio lançado ao músico de potencializar o tom da canção. Por vezes, o som aparece discretamente, noutras o sax apenas soluça notas contidas, em segundo plano. Mas o brilho e criatividade do músico revelariam a presença do instrumento, pois difícil é “*disfarçar a sensualidade que nasce daí*”. Mais do que isso, outro caminho não haveria senão o do virtuosismo. É o que Wayne Shorter demonstra em sua *performance*, quando o sax ascende em êxtase numa explosão estridente de notas, ou se resvala pelo mundano em frases baixas, mas cheias de dobras que demonstram toda a habilidade do artista em extrair movimentos intimistas numa região sonora pouco confortável. A versatilidade de Shorter também se faz sentir na convocação dos outros instrumentos, seja mesmo pelo diálogo inusitado com uma cuíca imaginária, que vem à luz a partir do som do sax, num delicioso momento de exploração das possibilidades sonoras do instrumento. Aí o artista capta e semeia sensibilidades, é a voz inventiva, que ao final da canção, encontra-se com suas irmãs: a voz de Milton Nascimento e o som dos outros instrumentos, personagens que compõem o sentimento de comunhão num nó criativo dessa tapeçaria de costuras flutuantes.

Os sons e magia que pairam no ambiente de *Angelus*, quando se elevam, abrem-se num convite à meditação e quando essas vozes criativas descem ao chão nos conduzem no propósito de fortalecer os sentimentos de cuidado com o planeta e com nosso próprio futuro. Nesse laço, o caminho para a harmonia, ferramenta imprescindível para uma vida melhor. *Estrelada*, canção de Milton Nascimento e Márcio Borges, dialoga com as preocupações ambientalistas que agitavam os discursos da época. Foi composta para ser tema da ECO-92.²⁰ Nessa empreitada, os compositores optaram por imagens poéticas que humanizam o planeta, apresentando-o em sua grandeza e em sua fragilidade: “*Terra, Terra, és tão delicada*”. A Terra toma feição de mãe, daquela que provê a vida, mas também suplica colo diante do desamparo promovido pelas condutas predadoras dos próprios filhos: “*Os teus homens não têm juízo/Esqueceram tão grande amor*”

*És menina do astro sol
És rainha do mundo mar,
Teu luzeiro me faz cantar
Terra, Terra, és tão estrelada*

²⁰ Cf. Márcio Borges. *Os sonhos não envelhecem*: histórias do Clube da Esquina. 4ª edição – São Paulo: Geração Editorial, 2002.

*O teu manto azul comanda
Respirar toda criação
E depois que a chuva molha
Arco-íris vem coroar*

*A floresta é teu vestido
E as nuvens o seu colar
És tão linda, ó minha terra
Consagrada em teu girar*

*Navegante das solidões
No espaço a nos levar
Nave mãe e o nosso lar
Terra, Terra, és tão delicada*

*Os teus homens não têm juízo
Esqueceram tão grande amor
Ofereces os teus tesouros
Mas ninguém dá o teu valor*

*Terra, Terra, eu sou teu filho
Como as plantas e os animais
Só ao teu chão eu me entrego
Com amor firmo tua paz*

Sons sobrepostos constituem a massa que nos transposta para fora da Terra, como se pudéssemos assistir à melodia de um planeta que mistura em sua sinfonia sotaques de lugares e civilizações aos sons da natureza, dos ventos, de memórias e energias movimentadas em seu girar. Um planeta que ao rodar em torno do próprio eixo, canta sua melodia circular. Geme e chora como engenhoca em seu trabalho interrupto. A Terra arquitetada em poesia, traço da importância do plano simbólico para a vida humana. Desse lugar surge o retrato onde os versos de *Estrelada* despertam lembrança da metáfora bíblica, livro onde nos nutrimos de subjetividades que dão sentido à vida: “Apareceu em seguida um grande sinal no céu: uma Mulher revestida do sol, a lua debaixo dos seus pés e na cabeça a coroa de doze estrelas. Estava grávida e gritava de dores.”²¹ Uma mãe, Maria talvez, numa evocação que canta a imagem da Terra.

Na abertura de *Estrelada*, a rítmica produzida pelo balançar de chocalhos – Ronaldo e Robertinho Silva – aciona a sonoridade indígena, varando ecos de matas e florestas. A percussão ainda debulha memórias sonoras de celebrações que povoam o planeta. É o caso do canto das matracas, som que ensurdece os fiéis tagarelas e decreta o

²¹ “Apocalipse 12 – A mulher e o dragão.” *Bíblia Sagrada*. 195^a Edição. São Paulo: editora Ave-Maria, 2001, p.1566.

silêncio em procissões solenes. Da viola caipira de Wilson Lopes vem uma dicção interiorana que traz à baila cenas e cenários das cidadezinhas brasileiras e, sob essa inspiração, o título da canção, *Estrelada*, se justifica plenamente, por evocar o contraste claro-escuro do céu estrelado em face da luz mortiça dos postes das ruazinhas e vielas: no interior, o brilho das estrelas se sobressai ante a escuridão reinante, por isso o manto celeste parece muito mais estrelado. O acordeon de Hugo Fattoruso enche o ambiente como mais uma voz que se espalhou pelos interiores do mundo afora e nos conduz para o chão, onde se alastram as nossas raízes, entrelaçadas em culturas e identidades. O som do instrumento produz a mágica de transmutar-se em voz do próprio planeta e, nessa perspectiva, é possível se descolar da realidade e contemplar, de fora, a paisagem terrestre.

Em *Estrelada* temos ainda a participação de Jon Anderson, vocalista do *Yes*, cantando em português. Sua voz sempre vem junto da de Milton Nascimento nessa melodia cíclica, representação dos movimentos do planeta que ainda se configura como uma espécie de mantra, concebido na esperança de alertar os povos para a causa ambientalista. Um pedido de comunhão simbolizado no dueto de Jon Anderson e Milton Nascimento, vozes de lugares distantes que se juntaram no impulso humano de cuidar do planeta.

Ao me relatar sobre a forma que se deu a participação de Jon Anderson na gravação de *Estrelada*, Milton Nascimento acrescenta às memórias desse evento pitadas de humor:

E tem umas coisas, por exemplo, eu tava em Nova Iorque, já, depois daqui, aí o Jon Anderson, do Yes, ligou pro meu quarto no hotel e falou: “se você pensa que eu não vou cantar nesse teu disco, você tá muito enganado, eu tô aqui na Inglaterra, mas tô indo hoje pra aí. E depois você vai gravar no meu também.” [imperativo] Bicho, eu nem sabia como é que ele sabia desse disco, não tinha falado pra ninguém!

Milton mescla seu lado ator, quando representa a entonação imperativa de Jon Anderson, com seu lado narrador, que se desprende da cena para me alertar em tom de surpresa: “*eu nem sabia que ele sabia*”. A narrativa faz rir e informa sobre seu trânsito pelo meio musical estrangeiro a partir da intimidade com nomes conhecidos mundialmente. Essa proximidade levaria artistas como Jon Anderson a atender prontamente a alguns pedidos de Milton Nascimento.

Na época em que o artista brasileiro estava em turnê com o *show Angelus*, o *Jornal do Brasil* noticiava uma apresentação que seria feita no Palácio das Artes em Belo Horizonte em apoio à campanha *Natal sem fome*, encabeçada por Herbert de Souza, o Betinho. Toda a arrecadação do *show* seria destinada à campanha, que ainda seria divulgada através da transmissão do *show* pela rede de tevê Bandeirantes. Além de nomes brasileiros, como Simone e Caetano Veloso, Milton reuniria astros estrangeiros nessa apresentação. Na matéria publicada pelo *Jornal do Brasil* salienta-se o prestígio de Milton junto aos artistas internacionais que participaram de *Angelus*:

Jon Anderson e James Taylor participarão do show atendendo a um especial convite de Milton Nascimento, que gravou com os dois em seu último disco, *Angelus*. Eles não receberão cachês (assim como os artistas brasileiros) e nem fizeram qualquer exigência típica de astros internacionais.²²

Artistas que fazem da arte um caminho para a luta por causas humanitárias, eis o que temos emoldurado nessa notícia. *Angelus* foi concebido num momento em que Milton Nascimento havia se engajado em lutas pelos direitos humanos, em benefício das causas indígena e ambiental. Algumas dessas informações surgem em forma de poesia e música, como em *Estrelada*, ou em ações como a do *show* acima mencionado, ou mesmo em forma de alerta, como nas inscrições do encarte do disco:

Só Temos 10 Anos Para Salvar Nosso Planeta. Começa com Você e é Fácil.
Use Produtos Seguros Para o Meio-Ambiente
Pressione Líderes Políticos
Ame e Respeite Toda Forma de Vida
Economize Energia
Seja Solidário
Recicle.

Nas linhas desse recado repercute o que visualizamos em *Estrelada*. Ao lado dessas inscrições, os dados da entidade ambiental internacional a qual Milton Nascimento estava associado: ECO – Earth communications Office. Também nos encartes temos o selo da Anistia Internacional. Os jornais da época ainda noticiavam a ligação de Milton com a Aliança dos Povos das Florestas, em nome da causa indígena. Essa questão ficou evidente em disco anterior, *Txai*, não somente através do diálogo com a sonoridade indígena, mas de outras ações, como a doação da renda de alguns *shows* para a causa dos povos das florestas.

²² Roselena Nicolau. “Milton amplia o time”. *Jornal do Brasil* (18/12/1993)

No disco *Txai* temos algumas canções de Milton Nascimento compostas e ambientadas a partir de referências indígenas. Igualmente temos algumas faixas que reproduzem os registros sonoros feitos em tribos. Aquela sonoridade seduziu o mundo, pois, como vimos, *Txai* foi premiado e bem recebido no mercado estrangeiro. Uma de suas inovações se dava em relação à arrecadação de direitos autorais. Em matéria da *Folha de S. Paulo*, o líder indígena Ailton Krenak comemorava a prática promovida em *Txai*: “Muita gente já gravou música de índios, da África e da Ásia. A diferença é que neste escolhemos o que cantamos. Pela primeira vez cantos de índios foram gravados e editados, sem serem considerados de domínio público.”²³ Dessa maneira, a matéria salientava uma mudança na relação dos índios com o mercado, pois agora os direitos autorais das faixas do disco seriam repassados para as tribos de origem. O respeito permeava a relação de Milton Nascimento com a cultura indígena. Aquela era uma obra feita “com eles”, um trabalho onde tiveram voz ativa.

Em sintonia com os discursos ecológicos que povoavam o imaginário social no cenário dos 90, propiciando eventos internacionais como a ECO-Rio-92 – conferência promovida pelas Nações Unidas na cidade do Rio de Janeiro –, Milton Nascimento agregava nomes internacionais no esforço de lutar para salvar o planeta, como pudemos ver. Tais laços transbordariam para sua obra. Assim, a faixa *Curi-curi*²⁴, do disco *Txai*, conta com a participação do jovem ator norte-americano River Phoenix, que recita texto de autoria própria onde proferia sua defesa dos Povos da Floresta. Paralela à fala em inglês, o choro da flauta indígena de Tsaqu Waiãpi reverbera as travessias do local para o global, retratando cidadãos do mundo. River Phoenix tinha sido homenageado por Milton em disco anterior, *Miltons* (1988), com a canção *River Phoenix – Carta a um jovem* (Milton Nascimento). O ator ainda viria com sua família ao Brasil para a ECO-92 a convite de Milton, que fez grande apresentação no evento ecológico.

O interesse de Milton Nascimento em defender a natureza era perceptível desde a década de 70 em discos como *Milagre dos Peixes*, tornando-se mais contundente na década de 90, em ações e debates sobre a causa ambiental, que inspirariam novidades como *Txai*. O tema permaneceria latente na obra de Milton, mas a busca por novas linguagens não se esgotaria. Noutras palavras, a luta por direitos humanos e em favor da

²³ Ailton Krenak Apud Carlos Calado. “Milton faz show ecológico no parque Ibirapuera” *Folha de S. Paulo* (20/10/1990)

²⁴ Interpretação do índio Tsaqu Waiãpi, texto e fala de River Phoenix.

natureza permaneceriam, mas, na aventura de *Angelus*, por exemplo, enveredariam por outras informações sonoras e retomadas de algumas rotas, como os percursos por um som que reverberava uma fala sacra, uma dicção jazzística ou um sotaque *pop*.

Embalados pelos movimentos de *Estrelada*, realizamos uma reflexão musical, onde os sons são componentes discursivos que nos transportam para lugares e culturas num movimento constante de dentro para fora e de fora para dentro. Um jogo entre o todo e o específico. Outras ondas sonoras insinuam que esse planeta guarda memórias e energias invisíveis aos quais a sensibilidade humana pode e deve dar voz. Sendo assim, o que a canção demonstra em sua especificidade ramifica pela amplitude do álbum *Angelus*, entremeado de temporalidades, lugares, memórias e sensibilidades.

Nessas movimentações para dentro, uma passagem por angústias e perturbações que agitam o espírito humano é propagada em imagens agressivas por onde escorre a poeticidade em forma de versos e melodia. *Meu veneno*, parceria de Milton Nascimento com Ferreira Gullar, mergulha em inquietações alimentadas no campo das afetividades:

*Atrás de meus olhos, dorme
Uma lagoa profunda
E o céu que trago na mente
Meu vôo jamais alcança
Há no meu corpo um incêndio
Que queima sem esperança
A própria terra que piso
Vira um abismo e me come
Corre em meu sangue um veneno
Veneno que tem teu nome*

Corpo abandonado num quarto escuro. Pelo violão de Milton Nascimento saltam acordes pesados e cortantes que traduzem a tensão daquele olhar imóvel. As mãos-vento de Naná Vasconcelos tremulam – em forma de som – a poeira revelada através dos fios de raios solares que escoam das gretas do telhado. A percussão ainda se transmuta em restos de sons do cotidiano que violentam aqueles ouvidos surdos para o seu exterior. Nesse ambiente denso, arrasta a lenta melodia que escapole da boca de Milton em frases graves e agudas, sobrepostas. O sentimento que um dia foi fonte de vida transforma-se em veneno corrosivo quando não correspondido. Tons graves, parados, de um ser prostrado na profundidade de seu oceano de frustrações. Agudos de uma agonia agitadora. Voz de dor sobreposta a pedido de socorro. Tentativa de romper aquele nó-âncora. Os “primos” que brotam daquela garganta emitem o harmonioso contraste desse

espírito inquieto. As sensações do coração agitado em seu desamparo são expressas por imagens poéticas que remetem a fenômenos físicos, às agressividades sofridas por nosso planeta: “*incêndio que queima sem esperança*”. O corpo é uma floresta que arde em chama. A metáfora motiva a questão: não seria o mal que assola o humano o mesmo que desgasta a Terra? O incêndio que literalmente queima o planeta não seria fruto do mesmo desamor que atormenta o homem? O veneno-mágoa que corrói o humano é da mesma natureza dos dejetos que arrasam a Terra. Nessa leitura, as imagens discursivas criam diálogo entre *Meu veneno* e *Estrelada*.

O laço entre as duas canções incentiva o retorno àquela passagem bíblica: “Depois apareceu outro sinal no céu: um grande Dragão vermelho, com sete cabeças e dez chifres, e nas cabeças sete coroas. Varria com sua cauda uma terça parte das estrelas do céu, e as atirou à terra.”²⁵ Um dragão a atirar labaredas. “Serpente primitiva” que despeja veneno. Demônio, imagem que conjuga todos os males. Metáfora que faz recordar-se dos conflitos de *Meu veneno*. Por essa via interpretativa, a percussão toma feição de guizo de serpente, rabo de dragão a estraçalhar estrelas. Imagem que traduz a maldade encarnada no próprio homem. Diante de nós, leituras que insinuam a pluralidade de olhares para uma canção, território movediço por onde se configuram incontáveis sentidos:

O leitor é o produtor de jardins que miniaturizam e congregam um mundo. Robinson de uma ilha a descobrir, mas “possuído” também por seu próprio carnaval que introduz o múltiplo e a diferença no sistema escrito de uma sociedade e de um texto. Autor romanesco, portanto. Ele se desterritorializa, oscilando em um não-lugar entre o que inventa e o que modifica. Ora efetivamente, como o caçador na floresta, ele tem o escrito à vista, descobre pistas, ri, faz “golpes”, ou então, como jogador, deixa-se prender aí. Ora perde aí as seguranças fictícias da realidade: suas fugas o exilam das certezas que colocam o eu no tabuleiro social.²⁶

Nesse voo interpretativo, a urdidura entre o simbólico e o real na atmosfera de *Angelus*. As linhas imaginárias que estabelecemos entre *Estrelada* e *Meu veneno* interceptam o humano e o planeta numa sensação de abandono diante de tantos males. No fio que entrevemos, pontua-se a necessidade das subjetividades, da importância de carinhos na relação com o próximo, além de pitadas de amor-próprio, ferramentas

²⁵ “Apocalipse 12 – A mulher e o dragão.” Op. cit., p. 1566 e 1567.

²⁶ Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 17. Ed. Petrópolis- RJ: Editora Vozes, 2011, p. 245.

propícias para uma mudança interna capaz de nos atirar numa mudança maior, gestada no espírito de comunhão. O equilíbrio entre a partícula e o todo. Entre nós e essa grande Terra. Nessa dinâmica, o mínimo e o todo se equiparam. O que alcançamos em palavras é produzido em metáfora fotográfica que estampa o encarte do CD *Angelus*. Nela, Milton Nascimento se curva em pose característica de agradecimento. Por detrás, apenas a imensidão do céu ladrilhado por nuvens. A representação do indivíduo alinhado à própria Terra. Está nele a fonte para promover todas as mudanças, que começam por atos corriqueiros em sua própria vida.



Fig. 2 – imagem de encarte

Dessa maneira, em *Angelus* somos atirados ao drama humano. No entanto, sobrevive a esperança, desabrochada na sensibilidade e espírito de comunhão que permeiam o disco. Espírito que paira, na verdade, em toda a obra de Milton Nascimento, que sempre enxergou a ponte suspensa entre o micro e o macro, entre o local e o universal. Nessas travessias, ecoam lembranças que fizeram suas Minas serem tão Gerais, como na canção *Coisas de Minas*, mais uma parceria de Milton e Wilson Lopes e outro tesouro de *Angelus*, esse sopro misterioso que vem da alma.

O sotaque da viola caipira de Wilson Lopes aponta a localidade: estamos no interior. A rítmica despejada pelas mãos do clã Silva – Robertinho, Vanderlei e Ronaldo – convida os quadris à dança. Os braços do uruguaio Hugo Fattoruso espalham o sorriso do acordeon, que joga na atmosfera a gargalhada contagiante. Os sons armam uma folia, lugar onde se reza festejando. A letra clareia o que os sons provocam. Por ela acionamos referências à folia de reis.

*Ê, ê boi, ê, ê boi
Se eu contasse o que ninguém conhece
Do povo daí
Iam dizer que é mentira
Acabava a carreira
E o que resta de mim*

*Ê, ê boi, ê, ê boi
Fez a fogueira, caiu dentro dela
E o povo sorriu
No outro dia, as beatas
De língua de fora, que o padre serviu*

O animado “Ê boi!” que salta da boca de Milton Nascimento traz a recordação do povo cutucando o brincalhão Boi-de-Janeiro, que rodopia seu “vestido” chitão e suas fitas coloridas em cortejo durante as festividades de Santos Reis no Jequitinhonha. No entanto, a folia aqui serve como mote para memórias de tantos outros festejos que comungam da mesma alegria. Serve ainda para Milton Nascimento visitar Minas Gerais a partir da mágica que atravessa simples detalhes de seu cotidiano: “*Se eu contasse o que ninguém conhece/ Do povo daí/Iam dizer que é mentira/Acaba a carreira/E o que resta de mim*”. O verso vem em tom de uma confidência que paira no ar. Mas em seu festejar aquele ser rodeado pela folia escapa noutro pensamento, traduzido em sensibilidade, pela desaceleração da melodia, que toma ar queixoso na voz de Milton Nascimento:

*Dentro de mim, nas estrelas
Ou no que se faz passar
Anda meu amor primeiro
Que teima em não completar
Ê, pena*

Breve lamento para se lançar novamente na simplicidade daquela festividade emoldurada de fragmentos identitários de um povo que canta:

Ê, ê boi, ê, ê boi

*A porta aberta
Bem-vindo à casa, prazer conhecer
Se a conversa acabar na cozinha
Já é da família
Melhor pra você*

Nos versos, a hospitalidade de um povo que acomoda forasteiros que se achegam para a folia. A receptividade e espontaneidade apresentadas na cena se espalham por memórias de convívios e solidariedades do cotidiano, expressões do povo interiorano. Milton Nascimento revive a infância em Três Pontas, onde compartilhava com amigos e família momentos de divertimento cultivados na percepção de que amizade é casa aberta. No entanto, o arremate da estrofe soa como um alerta: “*Melhor pra você*”. Receptividade, sim, mas de um povo “cabreiro”. Sorriso aberto de quem antes, da janela, concedia apenas um olhar fechado, armava a carranca, trancava a porta e, se facilitasse, punha mesmo é para correr.

De repente, uma quebra na atmosfera sonora através da introdução de um novo componente, o piano de Túlio Mourão, que em sua fala melodiosa insinua uma tonalidade urbana em homenagem ao convidado estrangeiro. Enquanto isso a voz de Milton Nascimento pavimenta o ambiente num canto sincopado, que a percussão acompanha, entornando sonoridades que acionam memórias de vozes da cultura negra. Sonoramente, celebra-se a miscigenação cultural, matriz de identidades já nem tanto mineiras, mas brasileiras. Encontros que proporcionam o sentimento de pertença ao mundo.

*Tem o som de tudo
É absurdo
É mistério
Libertas... doce folia
O som de todos que escutei
Ouro Preto chama Paris
Philadelphia entra na roda
Negro mina chora
Sonho apaixonado de quem canta
E cantar, ê, ê*

Nesses versos, a imagem de Minas Gerais em destaque no mapa-múndi evoca histórias de tempos atrás. Na ciranda, Ouro Preto dá as mãos a Paris e a Filadélfia em passos onde se insinuam discursos de liberdade. Através dos detalhes e dos traços discretos dos versos, reverberam fragmentos de memórias dos discursos libertários

fomentados no século XVIII. Paris, berço dos ideais iluministas que correram o mundo. Filadélfia, importante centro urbano das Treze Colônias no XVIII onde pipocaram discursos de liberdade, foi também a primeira capital dos Estados Unidos, após a declaração de independência. Ouro Preto, antiga Vila Rica, ergue-se sobre as memórias da Conjuração Mineira demarcando o seu lugar de terra da liberdade. “*Libertas...doce folia*”, uma lembrança do lema daquela movimentação celebrada simbolicamente na bandeira de Minas Gerais: *Libertas quae sera tamen*. Naquele cenário, já se bebia das ideias revolucionárias de outros países pela circulação de ideias divulgadas em livros e viagens para estudos. Aqueles jovens que passaram pela Universidade de Coimbra, quando retornavam a Minas davam um colorido local ao espírito iluminista. Liberdade, desejo que ainda perpassava por outra classe, a dos escravos, representados nessa canção pelo canto de lamento e saudade do negro mina.

O que se faz presente na canção transborda noutros suportes, como na capa do disco. Por detrás daqueles anjos, inscrições antigas. Trata-se de um texto daquele que ficou como um herói da liberdade: Tiradentes. No traço dos anjos, a ousadia de Aleijadinho. No encarte, a pintura de Guignard (1896-1962), esse carioca criado na Alemanha e símbolo das artes plásticas de Minas Gerais, onde passou boa parte de sua vida, criando e ensinando. Sua tela reproduzida em *Angelus* pinta a paisagem mineira em tons flutuantes, numa imagem em que nuvens e montanhas se misturam, compondo um horizonte sem fim por onde igrejas coloniais navegam. Sem barreiras, uma paisagem se esparrama em liberdade, forma de ver e sentir Minas Gerais. Nessas referências a ícones mineiros do disco *Angelus*, o

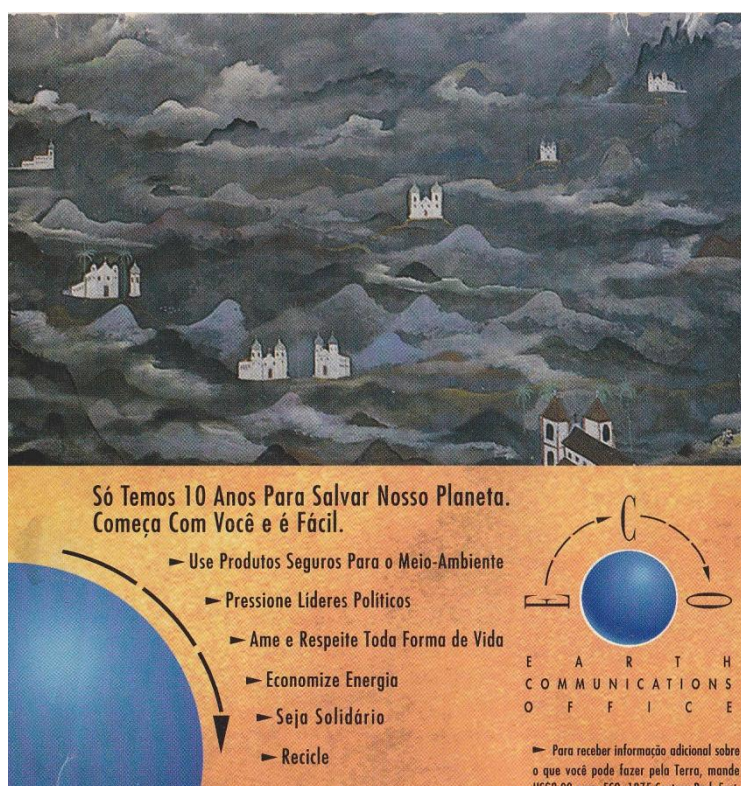


Fig. 3 – Paisagem mineira de Guignard

cruzamento de informações e temporalidades que pronuncia ousadia e liberdade criativa, fonte para inovações.

Na ciranda miltoniana, saboreia-se o espírito de liberdade que paira em suas Minas Gerais. Liberdade propiciada também pela miscigenação cultural. Ao artista que se constituiu em terras mineiras não restaria outra via que não a da liberdade, inclusive no campo musical, onde agregou e misturou informações de distintas paragens sem se preocupar com discursos enviesados por argumentos sobre causa/efeito do fenômeno conhecido como globalização. Apropriar-se livremente do que vinha de fora já seria característica de seu povo desde tempos longínquos. Por essa via, compreende-se que ser mineiro equivaleria a ser cidadão do mundo. Em texto crítico sobre *Angelus*, Sérgio Augusto capta esse espírito presente no álbum de Milton Nascimento em breve análise da capa:

....anjos barrocos da antiga Vila Rica sobrepostos à réplica de um pedido de Tiradentes para visitar o Rio. Uma das chaves de *Angelus* é esse entrelaçamento gráfico da cidade onde Milton Nascimento nasceu e se projetou para o mundo com a Minas Gerais de Três Pontas e Belo Horizonte, onde cresceu e descobriu a música.²⁷

As travessias miltonianas ecoam esboços da porosidade das fronteiras entre Minas Gerais, o Rio de Janeiro e o mundo. Uma rota de idas e vindas marcada por passos deveras antigos. Por estar ambientado nessas transposições, Milton enfrentaria com tranquilidade os constantes questionamentos sobre as suas verdadeiras origens. Volta e meia ao artista é perguntado: onde você nasceu? A resposta “Rio de Janeiro” sempre causa surpresa àqueles tão acostumados a atrelarem seu nome a Minas. Mas, à pergunta constante, construíram-se respostas inteligentes, que convertem a surpresa aguardada numa outra, inesperada. Assim, em apresentação no programa *Ensaio*, Milton Nascimento reproduz nova fórmula para o constante impasse: “*Eu nasci em dois lugares, um foi em Laranjeiras, no Rio, e o outro foi Três Pontas, sul de Minas Gerais.*”²⁸ É justamente no “estar aí” que reside o “jeito de ser” miltoniano, sujeito em permanente viagem, sem solo definitivo, disposto a retornar para contar o que aprendeu em suas andanças. Mas retornar a que lugar? A essa Três Pontas idealizada, pátria-mãe

²⁷ Sérgio Augustos. “Milton renasce como o anjo das Gerais”. *Folha de S. Paulo* (10/11/1993).

²⁸ Milton Nascimento & Wagner Tiso. Programa *Ensaio*. TV Cultura (1995). Lançado em 2011 pela Warner.

de todos os lugares mineiros, brasileiros e estrangeiros que, interceptados, recriam, continuamente, o eterno drama da existência. Por isso faz sentido pensar numa origem mineira, uma vez que os diálogos musicais são tributários de uma memória constituída, sobretudo, em solo mineiro.

Voltemos ao ambiente da canção *Coisas de Minas*. Em seu seguimento, retomase aquele espírito de festa entremeada de quadros que compõem o cotidiano. Pensamentos em fuga se misturam às cenas que os olhos captam e à algazarra daquela folia. Vivências e memórias estilhaçadas.

*Ê, ê boi, ê, ê boi
A porta aberta
Benvindo à casa, prazer conhecer
Se a conversa acabar na cozinha
Já é da família, melhor pra você*

*Ê amor, ê amor
Os namorados no meio da tarde começam a sorrir
E eu aqui neste morro
Na frente de um touro
Falando de mim*

Mas toda essa movimentação tem pausa. Vem o suspiro provocado pela lembrança de um momento que se desenha nas tonalidades do horizonte e então ocorre uma nova quebra de ambiência. A massa sonora se dilui, a melodia desacelera, pondo no centro a voz de Milton Nascimento, que, num estalo, prepara-se para a contemplação.

*O sol tá descendo agora
O silêncio deixa ouvir
Será o sinal de um anjo
Essa brisa a traduzir
Meus nomes*

Seis horas da tarde. A voz, agora em falsete, emite o canto de um anjo, chave para o portal mágico que se abre naquele horizonte cortado por tons alaranjados. Hora de contemplação apreendida através da hipnótica beleza e simplicidade daquele canto de elevação. A voz sobe e reverbera, despertando os instrumentos que retomam a festa. Aquela melodia, aparentemente desconhecida, de repente ganha contornos familiares por novo caminho traçado pelo falsete miltoniano, que entoa em comovente *vocalise* a melodia da *Ave Maria*.

Ao emitir essa melodia, Milton Nascimento desperta a memória da Hora do Angelus. Diariamente, às 18 horas, a canção percorre o país em homenagem a Maria, seja pelo interior ou nas grandes cidades. Canto que não pede licença, apenas invade suavemente os ouvidos. Melodia que nos arrebatava quando escapa do rádio de um táxi em movimento ou das notas de um piano dolente que rasgam o burburinho no interior da confeitaria Colombo em pleno Rio de Janeiro.

A magia desse momento povoa o universo do próprio Milton Nascimento. Em sua canção, pesca um punhado de coisas que remetem a Minas, sem explicá-la, pois parte da beleza e do espírito dessa localidade está em seus mistérios, na sabedoria do não contar, ou mesmo do contar não contando, como descrito nos versos em que se monta a ciranda entre Ouro Preto, Filadélfia e Paris. Mistérios que fazem das Minas de Milton um lugar onde o intuitivo aflora:

Além de eu ter nascido às seis horas da tarde, essa era a hora que a gente subia num morro lá em Três Pontas para ver o sol baixar. Nos períodos de lua cheia o movimento é simultâneo e dá para sentir que é a terra que se move e não o sol. É uma coisa mágica. Não gosto muito de ficar contando muita história de Minas porque no Exército quase fui preso como mentiroso por causa disso. O Rodrigo, irmão do Caetano [Vieloso], costuma tirar férias sempre numa cidade mineira diferente e acontecem coisas incríveis. Ele contou isso numa roda de baianos em que eu estava presente na casa do Caetano, em Salvador, e só fiquei calado ouvindo. Garcia Marques teria escrito um *Cem anos de solidão* muito mais forte nas Geraes.²⁹

A passagem propaga memória dos versos que abrem a canção *Coisas de Minas*. Vale relembra-los mais uma vez: “*Se eu contasse o que ninguém conhece/ do povo daí/Iam dizer que mentira/ Acabava a carreira/E o que resta de mim*”. O que para alguns seria tachado de realismo fantástico ou mágico, na verdade resultaria de vivências desse artista de olhar apurado, sempre pronto à contemplação e à atenção ao detalhe. Olhar desarmado e atento, espelho que capta a simples magia, que, uma vez apurada e depurada, é devolvida em forma de músicas inquietantes. Magia gestada numa identificação que faz do olhar de Milton Nascimento um rastro do espírito contemplativo que abraça sua gente e suas Minas Gerais. Em texto em que apresenta o álbum *Angelus*, Caetano Veloso tateia hipóteses que, antes de explicarem a música de Milton ou o espírito mineiro, buscam uma aproximação sensível, eu diria mesmo um canal, para acessar fagulhas daquela atmosfera onde se desenha a paisagem mineira:

²⁹ Milton Nascimento a Tárík de Souza. “Milton agora é do mundo” *Jornal do Brasil* (10/11/1993).

Estou escrevendo essas notas numa fazenda mineira encravada na Serra da Mantiqueira. Diante da paisagem e das cidades que visitamos eu comentei com Paulinha e Moreno: a gente entende por que Minas deu Drummond e Guimarães Rosa – e Milton. Vêm-me à cabeça dois baianos que souberam ver e dizer melhor do que eu: Gilberto Gil – que costumava repetir que a música de Milton reproduz os contornos das montanhas de Minas Gerais (...) e Rodrigo Veloso, meu irmão, cuja graça para contar os casos de Minas fizeram rir em Salvador e foi lembrada por ele ao compor *Coisas de Minas*, que, conhecendo Minas já depois dos quarenta anos e voltando à Bahia surpreso me dizia com humor mas com convicção: Minas é muito mais que a Bahia. (...) Nós, baianos, fazemos muito espalhafato, os mineiros são discretos (...). Mas a verdade é que Minas é uma maravilha. Neste disco, ouve-se isto com limpidez.³⁰

Ao colocarmos em diálogo o trecho escrito por Caetano Veloso, a passagem da entrevista de Milton Nascimento a Tárík de Souza e a letra da canção *Coisas de Minas*, acessamos novamente a intimidade que provoca o artista mineiro à composição. No encontro com o outro, Milton sentiu-se estimulado a falar de si mesmo. Aquelas conversas em Salvador conduziram o cantor a pensar nas coisas de seu Estado, que acabou virando tema para mais uma de suas canções. A magia e o mistério que deslumbraram os irmãos Veloso derramam-se em *Coisas de Minas* e noutras canções, onde o cotidiano é enquadrado por olhar miltoniano, como na primeira versão de *Sofro Calado*, parceria de Milton com Régis Faria que aparece duas vezes em *Angelus*.

Letra curta, sentimento profundo, melodia que vibra em cores intensas quando coberta por sons metálicos, pingados pela percussão de Robertinho Silva. Alguns sons mais agudos, brilhantes, outros, graves, em tons foscos. Correntes se arrastam. Falsetes miltonianos se irmanam nessa massa sonora, emitindo uma multidão de “primos” em fagulhas magnéticas. Uma chuva que canta sua beleza sincopada ao desabar sobre o chão, para depois se erguer em vapor e ressoar no espaço como mar de sinos. Desse emaranhado, Milton Nascimento emite em voz natural os versos concisos e fortes:

³⁰ Caetano Veloso. “Caetano escreve sobre Bituca.” *Jornal do Brasil*. (27/11/93). O texto publicado pelo *Jornal do Brasil* reproduz trechos de outro texto de autoria de Caetano Veloso distribuído pela gravadora Warner no momento em que *Angelus* foi lançado, funcionando como uma espécie de *release* que reverberou em críticas jornalísticas sobre esse álbum. Os cortes assinalados pelas reticências entre parênteses são originais da publicação do jornal. A proximidade de Caetano com Milton Nascimento seria lembrada na dedicatória de *Angelus*: “As gravações deste disco foram marcadas pela carinhosa e presente conversa de Caetano Veloso.” É desse diálogo que Caetano apura suas percepções sobre *Angelus* no texto em que discorre sobre o álbum e sobre outros passos da trajetória de Milton Nascimento. Nas linhas abaixo, algumas das percepções de Caetano sobre o *Angelus*: “Acho que Milton deve entender com que intensa delícia ouvi as faixas de seu novo disco. E quanto sentido faz para mim que ele seja um mergulho profundo na atmosfera de sua intimidade inicial com a música, um entregar-se a ela sem medo – e depois do medo. De fato, esse disco soa como uma volta à primeira morada. (...) Todas as características que marcaram a presença de Milton na história da música brasileira – e que lhe possibilitaram reafirmar (e mesmo alargar e aprofundar) o prestígio de que esta goza no mundo – estão presentes neste disco em estado puro e num grau de concentração e polimento que só se vê em artistas que crescem quando amadurecem: não se trata de mera confirmação daquelas características, mas de um aperfeiçoamento do seu entendimento e uma conseqüente ampliação de sua eficácia.” (idem, *ibidem*)

*Sofro calado
Pra não lhe dizer, a cada
Segundo, o que é um
Segundo sem você*

Sinos, o que fisgamos nessa atmosfera, nos remetem mais uma vez às Seis horas da tarde. Em algumas cidades, como São João Del Rey, os sinos dobram em festa na hora do Angelus. Ali ouvimos a conversa entre os sinos das igrejas coloniais que cercam o centro histórico. Fala atirada de uma torre e devolvida de outro ponto da cidade, atijando um e mais outro sino em vozes graves, agudas, repinçadas, alongadas. Um balé coreografado em ondas sonoras de leveza, alegria, choro, angústia. Sensações que circulam aquele momento em que nos botamos em contemplação. Sons mágicos que ecoam pelas montanhas, atravessam o cotidiano e inspiram arranjos de canções. Melodias que fazem pensar que, apesar de tudo, o paraíso pode ser experimentado aqui mesmo, neste instante. Basta arriscar-se a olhar e ouvir.

É o convite que nos faz a próxima canção, *Qualquer coisa a ver com o paraíso* (Milton Nascimento/Flávio Venturini). A peça traz mais um nome internacional para o clube de Milton Nascimento: Peter Gabriel, ex-integrante do grupo de *rock* progressivo Gênesis. Na passagem em que Milton me conta sobre as negociações para a participação do artista inglês, vislumbramos, mais uma vez, o prestígio de seu nome no cenário internacional. Milton alude à afinidade musical entre ele e Gabriel, desde os tempos em que este ainda era integrante do Gênesis:

A coisa que eu mais queria na minha vida era gravar com o Peter Gabriel. Porque, quando tinha o grupo dele, eles vieram aqui no Brasil; ele já chegou dizendo que queria encontrar comigo. Só que eles vieram para o Rio e eu fui para São Paulo. E quando eles foram para São Paulo, eu vim para o Rio. Não teve jeito. Aí, falei com o pessoal lá, “tem que achar o Peter Gabriel, de qualquer maneira” e tal. Aí foi aquele negócio, conseguiram achar ele na África. Ele tava ensaiando um negócio de um pessoal africano que nunca tinha viajado, nunca tinha nada, né? Aí eu falei com ele. Ele falou: “Que bom cé falar comigo, tal, tal, tal. Agora, pra quando é pra gente gravar?” Eu falei: “Ah, no máximo um mês ou dois.” Aí ele falou assim: “Bom, então nós vamos ter que deixar para uma outra época, um outro disco teu eu prometo que eu gravo. Tá legal?” Eu falei: “Tá legal.” Daí explicou o porquê, não podia deixar o pessoal lá. Aí ele desligou, eu fiquei meio triste assim... quinze minutos depois ele liga: “dia tal você pode ir a Pittsburgh?”, falei, “posso”. “É porque nós vamos viajar da África pra aí, vamos para Pittsburgh, e eu vou ter um dia off, e a gente pode gravar nesse dia. Será que dá pra você?”. Falei: “Se dá pra mim? Claro!” Aí gravamos, foi um negócio!

O relato surpreende a quem já ouviu ou ouvirá o dueto de Milton Nascimento e Peter Gabriel em *Qualquer coisa a ver com o paraíso*. Do encontro rápido resultou uma

performance intensa, daquelas que projeta a espontaneidade proporcionada por vozes que se reconhecem e têm intimidade. Nesse caso, a intimidade provocada pela admiração compartilhada por artistas que, ao longo das respectivas carreiras, fizeram de suas vozes ferramentas para voos ousados, construindo assim uma versatilidade que estimula a aventura criativa.

O título da canção propaga a lembrança do morro de Três Pontas, famoso pelo pôr do sol descrito em histórias miltonianas. Seu nome, Paraíso. De lá de cima, a voz se lança, caçando a resposta de outra montanha que, ao mesmo tempo, é extensão do próprio morro. Falas vizinhas no efeito sonoro e distante do eco. Da fazenda do Grotão um sinal de fumaça a Pittsburgh. A imagem aqui pintada ganha nitidez e se projeta através do dueto de Milton e Gabriel. Na introdução, o ambiente calmo alicerçado em *vocalises* miltonianos. Peter Gabriel lança uma frase melódica, que, em certo ponto, é sobreposta por Milton Nascimento em tom grave. No quase toque, a passagem. A voz de Milton ganha o centro da cena, ascendendo descansadamente até chegar aos céus em falsete. Nas alternâncias e sobreposições iniciais, a sintonia de vozes que se reconhecem num princípio de conversa que vai se apurando aos poucos. Diálogo produzido num cântico que faz das nuances vocais desses dois artistas o vocabulário de um idioma desabrigado de palavras.

Os arranjos produzem a nuvem quase dispersa de um fim de tarde, contornando e realçando a beleza dessas vozes-raios-solares. Nuvem suave de sons, que sugerem ares sublimes extraídos por Flávio Venturini do violão e por Hugo Fattoruso, do piano. Túlio Mourão ocupa-se do teclado, João Baptista, do baixo fretless, e Robertinho Silva, da bateria e percussão, que conta ainda com Vanderlei e Ronaldo Silva. De repente, os sons dos instrumentos caçam uma pulsação quente, encorpendo esse ambiente e estimulando aquelas vozes a brincar num jogo onde visitam suas múltiplas facetas em frases ligeiras e longas, entremeadas e emaranhadas em tons graves, agudos e falsetes propagados por distintas direções. Um dueto duelado, provocação que leva à ousadia criativa. Vozes que proporcionam, uma à outra, a experiência de um voo livre. De onde estão, compõem uma pintura sonora das lembranças de Milton Nascimento sobre longínquos fins de tarde em Três Pontas. A *performance* ainda inspira a interpretação de que aquele paraíso idealizado pode ser experimentado aqui, seja através das belezas que nutrem nosso cotidiano ou do redescobrimento da liberdade como forma de encarar a vida.

Nesse entremeio, as cores propagadas pelos últimos raios solares produzem o encontro num lugar terceiro, estágio entre o lá e o cá. A fronteira-abismo entre territórios-montanhas é vencida por aquelas vozes ressonantes que fazem do canto sem palavras uma fonte cujas águas se espalham em tons de linguagem universal para remover todos os obstáculos interpostos entre o perto e o longe. Às tentativas de enquadramento dos cantores em jargões como o da *World music* os dois artistas responderiam com essa amálgama de cores fortes povoada dos mais diversos sotaques.

O que se capta aqui se alastra por todo o álbum *Angelus*. Naquele cenário dos anos 90, a Warner apostaria alto na carreira internacional de Milton Nascimento. Em comentário à imprensa, o então presidente nacional da gravadora, Beto Boaventura, afirmaria: “Milton será um artista prioritário dentro da estrutura multinacional da Warner. Do ponto de vista da gravadora, esse contrato é um grande desafio.”³¹ Ao artista seria concedida liberdade para produzir sua música, com prerrogativas direcionadas no investimento numa carreira internacional. Assim, ao ser questionado sobre a sua relação com a nova gravadora – “como foi trabalhar com a Warner?” –, Milton Nascimento destacaria:

Foi ótimo. Descobri em Los Angeles que eles conheciam muito bem minha obra e também se antecipavam a tudo que eu pretendia exigir. Antes que eu dissesse qualquer coisa, eles sugeriram que meu disco fosse, acima de tudo, brasileiro, sem compromissos óbvios com o que chamam de “world music”. As outras gravações queriam que eu cantasse em inglês. Posso até gravar uma ou outra canção em inglês, mas não por obrigação nem com muita frequência. Paul Simon, por exemplo, se ofereceu para escrever uma letra para mim e sugeriu que Laurie Anderson escrevesse outra. Vou colaborar também com a Joni Mitchell.³²

No decorrer de sua fala, portanto, Milton Nascimento salienta a liberdade que recebeu da gravadora. Uma liberdade até mesmo de recusar propostas sugeridas. Em discos anteriores, como *Courage* e *Milton* (1976), o artista gravou algumas faixas em versões bilíngues, em português/inglês. Mas, em *Angelus*, Milton gravou apenas uma canção em inglês. Optou por enveredar por outros percursos para dialogar com localidades distantes, como observado em *Qualquer coisa a ver com o paraíso*, uma das 4 faixas sem letra, do total de 15 canções que compõem o disco. Evidentemente, não podemos atribuir as escolhas de Milton Nascimento unicamente às exigências de uma carreira internacional, pois, ao longo de sua trajetória musical, mesmo em gravações de

³¹ Beto Boaventura Apud Mauro Ferreira. “O fim da travessia”. *O Globo* (11/05/1993)

³² Milton Nascimento em entrevista a Sérgio Augusto. “Milton renasce como o anjo das Gerais”. Op. cit.

discos voltados para o mercado brasileiro, o artista sempre realizou experimentalismos com a voz para comunicar subjetividades impossíveis de serem descritas em palavras. Dessa maneira, não constituiria barreira para o público internacional o canto em português. Na *performance* de *Estrelada*, por exemplo, Jon Anderson canta em português, e não Milton em inglês. Simples questão de escolha. Se bem pensarmos, Milton Nascimento impressionou seus admiradores internacionais pela qualidade e criatividade de sua obra, e não pelo exotismo do idioma. Estava aí sua linha de comunicação. Os nomes internacionais que abrigaram seu nome, como os acima mencionados, circulavam por meios receptivos e até mesmo ansiosos por uma música que escapasse de padrões pré-formatados. Assim, dos circuitos universitários aos clubes do *jazz*, ou mesmo em vertentes do *rock*, cantar em inglês seria mero detalhe. Ou, numa inversão, cantar em português seria puro charme em meio àquele som diferente.

No caso do álbum *Angelus*, descortinam-se formas plurais de comunicação de subjetividades, como nas interpretações de canções sem letra e de canções cantadas em português, em inglês ou mesmo em versão bilíngue, caso de *Only a dream in Rio*, de James Taylor, mais um membro internacional do clube de Milton Nascimento. Para a gravação dessa faixa, Fernando Brant verteu para o português os versos que seriam cantados por Milton. Os versos em inglês permaneceriam na voz de James Taylor. Nesse dueto, a barreira do idioma não impede o diálogo produzido na musicalidade que risca uma paisagem, o Rio de Janeiro. Juntaram-se nessa aventura os músicos Jeff Bova (Teclados), Tony Cedras (Acordeon), Anthony Jackson (Guitarra “contrabass”), Chris Parker (Bumbo) e Naná Vasconcelos (percussão). A atmosfera sonora que se instala mostra uma caravana musical em diálogo pelo idioma música. Naná Vasconcelos dá a dicção local, contagiando as falas de outros instrumentos com um balanço que dá leveza. Nessa conversa entre instrumentos, as partículas que rondam as vozes de James Taylor e Milton Nascimento ajudam a compor o cenário carioca com traços de cartão postal brasileiro pintado com tintas cosmopolitas: “*O lugar de onde eu vim/Brota no coração/ O lugar aonde eu nasci/ Está no mundo e em mim*”. A frase solta, em vocalização melodiosa da boca de Milton Nascimento, tece a proximidade entre aquele lugar do mundo e o sentimento que nutriu em terras mineiras (“*Sou do mundo, sou Minas Gerais*”), mostrando, mais uma vez, o rompimento de fronteiras na adoção de uma identidade que vai do local para o universal. Rio de Janeiro, cenário que projetou o nome de Milton através do II FIC (Festival Internacional da Canção), também trazia

boas lembranças a James Taylor, como menciona Tárík de Souza, ao referir-se à cidade como “... a terra onde [James Taylor] ressuscitou, num boca-a-boca com a multidão do primeiro *Rock in Rio*.”³³

No diálogo entre as vozes de Milton e James Taylor, a vista é apreendida em imagens que capturam as múltiplas facetas do Rio de Janeiro: os ares paradisíacos, os problemas sociais, a exuberância da música etc. É como se as percepções da voz de dentro, somadas às impressões do olhar estrangeiro, compusessem um grande mosaico que reverberasse a beleza contrastante da cidade.

*A terra é minha mãe
O mar é o meu chão
O verde é a luz
Sorrindo em meu olhar*

*Pois eu digo, é mesmo um sonho o Rio
Tudo será como deve ser
Quero estar com você lá*

*Eu garanto, é um lugar diferente
A minha gente carrega uma cruz
Mas tem força pra mudar*

*Strange taste of a tropical fruit
Romantic language of the portuguese
Melody on a wooden flute
Samba floating in the summer breeze*

*It's alright you can stay asleep
You can close your eyes
You can trust the people of paradise
To call your keeper
And tender your goodbyes*

*Oh What a night wonderful one in a million
Frozen fire brazilian stars
Oh holy southern cross
Later on take me way downtown in a tin can
I can't come down from the banstand
I'm never thrown for such a loss when they say*

*O lugar de onde eu vim
Brota no coração
O lugar onde eu nasci
Está no mundo e em mim*

*O lugar que a gente sonhar
Pode existir, existirá*

³³ Tárík de Souza. “‘Angelus’ das Gerais”. *Jornal do Brasil* (09/11/1993)

*Vive em nós e viverá
Enquanto houver canção*

*Caught in the rays of the rising sun
On the run from the soldier's gun
Shouting out loud from the angry crowd
The mild the wild and the hungry child
I'll tell you there's more than a dream in Rio
I was there on the very day*

*Dói demais o coração
E era mais
Mais do que nossas vozes
Mais do que o nosso rosto
Mais do que a luz do olhar*

Na continuação, James Taylor e Milton Nascimento põem de lado a alternância de estrofes bilíngues e passam a interpor frases em inglês e português, com James Taylor lançando uma frase *in english*, e um coro de vozes miltonianas, em resposta, vertendo uma a uma para o português, num esforço por traduzir aquele encontro.

*But it's more than the shining eye
Mais do que a luz do olhar
More than the steaming green
Mais do que o verdejar
More than the hidden hills
Tudo o que não se viu
More than the concrete Christ
Mais do que o Redentor
More than a distant land
Mais do que a terra mãe
Over shining sea
Mais do que céu e mar
More than a hungry child
A fome a nos doer
More like another time
O tempo a nos curtir
Born of a million years
Mais do que um milhão
More than a million years
De anos pra sonhar*

Em termos práticos, o bilinguismo ampliaria a comunicação do discurso aos diversos lugares por onde circulasse a canção: no Brasil, nos Estados Unidos, ou onde mais. No entanto, artistas criativos e sensíveis que são, Milton Nascimento e James Taylor fizeram da letra bilíngue muito mais que mera tradução simultânea. Com o incremento de suas *performances*, através da tessitura vocal, promoveriam uma quentura de sentimentos, no suave balanço dos arranjos, de forma a deslocarem a

tradução do verão carioca para além das descrições habituais, em total sintonia com a letra: “*Mais do que o Redentor/mais do que a terra mãe/mais do que céu e mar*”. Interpretações sensíveis como as de Milton e James Taylor revelam, antes, um esforço mútuo de ser compreendido, sem prejuízo das práticas comuns em lugares cosmopolitas, visitados por turistas de tantos lugares, onde os idiomas se misturam em diálogos inimagináveis: cada falante procura se expressar da forma que lhe é mais confortável – quem sabe muito do idioma estrangeiro faz a mediação entre o “gringo” e os locais; os que sabem pouco, ou quase nada, dão lá o seu jeitinho, por vezes se valendo de inusitados malabarismos. Assim, entre palavras soltas, pedaços de frases num e noutro idioma, repetições e entonações, faz-se o milagre da comunicação. E nesse milagre, a constatação primaz de que, mais do que simples palavras, o que os falantes buscam mesmo são linguagens aptas a traduzir subjetividades.

Nossa parada em *Only a dream in Rio* demonstra como Milton Nascimento fez da sugestão de sua gravadora uma possibilidade de dar asas à sua criatividade. Em matéria da época, o que vem descrito como sugestões da Warner para uma carreira internacional, reflete, na verdade, o perfil cosmopolita do próprio Milton. A canção gravada com James Taylor e a opção pela gravação de *Hello Goodbye*, dos Beatles, demonstram isso: de longa data, o cantor nutria uma afinidade musical com James Taylor, e os Beatles, desde sempre, foram uma de suas referências:

Eu tinha improvisado *Hello Goodbye*, que está no *Planeta Blues* ao vivo. Repeti a versão e entreguei a Gil Goldstein, junto com o *Sgt. Peppers*. Disse a ele que ouviu os Beatles até cansar antes de fazer o arranjo para mim. (...) E quando me sugeriram *Only a dream...* bom, eu detesto o James Taylor. Foi um grande barato.³⁴

Milton não se furtaria a gravar canções que estivessem em sintonia com a sua música, independente do idioma em que tivessem sido escritas. Num álbum onde enreda algumas de suas memórias, a canção dos Beatles, por exemplo, remete aos tempos de *Clube da Esquina*, ao ambiente de convivência com Lô Borges e Beto Guedes, ao espírito daquele momento, que passou a ser eterno em sua obra; ou mesmo a períodos anteriores, quando Milton ia com Lô Borges ao cinema para ver os filmes do grupo inglês. *Hello Goodbye* faz parte do repertório da trilha sonora do filme *Magical Mystery Tour*, estrelado pelos Beatles em 1967. *Sgt. Peppers* foi um marco musical, por ser um

³⁴ Milton Nascimento Apud “Gabriel e Jon Anderson estão no álbum de Milton” *O estado de S. Paulo*. Op. cit.

álbum conceitual em que o grupo inglês se jogou em experimentalismos sonoros, tornando-se referência para vários grupos. A crítica brasileira, por vezes, faz a ponte entre este trabalho dos Beatles e o álbum *Clube da Esquina*, apontado como uma espécie de *Sgt. Peppers* brasileiro. O elogio é bem-vindo quando, no contexto da crítica, a comparação se constrói no interesse de apontar o *Clube da Esquina* como tributário do esforço dos Beatles em inaugurar novos discursos musicais. Entretanto, quando tal comparação se direciona para a submissão do *Clube da Esquina* a parâmetros formais a partir do trabalho dos Beatles, perde-se a oportunidade de enfrentar um instigante diálogo entre um trabalho e outro.

Ao entregar a Gil Goldstein o *Sgt. Peppers*, Milton Nascimento sugeria que os arranjos se inspirassem na criatividade dos arranjos feitos por George Martin. A lembrança desse disco emitia o passaporte para o território do espírito inventivo, lugar onde esperava ser gestada a sua versão personalizada de *Hello Goodbye*. Se aquela era uma homenagem a uma de suas referências, ela só poderia ser levada a termo mediante tratamento que aplicasse novos timbres à canção e favorecesse uma interpretação que reinventasse o espanto da gravação original. Queria, noutras palavras, uma interpretação criativa, vizinha da que fez em seu disco ao vivo, *O planeta Blues na estrada do sol*, de 1991.

A versão de *Hello Goodbye*, gravada pelos Beatles, tem trama sonora arquitetada por frases melódicas de instrumentos elétricos com dicção roqueira. Gritos estridentes perfuram esse ambiente de cores densas. Somados ao andamento acelerado, traduzem sonoramente a palpitação angustiante de um “hello” que sempre recebe de volta um “goodbye”. Relação conflitante em tom de eterna despedida. Fazem da estridência um grito que incomoda o nó na garganta.

*You say yes
I say no
You say stop
And I say go, go, go
Oh! No
You say goodbye
And I say hello
Hello, hello
I don't know why you say goodbye
I say hello
Hello, hello
I don't know why you say goodbye
I say hello*

*I say high
You say low
You say why
And I say I don't know
Oh! No
You say goodbye
And I say hello
Hello, hello
I don't know why you say goodbye
I say hello*

*Hello, Hello
I don't know why you say goodbye
I say hello*

“A influência *beatle*, nunca negada, retine em releitura majestosa de *Hello Goodbye*, orquestrada por Gil Goldstein para um desempenho próximo do canto lírico.”³⁵ O trecho recortado é extraído da crítica de Tárík de Souza ao álbum *Angelus*. Nele, visualiza-se o deslocamento feito na versão de Milton Nascimento para *Hello Goodbye*. Sobressai a voz em falsete, que se faz acompanhar ao violão, sob ornamentos da orquestra regida por Gil Goldstein, grande nome do *jazz*.

A voz, emitida quase todo o tempo em falsete, flana suavemente em andamento desacelerado. O canto inspira delicadeza e conduz ao plano intimista, onde a angústia da versão *beatle* se transfigura em doce melancolia. Delicadeza emitida em partículas infantis e femininas dessa voz que nos toma nos braços e acalenta. As cordas da orquestra insinuam uma nuvem lamentosa que, descansadamente, toma contornos de puro lirismo. É um canto para si mesmo, um mergulho para dentro, num conflito interno, que, vez ou outra, quando a voz escapa em forma de grito, ganha o exterior.

Percebe-se aí um oceano de leituras possíveis a partir do virtuosismo vocal em serviço da interpretação. Diante de uma obra que lhe inspira admiração, o artista se lança num jogo onde cantar é compor, aplicar sentidos e nuances capazes de insuflar beleza em território já tão conhecido. Como criança arteira, que inverte as regras de suas brincadeiras prediletas, Milton se apropria criativamente de uma de suas referências, demonstrando curiosidade e inquietação artística. Nessa *performance*, o intérprete se esbalda no reinvento de uma obra-prima, reverenciando-a, ao amparo da mobilidade discursiva latente na canção. A respeito desse tema, Adalberto Paranhos afirmaria:

³⁵ Tárík de Souza. “‘Angelus’ das Gerais” *Jornal do Brasil* (9/11/1993)

Canção alguma é uma ilha voltada para dentro de si. Nem seria possível submetê-la a uma blindagem que a mantivesse a salvo de qualquer tentativa de reapropriação de seus sentidos. Por mais cristalizadas que sejam as leituras que façam dessa ou daquela canção, sempre subsiste a possibilidade de reanimá-la com novos sopros de vida. E, conforme o caso, mais do que evidenciar a agregação de outros significados, uma composição pode sair inteiramente dos eixos.³⁶

Nesse passeio por rotas de sua trajetória através do tecido da memória, Milton Nascimento traz algumas canções que traduzem marcos de sua carreira. Uma delas puxa o espírito da movimentação que deu densidade ao seu som e que foi propagada pela sua voz: o Clube da Esquina, lembrado através da gravação da canção *Clube da Esquina 2*. No olhar dirigido a essa peça do repertório de Milton, percebe-se que a visita ao passado também se dá no plano da mobilidade, da transformação, buscada na interpretação e em arranjos que desdenham da cristalização de uma obra alçada à categoria de clássica. Milton Nascimento conta sua história a partir do seu tempo, pois o tempo do artista é sempre o agora. Assim, no tratamento dado à canção *Clube da Esquina 2*, despeja informações que misturam a trajetória da canção com a do cantor-compositor.

Pelo som do órgão elétrico manejado por Túlio Mourão escorre a frase melódica vibrante que nos encaminha às águas da memória. Aquele é um trecho da melodia de *Clube da Esquina 2*. A levada calma toma o ambiente, formando um espelho d'água a se perder no horizonte. Dele, emerge a voz límpida de Milton Nascimento, que lança melodia e palavras, pronunciando histórias sobre o *Clube da Esquina 2*. De seu lugar de tema instrumental que compunha o repertório do álbum *Clube da Esquina* à canção com letra de Márcio Borges nessa versão do *Angelus* já se opera uma grande mudança, pois as palavras que agora enfeitam a melodia passam também a compor quadros do cotidiano que antes a canção não possuía. Da letra escapolem imagens captadas da ambiência de uma grande cidade em seu dia-a-dia, que traduzem, a um só tempo, o clima de uma época: “*Em meio a tantos gases lacrimogêneos*”.

*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*

³⁶ Adalberto Paranhos. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. *Revista ArtCultura*. Uberlândia: EDUFU, 2004, p.26.

*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...*

*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...*

Em seu livro, Márcio Borges relembra que foi praticamente intimado por Nana Caymmi a escrever uma letra para a canção, concebida como instrumental pelos autores Milton Nascimento e Lô Borges. A cantora queria gravá-la, por isso clamava pela letra.

Fui para o apartamento que agora dividia com Henrique Leiner e no dia seguinte fiz a letra. Depois, conforme combinado, entreguei direto nas mãos de Nana. Ela foi para o estúdio e gravou. Só depois do fato consumado é que Bituca e Lô se renderam à evidência: “Clube da Esquina 2” tinha letra.³⁷

De fato, na versão do disco *Clube da Esquina*, o lugar de tema musical fazia da canção um pretexto para os músicos se soltarem e viajarem em improvisos num diálogo apurado no virtuosismo. Naquele ambiente, Milton Nascimento fazia de sua voz mais um instrumento, ora se colando ao violão, como se juntos fossem a mesma voz, ora se jogando em falsetes flutuantes, escapando em linhas de fuga. Após receber letra, a canção ganhou versões gravadas por Nana Caymmi e também por Lô Borges. Em *Angelus*, Milton Nascimento gravaria pela primeira vez essa versão com letra.

Na imagem de transmutação da massa sonora em espelho d'água, também visualizamos o corte daquela superfície. A aparente calma tremula em ondas produzidas por folhas-galhos-percussivos. A voz atravessa a superfície revolvendo as profundezas desse lago da memória. Ondas largas e curtas, agitadas e tranquilas, galhos sobre águas. Movimentos que soerguem recordações. A voz atira lembranças em forma

³⁷ Márcio Borges. *Os sonhos não envelhecem*. Op. cit., p. 337.

de som e palavras. Assim, ao recordarmos certos versos, eles tomam feição de catalisadores da comunicação entre o *Clube da Esquina* e o espírito de *Angelus*. “*Que a chama não tem pavio*”. Naquele passado, a fonte para o presente. A inquietude que paira na atmosfera de *Angelus* é acionada numa imagem que remete à criatividade de seu álbum-irmão, o *Clube da Esquina*. Num momento solo, Milton Nascimento lança improvisos em falsete que se casam com os acordes do violão, ecoando a memória do manejo que experimentou na primeira versão, agora de maneira distinta, porque o momento é outro. Ao variar no recurso de um “violão vocalizado”, utilizado feito uma marca, surpreende a recordação em nova suspensão contemplativa, estabelecida por delicadeza e criatividade. Tais visitas ao passado alertam para o presente e para o futuro. “*Esquina mais de um milhão*”. O verso serve de metáfora para se pensar o momento de *Angelus*. A canção *Clube da Esquina 2*, rodeada por tantas outras que compõem essa trama movediça, ergue-se como um monumento imaginário que ressoa em suas ondas invisíveis uma outra fala pulsante: *Clube da Esquina 3*. Em *Angelus* Milton caçava aquela energia criativa de uma produção coletiva, mas ao mesmo tempo mostrava como seu clube havia se ampliado, reunindo agora um time internacional de amigos que comungavam da mesma fé de que “*os sonhos não envelhecem*”.

Um caleidoscópio sonoro a projetar memórias num ambiente onde as temporalidades se cruzam, em desafio dos limites entre passado e presente, eis o que se colhe da visita a certas canções do repertório de Milton Nascimento. Trata-se de um jogo onde as melodias remetem a vivências do passado e reconfiguram os percursos que as trouxeram até o presente. *Angelus*, um território de memórias despedaçadas, motivo que insinua o todo numa levada que ignora o traço ordinário da linearidade. O caminho é ladrilhado em afetividades. “A memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns.”³⁸, lembra Ecléa Bosi. Nesse patamar, a presença de algumas canções e o tratamento a elas dispensados surpreendem. É o caso de *Vera Cruz*, *Novena* e *Amor amigo*, gravadas com toda a turma do jazz reunida em estúdio nova-iorquino: Milton Nascimento (voz e violão), Robertinho Silva (percussão), Herbie Hancock (piano), Pat Metheny (guitarra), Ron Carter (baixo), Jack DeJohnette (bateria).

³⁸ Ecléa Bosi. “A substância social da memória” In: *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 31.

Voz central, fala dispersa, frase-comentário, um grito de continuação, canto firme, passagens. Tudo ao mesmo tempo, numa explosão de começos onde cravam-se rotas distintas de uma mesma travessia sonora. Caminhos que circulam e levam até *Vera Cruz*. Um ambiente sonoro constituído na improvisação coletiva. Atmosfera quente e intimista, onde o vulto de cada voz instrumental ganha nitidez através de passos inesperados. Frases curtas e longas num tempo de pulsações diversas. A voz de Milton Nascimento paira no ambiente, assumindo o lugar de canto inventivo, produtor de viagens pelo vento, como vem nos versos da canção:

*Hoje foi que a perdi
Mas onde, já nem sei
Me levo para o mar
Em Vera me larguei
E deito nessa dor
Meu corpo sem lugar*

*Ah! Quisera esquecer
A moça que se foi
De nossa Vera Cruz
E o pranto que ficou
Da morte que sonhei
Nas coisas de um olhar*

*Ah! Nos rios me larguei
Correndo sem parar
Buscava Vera Cruz
Nos campos e no mar
Mas ela se soltou
No longe se perdeu*

*Quero em outra mansidão
Um dia me ancorar
E aos ventos me esquecer
Que ao vento me amarrei
E nele vou partir
Atrás de Vera Cruz*

*Ah! Quisera encontrar
A moça que se foi
No mar de Vera Cruz
E o pranto que ficou
Do norte que perdi
Nas coisas de um olhar*

Noutros momentos, a voz de Milton se veste de falsete, lançando *vocalises*, emissão de sua face instrumental. Atiça assim o canto solo da guitarra de Pat Metheny. Depois, o piano de Herbie Hancock. Esses momentos “solos” não intimidam Ron

Carter, Jack DeJohnette e Robertinho Silva a criarem toda uma cena paralela. Um clima de *jam session* numa *performance* onde se respira criatividade, linha que enlaça Vera Cruz ao jazz, gênero que se tornou sinônimo de liberdade. Mais do que fazer jazz pretendia-se praticar a liberdade criativa atribuída a ele.

“Ah! Quisera Esquecer/ A moça que se foi/ De nossa Vera Cruz”. Os versos, escritos ao final da década de 60, reclamam, agora mais do que nunca, uma ausência. Num cenário de ditadura militar, “a moça que se foi” toma feição de liberdade. Liberdade que atribuímos ao plano político, mas que se desdobra para outros campos. Na leitura acima apresentada, Vera Cruz ecoa seu grito de liberdade no território da canção no cenário dos anos 90. Alguns cerceamentos eram e são impostos pelo próprio mercado da música, como Milton Nascimento salientou quando ainda divulgava o disco *Txai*:

O problema da MPB não é falta de material humano, mas sim o controle que os produtores e grandes empresários exercem sobre a música e a capacidade que eles têm de ditar o que vai fazer sucesso ou não. Tenho certeza de que, se eu fosse um artista novo, nunca conseguiria gravar um LP nos dias de hoje.³⁹

Em sua fala, sintomas da restrição da liberdade criativa que se fazem sentir em variadas esferas do campo da música. Tomemos como exemplo as tecnologias sofisticadas do momento. Elas favoreceram a prática de divisão das etapas de gravação de um disco. Algumas dessas etapas, inclusive, eram executadas em distintas localidades. Assim, em muitos casos, os músicos não mais se reuniam em estúdio para gravar. Em reflexão sobre o tema, Tosta Dias pondera:

A universalização das técnicas e a consagração mundial de fórmulas musicais padronizadas conferem um ar de semelhança à produção mais diversificada e dilui o que, potencialmente, os recursos tecnológicos poderiam ressaltar como especificidades dos produtos.⁴⁰

A questão se mostra complexa. As novas tecnologias proporcionariam maior sofisticação das gravações. Gravar separadamente possibilitava *performances* “mais redondas”, mas também produzia acomodações em padrões. Aquele clima de produção coletiva em estúdio havia se diluído mesmo em segmentos musicais considerados mais inventivos. Em nossas reflexões sobre *Angelus*, vimos exemplos de canções em que a

³⁹ Milton Nascimento Apud André Barcinski. “Milton quer fazer ‘Graceland’ para os índios”. *Folha de S. Paulo* (21/02/1991)

⁴⁰ Marcia Tosta Dias. *Os donos da voz: a indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. Op. cit., p. 124.

inclusão de novos instrumentos foi feita posteriormente; entretanto, isso se deu numa trama instrumental elaborada e maturada na convivência em estúdio. Assim, encontrou-se um meio-termo, utilizando-se produtivamente os novos recursos, como caminhos para encorpar, e não diluir, a sonoridade das canções. No caso de faixas como *Vera Cruz*, ia-se adiante. Aquele clima de *jam session* caçava o calor de gravações promovidas na inquietação do encontro. Através de *performances* como esta, Milton Nascimento e seus parceiros ignoravam padrões e retomavam a energia criativa promovida pela espontaneidade de diálogos entre amigos. Se como artista novato não conseguiria divulgar sua música, Milton mostrava como de seu lugar de artista consagrado contribuiria para criar linhas de fuga naquele cenário. O clima das gravações de *Angelus* ressoaria nas memórias a respeito do disco. Numa passagem recente pelo Brasil, Ron Carter concedeu entrevista ao *Correio Braziliense*. Em texto de Pedro Brant, o músico é apresentado como “a principal referência viva do contrabaixo no jazz.” O texto ainda dá conta do amplo diálogo de Ron Carter com a música brasileira, de onde surge a recordação de *Angelus*:

Poucos jazzistas americanos têm uma relação tão próxima com a música brasileira quanto Ron Carter. O contrabaixista já participou de discos de Tom Jobim, Hermeto Pascoal, Luís Bonfá, Eumir Deodato, Astrud Gilberto e Milton Nascimento – com quem, ele contou, em entrevista ao *Correio*, fez sua gravação brasileira favorita, uma das faixas do disco *Angelus*, de 1993.⁴¹

Nessa mesma levada criativa, somos conduzidos a *Novena*, canção que naquele momento recebeu especial atenção da imprensa pelas memórias que a circundavam. Era mencionada como a primeira composição feita por Milton Nascimento, embora o artista já tivesse composto *Barulho de Trem*, que só veio a aparecer em disco posterior, o *Crooner*, de 1999. No entanto, *Novena* desponta como um marco do momento em que Milton se assumiu como compositor, depois de assistir ao filme *Jules e Jim* com Márcio Borges. Beto Guedes já havia gravado essa canção em seu álbum *Amor de índio*, 1978, mas ela só receberia uma versão de Milton nessa experiência do *Angelus*.

Novena, ou *Paz pelo amor que vem*, surge numa melodia de frases alongadas e suspensas, movimentação que inspira lembrança do traço de parábolas, como arco-íris de cores densas. A voz em falsete se deixa levar na intensidade desse voo, ascendendo até a curva onde mergulha na imensidão de seu universo interior. Viagem para dentro, num canto preciso, tradutor de emoções. Junto da voz, as falas instrumentais erguem

⁴¹ Pedro Brant. “Cavalheiro do jazz”. *Correio Braziliense*. (01/06/2010).

aquele clima de improviso coletivo. Em seu embalo, a vertigem de uma queda livre produzida por cores dissonantes. Ou o ambiente ao redor se desmanchando. Voo largo nas primeiras estrofes, caminho melódico aberto em incansáveis retornos: “*Tem sua vez de lá retornar/ ao lugar mais fundo/Fundo, fundo, mais que mar.*” Retornos, melodia circular que causa a impressão de estabilidade, logo quebrada por distinta direção, lugar onde surpreende em combustão: “*Se digo sol*”.

*Se digo ai
É por ninguém
É pela certeza
De saber que tudo tem*

*Tem sua vez de lá retornar
Ao lugar mais fundo
Fundo, fundo, mais que o mar*

*Se digo sol
Não tem talvez
Não espero mais a chuva
Só preparo meu começo
A explosão de toda luz
A chama, chama, chama, chama
Se digo amor
Só é por alguém
É pelos malditos
Deserdados desse chão*

Uma *jam session* de cores angustiantes, conversa afiada em curvas minuciosas que encham o espaço. Lugar construído em quebras constantes pela criatividade dos músicos. Nessa dinâmica, acionamos as curvas das memórias que a canção guarda sobre a trajetória de Milton Nascimento. Tempos de começos, a *jam session* daqui faz recordar das *jam sessions* da época do Berimbau Club em Belo Horizonte. Recordações da atmosfera do filme *Jules e Jim* e das primeiras referências de *jazz* que sensibilizaram o artista. Sua paixão pelos conjuntos de Miles Davis. Tempos que, como os da canção que remetem aos Beatles, se traduzem nos versos: “*Eu sou da América do Sul/Eu sei, vocês nem vão saber...*” Naquele estúdio, fagulhas de memórias traçavam a linha entre passado e presente.

Quando eu imaginaria gravar Novena, minha primeira música, com Herbie Hancock, Ron Carter, Pat Metheny e Jack DeJohnette? Na época que eu a escrevi, há trinta anos, com exceção do Pat, o mais novo, eles eram meus ídolos.

Aliás, eles não acreditaram que essa fosse minha primeira composição com esse nível e tivesse ficado até hoje inédita.⁴²

Às memórias da época em que eram seus “monstros sagrados” somavam-se os percursos que os convertiam em parceiros e amigos. Herbie Hancock, por exemplo, participou de variados discos de Milton Nascimento ao longo dos anos. No caso de Pat Metheny, de uma geração mais recente, Milton e *Clube da Esquina* ainda se configurariam como referência. Travessias anunciadas pelos arranjos da canção, adornos instrumentais que retomavam os encontros e enredos da trajetória miltoniana. Nessa aventura, a surpresa provocada em seus ídolos se afigura como saborosa recompensa.

Quando a gente foi fazer o *Ângelus*, estava aquele pessoal todo do jazz; eu passei essa música pra eles e falei pro Pat [Metheny]: “essa é a primeira música que eu fiz”. O Pat sentou-se e mostrou a primeira que ele fez. Desde a gravação do Beto, eu dava um acorde diferente para entrar na segunda parte; então o mesmo aconteceu lá em New York com os jazzistas. Na hora em que eu dei o acorde, todo mundo parou; pra mim, estava acontecendo a melhor gravação daquela música. Eu perguntei: “mas o que houve”? Eles olharam pra mim e falaram: “é o acorde”. Eu disse: “mas é assim!”. “É assim?”. “É”. Aí eu olhei pra cara do Ron Carter – Ron Carter me chama de maestro –, estava com o sorriso até aqui. “Quer dizer que é assim?”, perguntou Jack DeJohnette. “É”, falei. “É loucura, né?”. “É”. “Oba!” [Risos]. E eu pensando: “pô, será que derrubei meus mestres?”⁴³

Surpresa, criatividade, energia que alimenta os voos desses artistas em diálogos provocativos. Milton Nascimento bebeu da linguagem de seus ídolos para alçar novos e surpreendentes voos. Nessa conduta, acabaria ele próprio, ainda nos anos 60, se transformando numa referência capaz de imprimir frescor ao segmento jazzístico. E, posteriormente, a outros segmentos musicais, como vimos ao longo desse capítulo.

Em *Angelus*, o clima de *jam session* toma ares mais intimistas na gravação de *Amor amigo*, parceria de Milton com Fernando Brant, anteriormente gravada no álbum

⁴² Milton Nascimento em entrevista a Tárík de Souza. “Milton agora é do mundo”. Op. cit.

⁴³ Milton em entrevista a Chico Amaral In: Chico Amaral. *A música de Milton Nascimento*. Belo Horizonte: Editora e consultoria Gomes, 2013, p. 84. Numa passagem anterior, Milton explica a mudança de acorde: (...) a única coisa que eu sei é que eu não queria fazer nada parecido com o que os outros já tivessem feito. Quando comecei a fazer *Novena*, que naquela época se chamava *Paz do Amor que Vem*, já é uma coisa, porque ela começa com aquele acorde menor [ré menor com sétima] e depois, no final o acorde muda [fá menor com baixo em ré], que não tem nada a ver com a primeira parte, mas isso saiu assim, sabe? Eu sempre falo que as coisas que eu faço têm muito a ver com cinema. Então, para mim, aquilo foi bênção de Deus pra eu continuar fazendo, e é diferente mesmo. (Idem, ibidem, p. 83.) (As intervenções dentro da fala de Milton Nascimento são originais do texto).

Caçador de mim, de 1981. Na versão de *Angelus*, a canção se despe de versos e é emitida a partir de vocalizações de Milton Nascimento, que se acompanha ao violão, circundado por Pat Metheny, também ao violão, e Herbie Hancock, ao piano. Elaborar-se um bate-papo entre vozes instrumentais que demonstram todo o seu traquejo no idioma da música. Vozes que se provocam, complementam-se, ecoam a fala da outra, irmanam-se na simplicidade e virtuosismo, fazendo de *Amor amigo* um canto de exaltação ao território da música, lugar de onde memórias de emoções e sensibilidades afloram em cores plurais.

Angelus se fecha sem se encerrar, em tom de passagem. Deixa no ar esperanças de futuros. A última faixa do álbum é uma nova aparição de *Sofro Calado* em distinta leitura. Milton Nascimento, sozinho ao piano, numa interpretação comovente, que desperta algumas outras histórias.

O Régis Faria, filho do Reginaldo Faria, tem uns vinte e poucos anos, somos amigos, há muito tempo. Ele não pretende fazer carreira na música, seu interesse é televisão. A letra de *Sofro calado* é um trecho de uma carta que escreveu para a namorada. Achei tão bonito que resolvi musicar. A faixa ia ter três versões, mas só deu pra entrar duas. A com piano tem um clima de Última sessão da música, mas é uma evocação de Pablo.⁴⁴

Um clima de *Última sessão da música* no que ela tem de suspensão. Um instante em que se deixa levar por uma saudade. *Última sessão da música* compõe o repertório de *Milagre dos peixes*, onde também se encontra a canção *Pablo* – lembrada em citação no arranjo de *Sofro Calado* –, que Milton Nascimento compôs em homenagem ao filho, ausência doída em *Angelus*.

No caleidoscópio de memórias de *Angelus*, canções se impregnam de recordações de vivências, afetos, sensibilidades, trajetórias musicais num diálogo que ainda arrebatou outros suportes. Das fotografias que entornam pelos encartes vêm a imagem de Lília, Seu Zino, a famosa sanfoninha, Milton menino e tantas outras que enredam linhas entre passado e presente. Na superfície alaranjada, tais fotografias brotam como raios atirados em diversas direções. Não são lembranças lineares, mas pulsações estilhaçadas. Um enredo móvel que, em sua caçada no solo de afetos, dribla a cristalização de suas histórias. Nessa empreitada, a percepção de rotas e trajetórias que constituem o ser. No mesmo encarte, as palavras de Milton: “Se eu não tivesse

⁴⁴ Milton Nascimento em entrevista a Tárík de Souza. “Milton agora é do mundo”. Op. cit.

aparecido em 1967, talvez não existisse o cantor. Agora, se eu não tivesse nascido no meu tempo, na minha hora certa, não haveria hoje o Milton Nascimento.” Assim, as sensibilidades que rondaram suas experiências pela vida nutrem a obra recente, *Angelus*, de maneira que o passado surge como uma espécie de matéria-prima para se produzir o novo em tons detalhistas. Um nó criativo desse artista que sempre escapou de definições e aprisionamentos. *Angelus* é mesmo um retrato de contentamento diante do impasse que provocou: “Ele [o Angelus] pega tantas tendências e caminhos, que a gravadora não sabe por onde começar para promovê-lo.”⁴⁵

Tambores de Minas: canto para avivar as asas e tocar a vida

A experiência de realização de um projeto denso incita o artista a traçar outros percursos, onde insinua continuações, mas igualmente, linhas de fuga. Um traço marcante de um disco pode ser temporariamente abandonado. Uma linha discreta que se esboça aqui ganha força ou se apaga logo adiante. Seu compromisso é com a sua verdade, daí o desejo de surpreender em variações que enriquecem o repertório, sem abrir mão das marcas identitárias que personalizam o seu trabalho. As vivências de cada instante dão cor especial à obra de nomes como Milton Nascimento. Assim, após *Angelus*, o artista optou por outros caminhos, um deles seria um álbum ao vivo, registro do *show* onde celebrava o sentimento de amizade através de algumas canções de seu repertório e de outros compositores.

Amigo (1995) é um disco ao vivo, onde a voz de Milton Nascimento se encontra com as de crianças de dois corais infantis – os *Rouxinóis de Divinópolis* e os meninos do *Projeto Curumim*, esse último de Belo Horizonte –, mais a orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo. A lembrança de um grande amigo, morto recentemente, o piloto de Fórmula 1 Ayrton Senna, servia de mote para esse voo. A atmosfera sonora cheia, nutrida na emoção e na eloquência, promovia a comunhão entre público e artista. Juntos recordavam-se das pessoas que guardam “dentro do coração”. Enquanto viajava em turnê com o *show Amigo*, Milton começava a se preparar para o novo disco de canções

⁴⁵ Idem, *ibidem*.

inéditas, que seria gravado no ano de 1996. Em entrevista publicada em setembro daquele ano, o artista fala sobre o novo disco, num momento em que ainda burilava ideias e sonoridades para a sua realização: “Tem nove músicas prontas e vamos começar a gravar em setembro. Mas nenhuma tem nome nem letra. Estão trabalhando nas letras o Chico Buarque, o Fernando Brant, o Márcio Borges e também vou fazer algumas.”⁴⁶ Milton entraria em estúdio naquele mesmo mês de setembro para gravar seu *Nascimento*. O álbum ficou pronto ainda no segundo semestre de 1996, mas só seria lançado no ano seguinte.

Em meio a tantos projetos, Milton Nascimento teve que fazer breve pausa, devido ao agravamento de seu quadro de saúde. Naquele ano, o cantor-compositor foi diagnosticado com diabetes tipo 2. Os primeiros passos do enfrentamento da doença lhe custaram visível perda de peso. Seu estado de saúde pioraria diante da violência de boatos propagados após uma participação no episódio de fim de ano do programa humorístico *Sai de Baixo*, da Rede Globo. Devido a sua magreza, jornais e revistas especulavam sobre o que acontecia. Naquelas notícias, antecipavam o fim.

Nascimento foi lançado no primeiro semestre de 1997, com Milton já recuperado. Nesse cenário, os acontecimentos relacionados aos seus problemas de saúde reverberavam em notícias que salientavam a dramaticidade daquele momento e, igualmente, a capacidade de superação do cantor. Em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, destacavam:

A via-crucis médica que o cantor viveu de novembro do ano passado a março deste ano, quando teve alta, foi causada por certa mágoa. “Eu estava muito bem. Como passei muito tempo fora, fazendo shows, as pessoas desacostumaram de me ver e quando apareci no programa *Sai de baixo*, me acharam muito magro e começou uma avalanche de maldades e crueldades que me levaram, aí sim, a ficar realmente doente. Graças a Deus, não da doença que diziam que eu tinha.”⁴⁷

Nessa mesma matéria, Milton Nascimento fala das motivações para a realização de seu novo disco, uma espécie de retorno a Minas Gerais num mergulho em suas entranhas, em seus recantos, lugar de onde vibram os sons de seus tambores: “A imagem de Minas é a melodia e as igrejas. Pensava-se que tambores eram exclusividade

⁴⁶ Milton Nascimento em entrevista a J. Paulo da Silva e Roberta Jansen. “Todos pensam que sou um bicho”. *O Estado de S. Paulo*. (07/09/1996).

⁴⁷ André Luiz Barros. “O milagre do Nascimento”. *Jornal do Brasil* (28/05/1997)

da Bahia e Rio.”⁴⁸ Em sua fala propaga a notícia de que Minas também tem tambores. E na visita a esses tambores Milton traria novo traço da sonoridade mineira para sua obra. “Meu baterista Lincoln Cheib é um grande pesquisador de sons de Minas e ficou encarregado de ‘transar’ os ritmos. Eu fui compor em cima do manancial de pesquisa que ele me deu. Foi fácil. Isso me deixou feliz. Todos os músicos queriam algo assim.”⁴⁹ Como vimos em momento anterior, o artista se sentiu provocado com os boatos que chegaram aos ouvidos de Naná Vasconcelos de que em Minas não havia mais tambor. A resposta viria em forma de verso, percutido em batida seca e pungente, onde evocava memórias de festejos populares que minam os territórios das Gerais: “*Seus tambores nunca se calaram/ Os tambores de Minas soarão.*”

Em seu *Nascimento*, a forte base percussiva conduz três canções que referenciam sonoridades e imaginários de festejos religiosos/profanos. *Louva-a-Deus*, *Tambores de Minas* e *Janela para o mundo*. A essas canções, Milton enlaça outras, visitando diversas paisagens.⁵⁰ Assim, um retoque uruguaio dá o tom pulsante em duas canções: *Cuerpo y Alma* (Eduardo Mateo) e *Biromes y servilletas* (Léo Masliah) – esta última recebeu duas gravações nesse mesmo disco, uma em versão para o português de Carlos Sandroni. Nos entremeios do percurso de *Nascimento*, as referências a sonoridades plurais fazem pensar no quanto aqui tem de lá. Mais uma vez Milton Nascimento visita territórios da música já bem conhecidos por ele, mas experimentando possibilidades na combinação de sonoridades. Surpreende pela maneira peculiar que as manipula. Uma linha de trabalho já se esboçava em *Angelus*, porém aqui se tornaria mais contundente. A forte experiência de *Angelus* seria mesmo motivo para que Milton se provocasse, percorrendo agora um caminho diferente:

Quando ficou pronto meu último disco com repertório inédito, “Angelus”, eu descobri que tinha dado uma passagem geral em minha vida e comecei a avaliar coisas que eu gostaria de ter feito e não fiz. “Angelus” foi um disco que eu trabalhei mais no exterior. Eu estava feliz, mas ao mesmo tempo, foi me dando

⁴⁸ Milton Nascimento Apud André Luiz Barros. “O milagre do Nascimento”. Op. cit.

⁴⁹ Milton Nascimento (entrevista). “Quero retomar o caminho dos palcos”. *O Globo* (28/05/1997)

⁵⁰ Repertório do álbum *Nascimento*: *Louva-a-Deus* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *O Cavaleiro* (Milton Nascimento, Wilson Lopes/Milton Nascimento), *Guardanapos de Papel* (Léo Masliah/versão Carlos Sandroni), *Cuerpo y Alma* (Eduardo Mateo), *O Rouxinol* (Milton Nascimento), *Janela para o Mundo* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *E agora, rapaz?* (Dinho Caninana), *Levantados do chão* (Milton Nascimento/Chico Buarque), *Ana Maria* (Wayne Shorter), *Ol’man river* (Oscar Hammerstein/Jerome Kern), *Os tambores de Minas* (Milton Nascimento/Márcio Borges), *Biromes y Servilletas* (Léo Masliah)

uma saudade grande do Brasil. Me deu vontade de fazer shows pelo país e de pegar na lembrança coisas de Minas.⁵¹

Depois do disco lançado, da divulgação feita, era hora de subir novamente aos palcos. Retorno com cara de começo, onde Milton se joga em experimentos. *Tambores de Minas*, espetáculo dirigido por Gabriel Vilela, trazia Milton Nascimento numa ciranda cênica, onde o cantor-compositor cantava suas canções e brincava com um elenco de cantores-atores-acrobatas. Uma folia levada pelos sons de caixas e tambores. Procissão solene em tom de reverência. Trupe que faz das Minas de Milton um Estado viajante. No repertório, canções já conhecidas e algumas de seu novo trabalho. Parecia que a sede pelas coisas de Minas não havia se esgotado na experiência do disco. No palco, Milton e sua trupe cantavam algumas histórias e insinuavam muitas outras em gestos, vestimentas e movimentações. Algumas de suas linhas seguiremos nos próximos passos dessa nossa narrativa através do DVD e do álbum que registram o espetáculo.⁵² Uma coisa era certa: ali se celebrava a figura do artista e dos solos que o nutriram. Em belo texto crítico, publicado no *Jornal do Brasil*, Lena Frias instiga o público para a estreia de *Tambores de Minas* no Rio de Janeiro, depois do sucesso da temporada paulista:

A voz de Milton – rei Congo coroado pelos próprios cabelos trançados em ouro – vem de um recanto qualquer da alma, do espírito, da raiva, da mágoa, da esperança, da certeza, da alegria, da exaltação. Vem embrulhada nos tambores, som ancestral de todas as gentes (“Estrangeiro eu não vou ser/Cidadão do mundo eu sou”). Os tambores exprimem o coração da terra. O gemido do cio. O ronco das águas internas, dos seres aprisionados nas cavernas e subsolos da vida, o canto anhangá das furnas, dos bichos encafuados em tocas, o arquejar dolorido do pensamento, o rugido dos deuses do fundo, o surdo latejar do sangue nas entranhas, o palpitar do ferro, das gemas que subjazem nas montanhas magnéticas de Minas Gerais, o ritmo pélvico do ato de amor, o pulsar do feto descendo à luz. O Nascimento de Milton nos tambores de Minas, leito de paixão do artista e onde ele se refaz. Como na lenda grega de Anteu – filho de Géia, a terra, que na dor e na fragilidade plantava-se no coração da terra-mãe para o próprio re-Nascimento. Essa força, a fervura, o prazer, o amor explodem no show *Tambores de Minas*, estréia de hoje no Metropolitan. Espetáculo exuberante no qual, sob direção de Gabriel Vilela, Milton exorciza os demônios e louva a Deus, como só os mineiros sabem.⁵³

⁵¹ Milton Nascimento (entrevista). “Quero retomar o caminho dos palcos”. Op. cit.

⁵² É interessante lembrar que o DVD foi gravado como um especial para o canal Multishow, sob direção de Dênis Carvalho, sendo lançado em lojas posteriormente pela Warner (2003). O CD foi lançado por Milton Nascimento ainda durante a turnê espetáculo. Em ambos, temos uma seleção das canções de *Tambores de Minas*. No registro em DVD, apenas duas canções do roteiro foram cortadas, *Calix Bento* (presente no CD) e *Saudade dos aviões da Panair*.

⁵³ Lena Frias. “Acrobacia radical da voz das Gerais”. *Jornal do Brasil* (21/08/1997)

Um filete de luz quebra a penumbra. Como vela acesa diante de oratório, sua claridade vai se esparramando quando se aviva. Nos entremeios de luz e sombra, a chama tremula, revelando os contornos dançantes de imagens e penduricalhos. Espaço cheio, tudo carinhosamente arrumado para destacar e agradar o símbolo de devoção. A cena que pode ser assistida em milhares de casas do interior, transporta-se para o palco. A inspiração de Gabriel Vilela para o cenário de *Tambores de Minas* seria mesmo o oratório, como salienta o *release* assinado por Angela de Almeida⁵⁴, além de matérias e críticas a respeito desse espetáculo. No centro do palco, um elevado em forma de tambor é rodeado por pequenas luzes que seguem por escadaria, de onde se acessa a parte mais alta do cenário. Lá, figuras de mãos dadas, moldadas em uma espécie de madeira, lembram a brincadeira infantil onde o desenho recortado em folha de papel insistentemente dobrada multiplica-se quando aberto, como sanfona. Se essa tira de figuras aciona o imaginário infantil, também se revela signo de comunhão e amizade.



Fig. 4 – Palco-oratório

⁵⁴ Texto disponível no site oficial de Milton Nascimento. (<http://www.miltonnascimento.com.br/>)

As luzes que se esparramam pelo palco revelam a silhueta dos atores imóveis e de braços erguidos. Pela maneira que estão dispostos em cena, acionam a memória de um cartão-postal de Minas Gerais: os profetas do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas, obra do mestre Aleijadinho. Os músicos a postos vestem-se em ternos recobertos de desenhos e símbolos. Em sua matéria para o *Jornal do Brasil*, Lena Frias destaca: “os ternos de congo dos músicos trazem estamparias de peixes”, apresentados como “símbolo de Jesus e da renovação, na tradição católica”⁵⁵. O teor simbólico é reforçado na continuação do texto, onde se emoldura a fala de Milton Nascimento: “O peixe não é apenas uma imagem, um objeto decorativo, ou um simples elemento cenográfico. É símbolo mesmo. Está na roupa dos músicos porque os músicos são sustentação”⁵⁶.

Se esses figurinos remetem a uma manifestação específica, o congado, igualmente inspiram a memória a percorrer os fios de outras manifestações ambientadas nessa mistura de festa com religião. Assim, embora elaborado de maneira distinta, o figurino dos músicos de *Tambores de Minas* me fez recordar, particularmente, uma das manifestações ainda presentes em minha cidade no interior de Minas Gerais. Lá, durante festejos em que são convidados para se apresentar, os “caboquim” se vestem de roupas e capacetes cuidadosamente enfeitados por penas de aves. Entre sanfonas, caixas de folia, pandeiros, flechas e espadas percussivas, eles entoam e dançam suas histórias. Sob inspiração do espetáculo de Milton Nascimento, senti-me motivado a remexer no baú de memórias que guardo dos “caboquim” e entrevistar, em Virgolândia, minha cidade natal, um de seus representantes, Zim da Sá Ana, que, aos 97 anos, ainda faz sua caixa soar forte. Zim está sempre disposto a desfiar histórias sobre os “caboquim” e outras manifestações que integrou, como a marujada, hoje ausente por aquelas bandas. A respeito da indumentária, que chama de farda, ele me explica:

*É a mesma coisa de um policial. Uai, um policial é o seguinte, quando ele está à paisana, nós tamo junto com ele aí, né? Eu mais um policial. O policial vai pra lá, eu vou mais ele. O policial vem pra cá, eu venho mais ele e tudo. Mas antes de fardar! O policial fardou, eu já saio fora dele! Ele já é outra gente. Assim mesmo é os “caboquim”! Antes de nós fardar, os “caboquim”, a gente lá mistura com nós assim. Igual tá nós aqui, né? Mas nós fardou, isso aí me encangalha junto com o outro, o povo afasta assim de nós! Já não é a pessoa mais.*⁵⁷

⁵⁵ Lena frias. “Acrobacia radical da voz das Gerais”. Op. cit.

⁵⁶ Milton Nascimento Apud Lena frias. “Acrobacia radical da voz das Gerais”. Op. cit.

⁵⁷ Zim da Sá Ana em entrevista a mim concedida em Virgolândia. (29/07/2013)

A farda transforma o homem comum em “caboquim”, “marujo”, “outra gente” capaz de botar “o pau pra quebrar”, como sempre demarca Zim da Sá Ana com toda a ênfase em sua aula sobre a força do símbolo. À medida que vai explicando o funcionamento do “caboquim”, Zim vai buscando as peças de sua farda. Põe a faixa, traz o capacete. Ensaia passos de uma “marcha”. Apita uma marcação. Entoa um cântico. Traz a farda inteira. Ajeita aqui, mexe lá. Ao final da entrevista, já está completamente paramentado: “*Agora já mudei de pessoa*”. Transformado, a brincadeira fica séria. O compromisso e a destreza na conversa dançada-cantada com seus parceiros de “caboquim” produzem o espírito de comunhão que dá a pulsação aos festejos populares. É desse tipo de energia que *Tambores de Minas* se alimenta para criar sua magia. Ao visualizarmos aqueles músicos e atores paramentados no palco, já temos um anúncio de que o “pau vai quebrar”. Dispostos naquele espaço como se abraçassem o seu centro, tonificam o sentimento de comunhão ali acionado. Estão preparados para fazerem da intensidade de cada um a força para o brilho coletivo.

Em *Tambores de Minas* tudo inspira atenção aos detalhes e nada se propõe à exatidão. Pelo contrário, uma referência pode se transfigurar em outra, dependendo do momento ou da pessoa que mira a trama do espetáculo. Dessa maneira, aquele oratório pode tomar jeito de grande circo, ainda mais quando preenchido pela trupe em momentos em que os atores saltam em acrobacias, dançam e cantam, tocam tambor, mostrando a face guardada em espessa camada de maquiagem. Fabiano Medeiros, Fábio Tavares, Felipe Grinnan, José Geraldo Filé, Luiz Borges, Maurício Vougue, Pablo Colbert, Rogério Romero e Toninho Marra. Atores se misturam a acrobatas⁵⁸, uns se jogando nos terrenos dos outros. Aprendem juntos novos manejos, como a arte de cantar, treinada pela preparadora vocal Babaya. São do tipo que “se viram”, como o são os artistas do povo, homens do circo a fazer estripulias para ganhar a vida. Podemos chamá-los de atores-dançarinos, acrobatas-cantores, como preferirmos, ou simplesmente artistas.

No princípio, somente o centro da cena está vazio, à espera do personagem principal. Mas, antes deste, vem a sua marca maior, a voz. Não em forma de melodia,

⁵⁸ Os quatro acrobatas do elenco vieram do grupo Os Acronautas, de Curitiba. (Cf. Antonio Carlos Miguel. “Milton emociona a platéia na estréia de Tambores de Minas”. *O Globo* (23/08/1997)). (Deve-se lembrar que Fábio Tavares ficou responsável pelas técnicas de acrobacias).

como estamos acostumados, mas de fala, a recitar a notícia do retorno do artista, em texto de própria autoria:

Valei-me, profetas! Minas Gerais!

Terá existido em outra parte além do meu arbitrário pensamento? Será que tudo que está ligado à consciência, tocando de leve no real, sem penetrá-lo, está destinado ao fracasso e ao esquecimento? Será que este meu retorno a Minas não é apenas uma reconciliação com o intolerável? Eu quis colocar minha voz a serviço de Deus, isto é, a serviço do homem. Eu tinha um projeto. Nascido do sangue, asfixiei-me no sangue. As terras fartas de Três Pontas conservam meu rastro. Que restará na memória de meus amados, nos quais coabitam minha alma de criança e o caos dramático em que me meti, dessa mistura de esquinas e perturbações poéticas? Fizeram de mim a voz de Minas, o cidadão do mundo. Depois... um atestado de óbito. Que restará na memória do meu povo? A violência dos ternos, traição dos fiéis, imprevidência dos sábios e minha própria cegueira de adivinho? Não, restará a vitória, o meu salto mortal para dentro de uma nova vida. Deixo nas mãos das pessoas honestas e na ferocidade dos críticos minha própria cronologia e a geografia exata do meu coração – um lugar vivo de todos os contrários. Este show é um inventário, baseado em meu imaginário pessoal, que transforma minha obra numa declarada reconciliação com a vida. Este show expõe sem qualquer piedade a minha verdadeira alma, perturbadora e desigual. Não tenho intenção cultural, estética ou didática. Ele foi concebido para meu benefício próprio, com intenção de louvar a Deus e, neste ato, agradecer aos meus amigos e a vocês, que, sei, não deixaram que eu, prematuramente, me transformasse num pasto para os vermes.⁵⁹

Um texto com força para marcar o momento de retorno, onde Milton Nascimento revia posturas, passando a limpo algumas histórias, como sua relação com os meios de divulgação da arte, nesse jogo em que o artista é celebrado para, logo adiante, ser sumariamente sepultado. Texto de desabafo, de agradecimento a alguns e superação. Prenúncio de mudança. A tragédia anunciada por segmentos da imprensa seria convertida em celebração à vida. Seria na profissão, em sua arte, que Milton demonstraria intensidade, destilaria emoções e se transformaria. Seria na cultura de seu povo, no mais corriqueiro cotidiano, que buscaria forças. Cada verso cantado, decantado, revisitado nesse espetáculo, centralizaria sua inquietude. Aí, o artista, que brinca com melodias e com palavras, conduziria a um caminho para, em seguida, nos apanhar numa arapuca poética. É dessa forma que, à promessa de exatidão da geografia de seu coração, entrega um “lugar vivo de todos os contrários”. Está aí uma das linhas do espetáculo, uma obra em que as canções se enredam como forma de apreender a vida, sem constrangê-la. Aqui o canto é para nutrir, avivar as asas. É um inventário de

⁵⁹ O texto – retirado do encarte do álbum *Tambores de Minas*, lançado pela Warner em 1998 – teve forte impacto, sendo destacado por matérias e críticas sobre o espetáculo. Vários veículos o publicaram em parte ou na íntegra.

memórias de versos, vivências, sonoridades e sensibilidades, constituído para impulsionar a caminhada, seguir em frente. Pisar no palco, cobrir-se de arte, para se despir diante da vida, é forma de gritar o que o verso de sua canção já anunciava: “E o que foi feito é preciso conhecer/Para melhor prosseguir”.

Logo após a declamação do texto, vem a canção *O que foi feito deveria (de Vera)*, na voz de Elis Regina. A voz da cantora enche o palco, irradiando saudades de sua presença naquele espaço. Trata-se da mesma gravação do álbum *Clube da Esquina n.º2*. Terminada a primeira parte da canção, Milton Nascimento surge do alto do cenário, descendo a escadaria e cantando: “*Alerthem todos alarmas/ Que o homem que eu era voltou.*” Nesse momento, a luz se faz intensa, como se metaforizasse o brilho que vem do próprio artista atizando as chamas dos que estão a sua volta. Os versos que podiam se endereçar a tantas situações agora serviam para que o cantor-compositor contasse sua história recente, e nela não poderia faltar uma voz de amparo e coragem, a da amiga Elis Regina. Os “profetas”, antes imóveis, tomam seus lugares diante de caixas de folia, percutindo aquele ambiente e soltando a voz em coro. Uma atmosfera de festa se instala. Milton chega ao seu lugar na cena, o centro, em cima do elevado/tambor, altar para sua música. Sobre a concepção desse primeiro ato do espetáculo, Gabriel Vilela mencionaria:

É quando dançam os profetas, o Aleijadinho, o pintor Athayde (que recobriu com sua pintura barroca os tetos e os campanários das igrejas mineiras), os infidentes, as postas de carne de Tiradentes. Dançam Riobaldo, Diadorim e Guimarães Rosa, o velho Chico (o rio São Francisco), e até as próprias montanhas de Minas, tudo em torno de Milton rei.⁶⁰

Chamaram a atenção da imprensa os figurinos de *Tambores de Minas*. Os atores encarnavam os profetas não apenas pelos gestos, mas pelas túnicas e adereços que vestiam. As dobras dos tecidos propagavam o balanço e caimento esculpidos em pedra sabão por Aleijadinho. Gabriel Vilela trouxe materiais colhidos em lojas londrinas para compor os figurinos barrocos, que assina juntamente com Teca Fichinsky⁶¹. Nos trajés de Milton Nascimento e do elenco de *Tambores de Minas*, retalhos de uma multidão de referências, onde os tecidos mineiros se misturam com peças indianas bordadas em ouro

⁶⁰ Gabriel Vilela Apud Lena Frias. “Acrobacia radical da voz das Gerais”. *Jornal do Brasil*. Op. cit. (Em sua matéria, Lena Frias dedicou um subitem ao trabalho do diretor: “Gabriel Vilela faz retorno a Minas”).

⁶¹ A dupla também seria responsável pelos cenários do espetáculo. A coreografia ficaria por conta de Vivien Buckup. A direção musical, por conta de Milton Nascimento, que dividiria os arranjos das canções com Túlio Mourão.

e prata, pedaços da cortina da Ópera de Pequim e tantos outros.⁶² De Londres, Gabriel Vilela trouxe ainda uma saia de samurai que compõe a indumentária de Milton, como destaca Lena Frias.⁶³ A roupa, toda preta, é preenchida por bordados em fios de ouro, numa remissão aos trajes da imagem de São Jorge de Aleijadinho, depositada no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto. Amparado em símbolos que traduzem força e coragem – a saia de samurai e São Jorge –, Milton Nascimento se veste de guerreiro da canção.



Fig. 5 – Guerreiro da canção

Nesse jogo de costuras e tecidos, alinhavam-se diálogos entre culturas distantes: o traço barroco, composto com tantas referências, faz recordar os temas orientais bordados nos interiores das igrejas coloniais de Minas Gerais, num grito de que o cruzamento de informações plurais já se fazia presente há tempos.⁶⁴ Fios dourados também cobrem os cabelos de Milton Nascimento, trançando veios de memórias sobre o

⁶² Cf. Eros Ramos de Almeida. “Milton volta às origens em espetáculo barroco”. *O Globo* (22/08/1997). Nessa matéria, o autor dedica um item dando destaque ao figurino: “Tecidos da China, referências mineiras”.

⁶³ Lena Frias. “Acrobacia radical da voz das Gerais”. *Jornal do Brasil*. Op. cit.

⁶⁴ Cf. Adalgisa Arantes Campos. *Cultura Barroca e manifestações do Rococó nas Gerais*. Ouro Preto: FAOP/BID, 1998. Ver também: “Barroco mineiro também tem olho puxado.” Disponível no site do IEPHA-MG (<http://www.iepha.mg.gov.br/component/content/article/1/588-barroco-mineiro-tambem-tem-olhos-puxados>).

período do ciclo do ouro, através de histórias e “causos” que compõem nosso imaginário e ainda hoje são amplamente divulgados por moradores e guias turísticos de cidades históricas como Ouro Preto. Histórias, inclusive, sobre a escravidão e a resistência negra, engendrada astuciosamente em pequenas brechas, como destaca o próprio Gabriel Vilela: “Muito do ouro que ficou nas igrejas mineiras foi contrabandeado pelos negros nos cabelos. Daí fazer ouro e prata escorrer da cabeça dele.”⁶⁵ Esse ouro também coroa Milton Nascimento, numa aclamação a uma das figuras mitológicas do imaginário mineiro, Chico Rei.⁶⁶ Assim, a roupa arranjada em tamanho simbolismo deixa de ser mero figurino. Pelas histórias que cata, pelos panos que usa como matéria-prima, torna-se uma espécie de farda, manto sagrado para o sacerdote da música, o Milton ali festejado.

Muitos desses detalhes minuciosamente trabalhados, fazem apenas alusão discreta a uma figura ou outra, transformando-as em motivo de onde vibram imagens variadas. Alguns traços são mais nítidos, como a remissão aos profetas de Aleijadinho. Outros só identificamos após percorrermos todas as informações derramadas em páginas de jornal, que acabam ajudando a compor a narrativa e os mistérios de *Tambores de Minas*. No palco, aquelas referências não se dispõem a serem decifradas, mas a provocar, sacudir as memórias do próprio público. É ao público que cabe fazer uma ou outra ponte com pequenas coisas entranhadas em recordações de seu cotidiano.

⁶⁵ Gabriel Vilela Apud Eros Ramos de Almeida. “Milton volta às origens em espetáculo barroco”. *O Globo*. Op. cit.

⁶⁶ A lembrança de Chico Rei me fez retomar um desses livros de nossas estantes familiares: *Histórias da terra mineira*, de autoria de Carlos Góis. A publicação, que chegava a sua 13ª edição em 1942, era dirigida à educação infantil. Apostava na linguagem do conto para fomentar o patriotismo, apresentando figuras do panteão de heróis mineiros, caso de Chico Rei. Sendo essa narrativa apresentada em livro didático, ela nos dá indícios da divulgação e do alcance desse mito em terras mineiras. Em seu enredo, o personagem surge como um rei africano, traficando como escravo para terras brasileiras, mais precisamente Vila Rica (Ouro Preto), onde conseguiu, com seu trabalho, comprar a liberdade de seu filho e, posteriormente, a sua. Não pararia por aí: “êle e o filho trabalhariam para libertar terceiro escravo; forrado êste, os três trabalhariam para forrar um quarto, e assim, sucessivamente, os próprios negros trabalhariam em comum para, com os próprios recursos, redimir do cativo os seus irmãos de raça!” (Carlos Góis. *Histórias da terra mineira*. Leitura Moral e Cívica – História Regional. 3º ano das Escolas Singulares. 13ª edição. Únicos depositários: Paulo de Azevedo & Cia. São Paulo – Rio – Belo Horizonte, 1942, p.116 e 117). A ideia restituiria a majestade daquele rei, quando libertasse mais e mais escravos: “Formaram assim poderosa colônia (...). Francisco foi logo aclamado o “Rei” dessa nação. Data dessa época o seu apelido de **Chico Rei**, que é como o povo lhe ficou chamando.” (idem, ibidem, p.117). A narrativa segue lapidando a trajetória de seu herói lendário, chegando ao momento em que atribui a ele a criação de uma das festividades populares que ganhou a paisagem brasileira: “No dia 6 de Janeiro de cada ano o Rei, Rainha e os Príncipes, vestidos com trajes opulentos, cobertos de suas insígnias e corôas, eram, com grande aparato, levados à Igreja do Rosário, onde assistiam à missa cantada. Acabada esta, saíam pelas ruas de Vila Rica, executando dansas características, à moda da África, tocando instrumentos indígenas dos usados na Guiné. Essas festas chamavam-se REISADO DO ROSÁRIO. De Ouro Preto estenderam-se às outras cidades e lugares do Brasil, onde ainda hoje são conservadas”. (idem, ibidem, p. 19).

Dessa maneira, a vestimenta que remete a São Jorge pode se transformar em manto singelo de santo de oratório caseiro. Depende de quem mira e das memórias que a pessoa guarda. Os floreios e bordados aplicados à colcha de retalhos de *Tambores de Minas* são de identificações moventes. As linhas insinuantes acabam aproximando muitas coisas. Assim, as flores alegres e as fitas de cores vivas que vestem as caixas de folias, os tais tambores mineiros, lembram variadas ocasiões especiais. Elas desfilam por memórias de grandes e pequenas folias, apresentações de “caboquim”, congado, marujada. Os lambrequins que bordam o cenário tremulam lembranças de casas que se enfeitam da mesma maneira. De repente, não é uma casa qualquer, uma paisagem distante. É a minha casa. É justamente nesse dia a dia, no imaginário popular, nos enredos da tradição oral, que Milton Nascimento e Gabriel Vilela criam o ambiente de *Tambores de Minas*, caldeirão onde sempre cabem mais e mais memórias.

Em reflexão sobre a importância da memória para a composição da identidade e unidade de um povo, Pollak traz contribuição para pensarmos sobre o efeito produzido pelo caleidoscópio de *Tambores de Minas*: “Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou grupo.”⁶⁷ A fala do intelectual se mostra afinada com a da linguagem do espetáculo. Ali, traços atribuídos a Minas Gerais também se comunicam com incontáveis paisagens. E, quando a caravana *Tambores* toma a estrada, transportando suas Minas itinerantes, acaba promovendo o reconhecimento e encantamento em lugares gerais, identificando o estado com qualquer outro recanto do Brasil.

Nessa história rendada de simbolismos, Gabriel Vilela revela fios de manifestações que lhe serviram de inspiração para a composição do primeiro ato de *Tambores de Minas*:

Conversei muito com Milton sobre o que ele viveu neste último ano, sobre o atestado de óbito que colaram nele, e ele resolveu purgar isso de uma maneira nobre. Daí parte da peça ser calcada na procissão de Corpus Christi, a celebração da ascensão de Cristo aos céus.⁶⁸

Uma procissão onde desfilam passos de Milton Nascimento por labirintos de memórias e sensações. Em seu inventário, a promessa de vida. No palco, a comoção

⁶⁷ Michael Pollak. “Memória e identidade social.” *Estudos Históricos*. Vol. 5, n.10. Rio de Janeiro: 1992, p. 204.

⁶⁸ Gabriel Vilela Apud Eros Ramos de Almeida. “Milton volta às origens em espetáculo barroco”. Op. cit.

religiosa entoa felicidade e certeza de renovação. Um ambiente vivo quando preenchido pelo coro de vozes e por pés agitados em coreografias e acrobacias. Atmosfera que inspira contemplação e intimidade quando foca no brilho solitário de seu personagem principal. Lugar onde a alegria se disfarça em perturbação e choro. Nada nas filas imaginárias dessa procissão é tramado de maneira linear. As memórias vêm aos espasmos, como pulsações de cerimônias populares. A canção *Cálix Bento*, adaptação de Tavinho Moura para um cântico colhido da Folia de Reis do Norte de Minas, nos ambienta nessa paisagem religiosa: “*Ó Deus salve o oratório/ Ó Deus salve o oratório/onde Deus fez a morada...*”. Festa percutida pelos sons de caixas e pandeiros, acompanhadas das palmas da plateia. A voz de Milton Nascimento é mais uma caixa retumbando um canto de celebração a essa canção, peça de seu repertório desde a gravação do álbum *Geraes*, de 1976. Funciona como lembrete da cultura popular em sua obra, presença marcante desde tempos remotos.

Nessa levada de *Tambores de Minas*, o artista verte antigas companheiras de seu repertório em cânticos de força e fé, declarando, desta forma, a inquietude que vai em seu espírito. Canções de sua autoria se misturam às de outros autores, que se fizeram conhecidas em sua voz, além de algumas que povoam o seu imaginário, como *Cavaleiros do céu*, versão de Aroldo Barbosa para *Riders in the Sky* de Stan Jones, lembrança da infância em Três Pontas, gravada no disco *Caçador de mim*, de 1981.⁶⁹ A lembrança dessa época também vem em forma de gesto cênico. Em dado instante, Milton se cala para soltar a fala de sua sanfonia em singela e emocionante versão instrumental de *Ponta de Areia*. Sentado nas escadarias do cenário, o artista emite recordação do tempo em que passava horas e horas a se encantar com mistérios de sua fiel companheira musical no alpendre de sua casa em Três Pontas. Ou mesmo dos festejos populares em que acompanhava a cantoria de sua mãe Lília com a sanfona.

As passadas por esse território de lembranças, semeado de canções por onde Milton Nascimento se expressa e por meio das quais também se recompõe, são embaladas por *performances* que encenam sua agitação diante das sensibilidades e da

⁶⁹ Numa matéria que destaca algumas das memórias de Milton Nascimento, relembra-se um episódio marcante com essa canção: “Entre as quais uma reprovação ‘aos onze anos, quando estudava no Rio’, apesar das notas altas no boletim, ‘Levei bomba em canto! Aí, voltei a Três Pontas, em Minas, e acabei prestando a prova em uma escola de padres. O padre que me examinou escutou ‘Cavaleiros do Céu’ e me mandou cantar junto com outros meninos. Fomos todos aprovados.’” (“Milton lança ‘Angelus’ com show no Olympia”. *Folha de S. Paulo* (02/12/1993))

arte.⁷⁰ Algumas tomam jeito de recado de quem nunca se acomodou. É o caso *Caçador de mim*, hino que leva o artista aos constantes caminhos das (re) descobertas.

*Por tanto amor, por tanta emoção
A vida me fez assim
Doce ou atroz, manso ou feroz
Eu caçador de mim
Preso a canções, entregue a paixões
Que nunca tiveram fim
Vou me encontrar longe do meu lugar
Eu, caçador de mim
Nada a temer senão o correr da luta
Nada a fazer senão esquecer o medo
Abrir o peito à força numa procura
Fugir às armadilhas da mata escura
Longe se vai sonhando demais
Mas onde se chega assim
Vou descobrir o que me faz sentir
Eu, caçador de mim*

Os atores-cantores Fabiano Medeiros e Toninho Marra revezam nos vocais da melodia de *Caçador de mim*. Por vezes, a canção é entoada por todo o elenco em coro. O canto, suave, em baixo volume, promove uma interpretação delicada numa atmosfera comovente. Os arranjos são discretos, estão ali a serviço das vozes, dando-lhes brilho. Durante todo o tempo, Milton Nascimento emoldura o canto dessas vozes principiantes

⁷⁰ Selecionar peças de seu repertório para o espetáculo seria uma dificuldade para Milton Nascimento diante do denso manancial de composições. No entanto, não se tratava de eleger as canções mais significativas, e sim de demonstrar a força de sua obra e sua agitação artística, tanto como compositor quanto como intérprete. Assim, vêm canções que se tornaram clássicos em sua voz, como *Paula e Bebeto* (Milton Nascimento/Caetano Veloso), *Ponta de Areia* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Para Lennon e McCartney* (Lô Borges/Márcio Borges/Fernando Brant), *Caçador de mim* (Sérgio Magrão e Luiz Carlos Sá). Outras, menos conhecidas do grande público, como *Léo* (Milton Nascimento/Chico Buarque) e *A sede do peixe* (Milton Nascimento/Márcio Borges), também compõem a trilha sonora do espetáculo. E ainda uma surpresa: *Corsário* (João Bosco/Aldir Blanc), que conversava com esse ambiente, mas ainda não tinha sido interpretada por Milton Nascimento. O roteiro completo do espetáculo é o seguinte: *O que foi feito de Vera* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *O que foi feito de Vera* (Milton Nascimento/Márcio Borges), *Cavaleiros do céu* (*Riders in the Sky* – Stan Jones, versão de Haroldo Barbosa), *Cálix bento* (recolhida do folclore mineiro e adaptada por Tavinho Moura) *Paula e Bebeto* (Milton Nascimento/Caetano Veloso), *Léo* (Milton Nascimento/Chico Buarque), *Corsário* (João Bosco/Aldir Blanc), *Caçador de mim* (Sérgio Magrão/Luiz Carlos Sá), *Saudades dos aviões da Panair* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Ponta de Areia* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *A Sede do peixe* (Milton Nascimento/Márcio Borges), *Para Lennon e McCartney* (Lô Borges/ Márcio Borges/Fernando Brant), *Queremos Deus* (Adaptação Túlio Mourão e Milton Nascimento), *Louva-a-Deus* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Rouxinol* (Milton Nascimento), *E agora, rapaz?* (Dinho Caninana), *Guardanapo de papel* (*Biromes y servilletas* – Léo Masliah, versão de Carlos Sandroni), *Janela para o mundo* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Levantados do chão* (Milton Nascimento/Chico Buarque), *San Vicente* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Nos bailes da vida* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Os tambores de Minas* (Milton Nascimento/Márcio Borges), *Canções e momentos* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Redescobrir* (Gonzaguinha) e *Canção da América* (Milton Nascimento e Fernando Brant). Esta última é escolhida para o bis.

com *vocalises* arrebatadores. Seu lugar no palco traduz o canto de sua voz nesse instante. Sentado ao lado, cede o espaço central para os companheiros de *Tambores de Minas*. Performiza, assim, a postura que o conduziu durante sua carreira, sempre enriquecida por novas e antigas parcerias. Enquanto cede espaço, vai criando lugar para sua liberdade. Como voz de fundo, borda o espaço, preenchendo aquele campo com subjetividades que atira, ora em falsetes, ora numa emissão de coloração tribal. Acrobacias vocais que se distanciam da melodia principal para depois se abraçar com vozes amigas. Essas vozes são um pouco a própria voz de Milton. Seu voo é proporcionado no encontro com elas. A magia do momento se emite nesse companheirismo em que todas as vozes se reconhecem e se atizam. E quando a voz de Milton Nascimento assume o centro, cantando os versos e a melodia de *Caçador de mim*, acaba fazendo de sua força o seu amparo. Mesmo nesse instante o intérprete teima em perseguir emocionantes variações. É voz mestra caçando a atenção de olhos emocionados diante de seu mergulho abissal. Avoluma-se, desafiando-se. Chega à estridência de falsetes buscados nas entranhas de seu sentir. Nessa dinâmica, cada nota emitida cria uma suspensão, como se aquele canto fosse uma meditação onde as variações transformassem a canção, seu cantor e vozes amigas. Meditação, que, em nossa análise, tomamos de empréstimo da óptica de Michel Foucault. Em sua exposição, o pensador contrapõe tal meditação às enunciações de discurso por “pura demonstração”:

Se se trata de uma pura demonstração, esses enunciados podem ser lidos como uma série de eventos ligados uns aos outros segundo certo número de regras formais; quanto ao sujeito do discurso, ele não é implicado na demonstração: ele fica em relação a ela, fixo, invariável e como neutralizado. Uma “meditação”, ao contrário, produz, como tantos eventos discursivos, enunciados novos que carregam com eles uma série de modificações do sujeito enunciator: por meio do que se diz na meditação, o sujeito passa da obscuridade à luz, da impureza à pureza, da obrigação das paixões ao desapego, da incerteza e dos movimentos desordenados à serenidade da sabedoria etc. Na meditação, o sujeito é incessantemente alterado por seu próprio movimento; seu discurso suscita efeitos no interior dos quais ele fica preso; ele o expõe a riscos, fá-lo passar por provas ou tentações, produz nele estados e lhe confere um *status* ou uma qualificação de que ele não era detentor no momento inicial. Em resumo, a meditação implica um sujeito móvel e modificável pelo próprio efeito dos eventos discursivos que acontecem.⁷¹

⁷¹ Michel Foucault “Meu Corpo, Esse Papel, Esse Fogo.” In: *Ditos e escritos*. Volume X: filosofia, diagnóstico do presente e verdade. Organização, seleção de textos e revisão técnica de Manoel Barros Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p.100 e 101.

As reflexões de Foucault clareiam nossas percepções sobre o tipo de efeito proporcionado por *performances* como a de *Caçador de mim*. E, numa ampliação, de experiências como a de *Tambores de Minas*. “Movimento”, “modificações”, “sujeito móvel”, vocabulário afinado com o universo miltoniano. Ainda mais nesse espetáculo em que convertia a música em trampolim para um “salto mortal para dentro de uma nova vida”⁷². Se, através de uma nova leitura de uma peça de seu repertório, o artista se modifica, afetando a si próprio e ao público, essa espécie de meditação pronuncia a própria maleabilidade de versos e melodias. Maleabilidade que dispensa cristalizações, pelo contrário explora a arte como campo de provocações e inquietações. Ao longo da encenação de *Tambores de Minas*, as variações e insinuações se estabelecem como parte de sua linguagem. E o que se sente no decorrer do espetáculo ganha ênfase numa canção de versos perturbadores, *A sede do peixe*, parceria de Milton e Márcio Borges, recolhida do disco *Clube da Esquina n°2*.

No momento de apresentação dessa canção, estão no palco somente Milton Nascimento e sua banda. Os atores fazem breve saída quando o primeiro ato se encaminha para o fim. *A sede do peixe* foi inspirada no universo rosiano: “Só não existe remédio é para a sede do peixe.” A frase colhida do livro *Ave, palavra*, estimulou Márcio Borges a brincar com a rigidez de sentidos das palavras, como se recolhesse elementos de um laboratório para neles pesquisar filigranas de beleza e solucionar dúvidas de significação, através de experimentos poéticos. “O que isso quer dizer?”. A pergunta pronta, diante de *A sede do peixe*, não tem resposta certa. Em seus versos, jogos de contrários, conflitos e incongruências.

*Para o que o suor não me deu
O fogo do amor ensinou
Ser o barro embaixo do sol
Ser chuva lavrando o sertão*

*Qual Aleijadinho de Sabará
E a semente das bananas*

*Para o que não tem solução
A sede do peixe ensinou
Não me vale a água do mar
Nem vinho, nem glória, navio
Nem o sal da língua que beija o frio
Nem ao menos toda raiva*

⁷² Texto de introdução do espetáculo. Op. cit.

*Para o que não tem mais razão
A calma do louco ensinou
A dizer nada
Para o que não tem mais nada
A calma do louco ensinou
A dizer razão*

Dos teclados de Kiko Continentino e Túlio Mourão saltam ondas que instalam uma ambiência grave, tumultuada pela aflição de notas nítidas do baixo de Luiz Alves. A bateria de Lincoln Cheib e a percussão de Marco Lobo propagam dramaticidade através da força. E Milton Nascimento solta um canto rasgado. Desdobra e alonga frases em tons proféticos. Um canto para lembrar que, certeza mesmo, somente a da dúvida. O artista dá ênfase a cada palavra da canção, ecoando a agitação de espírito que toma todo o seu corpo. “Toda a raiva” que despeja na voz, também se desenha nas linhas do rosto. “A calma do louco” empunha em mão fechada contra o peito, um gesto que vibra no coração. Sinais firmes de mãos tensas sacodem o canto eloquente, desmanchando apaziguamentos produzidos por sensações de certeza. A voz se verte assim em berro nervoso, grito de questionamento. Cada gesto desloca sentidos e inverte evidências. Assim, o canto emite um convite à contemplação da arte e da vida através da inexatidão. *A sede do peixe*, imagem que suscita dúvidas, traz o vulto de Guimarães Rosa numa fresta.

“Uma mãe é pra cem filhos. E olha lá que cem filhos não é pra ela. Não é verdade?” A frase, que poderia vir da boca de qualquer personagem do autor mineiro ou de verso de canções como *A sede do peixe*, me chegou aos ouvidos pela voz do Zim, quando recordava de sua mãe, Sá Ana. Quando se sedimenta a narrativa de *Tambores de Minas* em traços da cultura popular, da oralidade, se favorece um ambiente de diálogos com personagens icônicos que povoam as aldeolas brasileiras. O público encontra o seu lugar no universo rosiano, em viagens por histórias contadas sobre o Grande Sertão. Nessa comunicação da circulação de informações e bens culturais, Zim da Sá Ana me surpreenderia com uma lembrança retirada da cartola, quando eu já me despedia dele ao fim de nossa entrevista: “*Oh Deus salve a casa santa/ onde Deus fez a morada/ Onde mora o cálix bento e a hóstia consagrada*”. Era um sinal: *Cálix Bento* numa outra toada, tão próxima e tão distante da versão de Milton Nascimento. Eis um belo exemplo da mobilidade daquela melodia, que se contorce, arrastando-se por caminhos diversos, mas, mesmo assim, guarda parentesco com seus primeiros passos, permanecendo reconhecível, principalmente pela mensagem que transporta.

Em *Tambores de Minas*, com o perdão do paradoxo, tudo é sutilmente escancarado. As informações rondam o espaço como a água em que o peixe habita. É preciso prestar atenção para matar a sede. Ou simplesmente relaxar e se deixar levar pela maré, ao som do que se identifica sem saber de todo o significado. Nessa toada, público e artista enveredam por memórias evocadas de canções que compartilham. Os sucessos de Milton Nascimento são como redemoinho de histórias de sua vida, mas também de um público que soube cultivá-las como relíquias de suas próprias travessias.

Durante o primeiro ato de *Tambores de Minas*, partículas festivas se misturam a fagulhas religiosas e ares solenes. Os sons dos tambores mineiros ali celebrados aparecem na *performance* de poucas canções. No entanto, a presença física desses tambores já é marcante pela carga simbólica que carregam. Estão ali como ostensórios. São guardiões de memórias. Fazem-me recordar da caixa de folia do Zim da Sá Ana. Feita artesanalmente, é peça antiga, que guarda rastros de mãos de outros “caboquim”. Até mesmo a maneira como chegou às mãos do Zim é pretexto para novas histórias.

Essa caixa foi de um moço que já morreu há bem anos atrás. E então ficou a viúva. Aí eu cheguei lá e tal. Conversei com ela, e como é que daqui dá ali e tal, e ela mexeu, mexeu, mexeu... Ela buscou as fardas e me entregou. Mas acontece que a caixa, eu não posso falar que ela é minha. A viúva me entregou ela, mas num falou nem que me deu ela de graça e nem que me vendeu. Ficou aquele trem embaçado. E de modo que o negócio é o seguinte: o genro dela mora ali na rua, na Rua Nova, né? E eu vou lá com ele: “escuta aqui, como é que é? A sua sogra não me deu a caixa. Ela não falou nem que me deu ela, nem que me vendeu. Me entregou ela assim... De modo que, qualquer coisa, eu te entrego ela.” Que é essa aqui. (...) E o Jovino falou assim: “Não! Pode ficar com ela rapaz!” Agora ficou certo.

A caixa não é meramente um pertence. É daquelas companhias que vão chegando e, aos poucos, ficando, se misturando ao seu guardião, a ponto de não imaginarmos Zim sem sua companheira de “caboquim”. Esse caboclo vai me contando histórias de sua caixa enquanto a acaricia distraidamente. Tem orgulho de se tratar de uma peça muito antiga, como sempre frisa. Esmera-se em explicar como é engenhoso o processo de feitura de uma caixa. Por vezes, Zim se põe a tocá-la e a cantar os famosos “caboclos” de enredo cômico. Diz que estes são cantados em festas pequenas, em casa de amigos. São ocasiões mais descontraídas que as apresentações “oficiais”. Com alguns desses “caboclos”, Zim tem cautela, pois o engraçado pode se transformar em ofensa, dependendo de quem escuta. Enquanto canta um desses “caboclos”, ele bate sua caixa. De repente, para, olha fixamente e diz: “A caixa falta pouco conversar, né?”. A

caixa é quase parente de quem lhe reserva carinho e afeição. É esse tipo de força que se traduz no palco de *Tambores de Minas*: no momento em que “não falam”, aquelas caixas estão expostas para serem admiradas em sua energia simbólica. Evocam memórias como se fossem imagens desse palco-oratório. Representam peças preciosas a quem lhes presta reverência. Ao mesmo tempo, estão ali, sim, para celebrar Milton Nascimento.

No anúncio do segundo ato, a iluminação cor púrpura, cortada por voz doce e delicada da flauta de Paulo Magalhães, cria ambiente intimista, propício para promover a paz de espírito. Em seu canto solitário, a flauta vai envolvendo o público, tomando suas atenções. A melodia segue em variações, exercitando sua voz, até enveredar por caminho melódico reconhecível: um cântico a rabiscar filar de uma procissão em nossas memórias. Se ainda restasse dúvida, a certeza se realizaria com a entrada do coro de atores: “*Queremos Deus, homens ingratos/ O Pai supremo criador....*” O canto suave para a canção *Queremos Deus*, mescla-se com voz eloquente. Por instantes, aplicam-se à canção ares marciais, tornando a atmosfera solene. As vozes se agigantam em força e volume: “*Queremos Deus, que é nosso rei/ Queremos Deus que é nosso pai*”. É quando os tambores soam fortemente e a luz preenche todo o palco, invertendo a solenidade em grandiosa festa pagã. Milton Nascimento ressurge do alto das escadarias, agora todo vestido em tecido branco ricamente bordado em prata. Um Oxalá mineiro, como lembra Gabriel Vilela, em algumas reportagens. À memória vem o eco da frase proferida por Elis Regina: “Se Deus cantasse, seria com a voz do Milton”. O artista surge como partícula desse Ser maior que é Deus, emitindo um canto de adoração à vida, ao humano. O quadro representa a sua renovação. Essa segunda parte do espetáculo seria recheada de composições do novo disco, *Nascimento*, mescladas a alguns clássicos de seu repertório. Para esse instante, a canção escolhida é *Louva-a-Deus*, parceria atual com Fernando Brant, que abriria aquele disco.

*Senhora dona, eu lhe dou meu coração
Fazei de mim o seu altar, seu Louva-a-Deus
Nasci para ser o seu escravo, guia
Sonhei a estrada que me traz o dia
Senhora deusa da paixão*

*Quero o ventre e o pensamento
Quero o vinho e quero o pão
Quero o leito, quero a mesa
Quero a casa e a oração*



Fig. 6 – Segundo ato do espetáculo

A sonoridade de *Louva-a-Deus* é constituída basicamente por instrumentos percussivos. Junto do som de coloração escura das caixas de folia, manuseadas pelos atores-bailarinos, vêm os floreios da bateria de Lincoln Cheib e da percussão de Marco Lobo. A voz grave dos tambores mineiros canta para dentro. Cheio de quebradas e balanço, a tonalidade grave caça aquela alegria doída dos festejos religiosos. O ambiente popular que inspirou a pesquisa musical de Lincoln Cheib também serviu de tema para os versos de Fernando Brant, fazendo recordar o manancial de cânticos entoados nessas ocasiões: “*Vimos, vimos, viemos com prazer e alegria./ Vimos, vimos, viemos com prazer e alegria./ Nós viemos festejar nossa mãe Virgem Maria.*” A peça de marujada me foi apresentada por Zim da Sá Ana. Sua voz encorpada emite canto choroso, que, não obstante, evoca e produz a festa: “*E quando nós entrava no salão assim, o pau quebrava. (...) Nós dava salto que pegava até terra lá em cima [aponta para o telhado]*”.

Na interpretação de *Louva-a-Deus*, Milton Nascimento emite um canto que se avizinha dessas vozes da cultura popular. Dança e canta como se fosse entidade espargindo centelhas do espírito de folião, marujo, congo, caboquim,⁷³ em celebração da própria música, a “senhora deusa da paixão”. Há instantes em que sua voz deita no chão de graves-tambor. É mais um tambor de Minas volteando-se numa festa em seu próprio quintal. E é desse lugar que abre sua *Janela para o mundo*.

*Da janela, o mundo até parece o meu quintal
Viajar, no fundo, é ver que é igual
O drama que mora em cada um de nós
Descobrir no longe o que já estava em nossas mãos
Minha vida brasileira é vida universal
É o mesmo sonho, é o mesmo amor
Traduzido para tudo que humano for
Olhar o mundo é conhecer
Tudo o que eu já teria que saber*

*Estrangeiro eu não vou ser
Estrangeiro eu não vou ser
Ê, ê, ê
Estrangeiro eu não vou ser, ê, ê*

[Repetição da primeira estrofe]

*Estrangeiro eu não vou ser
Eu não vou*

*Cidadão do mundo eu sou
Estrangeiro eu não vou ser*

*Cidadão do mundo eu sou
Cidadão do mundo eu sou
Cidadão do mundo eu sou
Estrangeiro eu não vou ser
Ê,Ê...*

As mãos na cintura repetem o gesto de teimosia compartilhado nas tantas encruzilhadas de um Brasil interior. Milton ainda arma o beijo para, debochadamente, provocar: “*Estrangeiro eu não vou ser! Ê, ê*”. *Janela para o mundo* (Milton

⁷³ Numa proposta do *Jornal do Brasil*, Milton Nascimento entrevistou Gabriel Vilela. E o diretor, entrevistou seu artista. Numa das perguntas de Milton, destaca-se o sentimento relacionado à sonoridade do tambor mineiro: “Você diz que os mistérios na Bahia são gozosos, ao contrário dos de Minas, que são dolorosos. Qual é a diferença entre essas duas definições?”. Assim Gabriel Vilela responderia: “A diferença entre as manifestações artísticas da Bahia e de Minas Gerais são históricas. Os escravos que trabalharam nas monoculturas da Bahia transformaram a nostalgia do continente africano em prazer. Daí vem o termo gozoso, justamente para designar a alegria do tambor baiano. Em Minas Gerais, a relação dos escravos, que trabalhavam em minas de ouro, com a música foi outra. O canto mineiro é, antes de mais nada, um canto triste.” (“Milton pergunta, Gabriel responde”, item da matéria “Saudades Gerais”, *Jornal do Brasil*, 22/08 a 28/08/1997, p. 20.)

Nascimento/Fernando Brant), como outras canções de seu repertório, emoldura uma travessia, mas numa levada diferente, a dos tambores. “*Descobrir no longe o que já estava em nossas mãos*”. O verso batuca afinidades culturais em linguagem tambor. O tambor, símbolo de uma identidade daqui, também proclama pertencimentos a outras tribos. Mesmo com sotaques e dicções próprias, nos espaços entre uma e outra batida, provoca-se um reconhecimento entre povos distantes.

Nesse *show*, a canção esparrama espontaneidade pelo palco. É como se, depois da louvação, fosse hora de apenas farrear livremente, brincando com instrumentos e versos. Canto para pintar graça, arrancar risadas através de gracejos vocais lançados aos companheiros de voz e dança. Os atores rodopiam pelo palco, agora com figurino composto por sobreposições de tecidos coloridos vivamente preenchidos por bordados, fitas e adereços. Fazem caretas se divertindo, como numa grande ciranda. Em seu texto sobre o espetáculo, Lena Frias pontua: “O elemento de orientação, condução e acabamento é a mítica Siá Olympia, figura tradicional de Ouro Preto, para uns, uma louca mansa e delirante, para outros, a alma fabular daquelas montanhas alterosas.”⁷⁴ Esse segundo ato também remete ao ambiente das folias.⁷⁵ Talvez àqueles momentos de descontração, onde os foliões são um pouco Siá Olympia, a se divertir e brincar depois de horas e horas de canto-oração. Tal imagem me traz à memória vivências da Folia da Roça, festejo em homenagem ao Divino que acompanhei numa pesquisa acadêmica realizada na região de Formosa, Goiás, quando ainda no curso de graduação. Em texto escrito em parceria com a professora Eleonora Zicari, remontamos um pouco do que vivenciamos no ambiente da Folia da Roça, logo após os cânticos mais solenes:

A inspiração que antes fez com que os músicos cantassem em louvor ao Divino, agora motiva a improvisação de versos irreverentes e até mesmo cômicos de agradecimento às cozinheiras e serventes, ou até mesmo nossa equipe de pesquisa, também por eles lembrada. (...) Nesta parte lúdica da festa, ainda se apresentam os grupos de danças típicas como a catira, a curraleira e o lundu. Em dados momentos, o clima que se instala é de total descontração. Dançarinos de diferentes grupos interagem e brincam, ultrapassando inclusive as fronteiras que separam grupos masculinos de femininos.⁷⁶

⁷⁴ Lena Frias. “Acrobacia radical da voz das Gerais”. *Jornal do Brasil*. Op. cit.

⁷⁵ Cf. Mauro Ferreira. “Um canto emocionado de fênix” *O Globo*. (19/07/1997)

⁷⁶ Eleonora Zicari Costa de Brito e Mateus de Andrade Pacheco. “Formosa: entre festas e identidades.” In: Marcia de Melo Martins Kuyumjian (Org.) *Semeando Cidades e Sertões*: Brasília e o Centro-Oeste. Editora da PUC Goiás: Goiânia, 2010, p. 263. A pesquisa aqui mencionada faz parte do projeto *Entorno que transborda: Patrimônio Imaterial da RIDE*, patrocinado pela Petrobras e coordenado pela professora do departamento de história da UnB, Maria Thereza Negrão de Mello. Através do projeto *Entorno que transborda*, buscava-se fazer um levantamento de práticas culturais de cinco cidades da RIDE (Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal): Formosa, Buritis, Corumbá de Goiás, Santo Antônio do Descoberto e Luziânia. Cada uma dessas cidades contava com uma equipe composta por um professor coordenador e três alunos auxiliares de pesquisa (além de seis jovens selecionados em cada cidade para

É esse tipo de ambiente que é recriado na interpretação de *Janela para o mundo* e no decorrer do segundo ato do espetáculo. No entanto, há sempre algo de louvação nas passagens brincantes. E há sempre um quê de festivo nas passagens mais solenes e intimistas. Funciona como as folias, onde sensibilidades variadas entremeiam todo o festejo. Referências a essas festividades e suas sonoridades ainda dariam retoques ao *Tambores de Minas*.

Marco Lobo e Lincoln Cheib avivam a atmosfera de *Janela para o mundo*, demonstrando toda a desenvoltura com as baquetas em variações. Enquanto isso, o elenco pontua o ritmo. A cena sugere aproximação com outra característica de manifestações da cultura popular, como destaca Lena Frias em momento que discorre sobre a pesquisa de ritmos mineiros feita por Lincoln Cheib para o *show*:

No catopê, manifestação típica mineira que inclui dança e toques, cabe aos mais jovens manter o ritmo básico tradicional. O espaço de variação é reservado aos mais velhos, que conhecem os mistérios ancestrais e têm licença para *conversar* com os santos na linguagem tambor. No show, essa função de alta responsabilidade e espiritualidade cabe ao tambor-mestre Robertinho Silva, além de Ronaldo, filho de Robertinho, e Lincoln.⁷⁷

É interessante notar que nos créditos do especial gravado para a televisão, Robertinho e Ronaldo Silva só aparecem nas canções *Léo* e *Levantados do Chão*. Teriam maior participação na gravação do álbum *Tambores de Minas* ao vivo. Robertinho ainda foi responsável por ensinar aos atores do elenco a manusear os tambores. No palco do espetáculo, eles encarnavam o que de fato eram: iniciantes naquela arte.

Junto do catopê vinham outros sotaques percussivos amalgamados em canções como *Janela para o mundo*. Na mesma matéria jornalística que envereda pelas pesquisas de Lincoln Cheib, cita-se ainda a folia de reis, congadas, cateretê e catira, uma colcha de variados retalhos musicais onde se aposta na linguagem de fresta para a confecção de sua sonoridade. Nesse “sendo não sendo”, tais elementos fariam do ambiente sonoro um campo aberto, pronto a arregimentar e despertar mais e mais memórias sonoras. Assim, uma festividade poderia se endereçar a outra. Por essa via,

integrar as equipes). Integrei, juntamente com meus colegas Eduardo Kolody Bay e Fabrício Barbacena, a equipe da professora Eleonora Zicari Costa de Brito, responsável pela pesquisa na cidade de Formosa. A mim coube o papel de registrar em vídeo as entrevistas e práticas culturais e depois dirigir o curta-documentário *Viola rezadeira, terço cantador*, um dos produtos finais da pesquisa.

⁷⁷ Lena Frias. “Acrobacia radical da voz das Gerais”. *Jornal do Brasil*. Op. cit.

visualizamos outro fenômeno: ao mesmo tempo que proclamam mineiridade, esses tambores puxam conversa com tambores de outros cantos. Os tambores de Minas têm um pouco do interior de Goiás, de São Paulo, e mesmo de paisagens estrangeiras, como o Uruguai, lembrado no espetáculo pela música *Guardanapos de papel*. Pela cultura popular pronunciam fala própria, mas ao mesmo tempo propiciam encontros. Naquele cenário onde ganhavam o palco para desfazer o equívoco de que em Minas Gerais não havia tambor, também estimulavam outros cantos do país a soltarem suas vozes graves, a fazer do Brasil um grande tambor de sotaques multifacetados.⁷⁸

De outro canto de Minas, o som da caixa e festejos populares inspiraria a voz límpida de Consuelo de Paula. Naquele mesmo ano, a cantora lançaria, de forma independente, seu primeiro álbum, *Samba, seresta e baião*. Acompanhada de sua caixa, Consuelo erguia canto-relato das folias de sua cidade, Pratápolis, e percorria o tema da brasilidade, deixando-se levar por outros ritmos e sensibilidades. Num ambiente de batida pungente, chacoalhado pelo pandeiro, o canto melodioso enuncia a alegria tristonha dos contemplativos: “*Voam fitas amarelas, voam fitas multicores/ Fitas amarelas, levando as nossas dores/ Fitas amarelas, soam tambores/ Voam fitas amarelas, levando as nossas dores*”⁷⁹. E seria dessa mesma tessitura sonora que, anos mais tarde, Consuelo de Paula emitiria seu canto de cidadã do mundo:

(...)
Olhos do oriente, olhos judeus
Olhos palestinos, índios, ateus
Luz do olhar de qualquer lugar
São teus sinais, são olhos meus
Olhos do ocidente, olhos cristãos
Olhos africanos, latinos, irmãos
Olhos negros, americanos

⁷⁸ *Tambores de Minas*, como vimos, ganhou os palcos do país no ano 1997, momento em que já ecoavam notícias e projetos sobre as comemorações dos 500 anos de descobrimento do Brasil. Embora o espetáculo não esteja diretamente vinculado a essas comemorações, acaba compondo a ambiência onde a proximidade dos 500 anos redobraría a atenção dos meios de comunicação para a tal brasilidade. À luz desse ambiente, Regina Porto se debruçaria sobre o fenômeno da musicologia e suas distintas vertentes em texto publicado pela revista *Palavra*: “Há cinco séculos, o drama fabuloso, farsesco e tragicômico do Brasil vem sendo todinho narrado em música. Seja ela sacra ou profana, erudita ou popular, de abre-alas ou abre-as-asas. Trilhá-la tem sido tarefa bandeirante de alguns pesquisadores, historiadores e intérpretes da música. Gente de diferentes procedências, vertentes e gerações, que a história uniu por laços de amizade ou inimizade, não importa. Em comum, uma ciência nova chamada musicologia, e a dura missão de devolver à terra jovem – e já tão fraca – da memória esse patrimônio “imaterial” que é a música, como adjetiva Anna Keiffer.”(Regina Porto. “Gigante (musical) pela própria natureza”. Revista *Palavra*. Nº11 (03/2000)) Mesmo tento sido publicado no ano 2000, data em que se comemoravam os 500 anos do descobrimento, o trecho acima recortado nos serve de alerta para a importância dada ao tema da brasilidade nos nossos meios de comunicação no final dos anos 90.

⁷⁹ *Fitas* (Consuelo de Paula/Luiz Gonzaga de Paula)

Vão ancorar no mesmo cais
(...)⁸⁰

De maneira distinta, outra cantora, Marina Machado, trazia cânticos e a sonoridade pesada dos tambus, expressões do candombe da Serra do Cipó, para seu *Baile das pulgas*, álbum independente lançado em 1999, que contou com a produção de Flávio Henrique e Chico Amaral. A textura sonora desse disco é tramada na combinação do *rock* mais pesado com a linguagem clube-esquinista. Lugar de onde Marina Machado ainda juntaria elementos da música eletrônica, Beatles e até Elis Regina. Em canções de ares bem urbanos, Marina improvisa, agregando aos versos costumeiros outros, colhidos de cânticos populares. Funcionam como citações desses cânticos que, logo adiante, ressurgem em vinhetas onde se registram vozes populares em conversa sincopada com os tambus. Dona Mercês, voz do candombe, e sua turma entoam suas músicas nessas vinhetas que atravessam o disco. Por vezes saltam para dentro de canções de atmosfera urbana. No seu *Baile das Pulgas*, Marina Machado dialoga com o candombe e ainda faz da própria circulação por terrenos sonoros diversos a marca de sua música. Ao final da canção *Bagaceira* (Flávio Henrique/Chico Amaral), ela dá seu recado em forma de improviso: “*Eu sou candombeira/ Candombeira eu sei que eu sou/ Eu sou candombeira, candombeira de Belô.*” É desse urbano rodeado de tradições que Marina se pinta e solta seu canto.

A pesquisa de sonoridades brasileiras, temas da expressão oral, ganhava especial atenção nesse cenário. Em matéria que destaca o trabalho de Robertinho Silva desenvolvido no espetáculo *Tambores de Minas* e o praticado no seu Centro de Percussão Alternativo Robertinho Silva, repercute essa necessidade de estimular o conhecimento da pluralidade de ritmos e sonoridades brasileiras. Um dos estímulos era a ampla projeção da percussão baiana que, por meio do sucesso de grupos como Olodum e Timbalada, foi fortemente divulgada dentro e fora do Brasil. “Os baianos fazem um trabalho muito bom. Qualquer um que chegue ao Brasil interessado em percussão vai direto para a Bahia, mal passa pelo Rio. É preciso mostrar e divulgar os ritmos do Rio”⁸¹, menciona o percussionista. Volta e meia, matérias e críticas sobre o espetáculo *Tambores de Minas*, comparam os tambores mineiros com os baianos, postos como espécie de parâmetro. Iniciativas como as de Robertinho Silva e Milton Nascimento sugerem que o cenário percussivo brasileiro é bem mais rico do que se

⁸⁰ *Retina* (Rubens Nogueira/Consuelo de Paula). Álbum *Dança das rosas*, 2004.

⁸¹ Robertinho Silva Apud Lena Frias. “PhDs em percussão” *Jornal do Brasil* (20/08/1997)

pensa. Noutras palavras, os terrenos percussivos também precisavam ser revolvidos na busca constante por preciosidades. Assim, quando lançou o disco *Nascimento*, que serviu de base para o segundo ato de *Tambores de Minas*, Milton destacou sua inspiração: “Pensando nos meus pais, foi uma busca para dentro do país. Quis resgatar as festas populares do interior do país, de Minas Gerais. Resolvi ir fundo.”⁸² Mostrar a cara de outras festividades, outras sensibilidades e pulsações que arregimentam pessoas ao toque de tambor país afora, trazer esses tambores para o palco, tudo isso pretexto para se colocar esse instrumento percussivo no centro, para fazê-lo ecoar o seu grito rouco.

*Era um, era dois, era cem
Mil tambores e as vozes do além
Morro velho, senzala, casa cheia
Repinica, rebate, revolteia
E trovão no céu é candeia
Era bumbo, era surdo e era caixa
Meia-volta e mais volta e meia
Pocotó, trem de ferro e uma luz
Procissão, chão de flores e Jesus*

*Bate forte até sangrar a mão
E batendo pelos que se foram
Ou batendo pelos que voltaram
Os tambores de Minas soarão
Seus tambores nunca se calaram*

*Era couro batendo e era lata
Era um sino com a nota exata
Pé no chão e as cadeiras da mulata
E o futuro nas mãos do menino
Batucando com fé e destino
Bate roupa em riacho a lavadeira
Ritmando de qualquer maneira
E por fim o tambor da musculatura
O Tum-tum ancestral do coração
Quando chega a febre ninguém segura*

*Bate forte até sangrar a mão
Os tambores de Minas soarão
Seus tambores nunca se calaram
Os tambores de Minas soarão...*

A canção *Os Tambores de Minas* (Milton Nascimento/Márcio Borges) é uma das últimas apresentadas no espetáculo ao qual empresta o nome. “*Seus tambores nunca se calaram/ os tambores de Minas soarão*”. Versos feitos para pegar fácil, ainda mais

⁸² Milton Nascimento em entrevista a Fábio Schivartche. “Músico aponta momento feliz”. *Folha de S. Paulo*. (17/02/1998)

quando repetidos em forma de refrão. Urdidos numa mesma rítmica, os tambores retumbam grande volume, cadenciando os passos da dança de Milton Nascimento por terrenos da memória. À medida que exercita o refrão da canção, a voz do artista ultrapassa essa simples função, transformando seus versos em canto de evocação. Nas mãos dormentes a batucar, espasmos de recordações. Em seus versos, a canção *Os Tambores de Minas* sacode lembranças de instantes e sentimentos. Suas síncopes caçam ecos passados, desdobrando-se em esperanças de continuidade: “*E o futuro nas mãos do menino/Batucando com fé e destino*”. Provoca, assim, identificações. Entregue a essa toada, Milton passeia por paisagens memoriais, sente nos pés a textura de serragem e flores misturadas em tapetes de procissão. O balanço dos braços abre e fecha o peito em dança de pássaro avivando as asas. São movimentações que performizam o transe de um xamã no palco, igreja ou terreiro, onde Milton se nutre de vida. Derrama-se aqui aquela força mística que o cantor cintila e lhe vale de motivo para emocionada história contada tempos depois numa matéria de jornal assinada por Marcus Preto:

Tudo começou tempos antes de ficar famoso, ainda na primeira metade dos anos 1960. Milton foi ajudar uma pessoa a entregar doces para a criançada em dia de Cosme e Damião.

“Recebi de uma senhora espírita a seguinte mensagem: ‘Não adianta fugir, você vai ter um centro, um terreiro seu’”, conta. “Mas eu era católico, nem conhecia o candomblé, como poderia ter um centro?”

Chegou à conclusão depois: “Encostei a cabeça na parede do palco e falei: ‘Puxa, como é que posso ser tão burro? Meu terreiro é isso aqui!’ A partir daquele dia, estar em cima do palco virou a coisa mais importante da minha vida.”⁸³

Nessa imersão em memórias sonoras de festejos populares trançadas para a confecção do ambiente do espetáculo, Milton Nascimento e sua trupe ainda experimentam em arranjos e rearranjos. Ao mesmo tempo em que se aproximam dessas matrizes, fazem delas motivo para algo novo. Esse manuseio dialoga com fenômenos como o da canção regionalista, entendida pela historiadora Maria Amélia Garcia de Alencar como “aquela que, ancorada em raízes tradicionais, busca ser *moderna*, ou seja, dialogar com as correntes culturais de seu tempo, para tanto atualizando temáticas e formas de criação e interpretação musicais.”⁸⁴ Nesse diálogo de Milton Nascimento com as raízes tradicionais, o cantor se põe numa zona de troca. Em capítulo anterior, citamos

⁸³ Marcus Preto. “Águas de Milton”. *Folha de S. Paulo* (04/01/2010)

⁸⁴ Maria Amélia Garcia de Alencar. “*Viola que conta histórias*”: o sertão na música popular urbana. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília: 2004, p. 12.

a participação do grupo de candombe, da Serra do Cipó, na gravação do DVD *Pietà*, em 2006. No *show Pietá*, o artista voltaria a cantar *Os Tambores de Minas*. Desta vez, as vozes femininas do candombe arranjarão a canção com aquele sotaque de canto ancestral quando respondessem a Milton no refrão: “*Seus tambores nunca se calaram/Os tambores de Minas soarão*”. A sonoridade percussiva habitual de *Os Tambores de Minas* seria preservada pela trupe miltoniana. No entanto, ganharia distinta dicção no momento em que a turma fosse completada por rapazes da comunidade Povo do Açude – Serra do Cipó. Nas variações dos sons que tiram de seus tambus, eles acrescentam pulsação “candombeira” aos *Tambores de Minas*. Marina Machado, que apresentou Milton ao candombe, brinca e dança com uma espécie de chocalho, no meio dessa farra. Nesse encontro, assistimos ao instante em que representantes da cultura popular incrementam a música de Milton Nascimento. Inspirada em ambiente de festejos, *Os Tambores de Minas* se transformariam em casa aberta a mais e mais tambores que chegassem. Canções do álbum *Nascimento* ainda serviriam para a trama de novas experiências artísticas de Milton, como o espetáculo *Ser Minas tão Gerais*, onde o imaginário mineiro seria retomado, numa levada que recorda *Tambores de Minas*, mas, ao mesmo tempo, o artista, como sempre, se arriscaria em outros percursos.

Voltemos ao espetáculo *Tambores de Minas*. O fervor dos festejos populares se sente na quentura de voz coral entoando versos que convidam o grande público a farrear. Canções inspiradas na sonoridade do tambor se misturam a sucessos de Milton Nascimento. *Nos bailes da vida*, cantada a plenos pulmões pelo coro de atores, enquanto Milton brinca em vocalizações, produz um clima efervescente. Ganha força de grito coletivo quando ajunta a plateia numa grande festa. A iluminação de Maneco Quinderé alegra ainda mais a atmosfera. Os sucessos cantados por todos tomam feição de hinos de folias e procissões, aqueles mesmos cânticos que, quando entoados, despertam memórias e sentimento de comunhão. A folia miltoniana faz da música e do palco lugares onde se evoca e apresenta a riqueza de festejos populares. Os discursos vêm em forma de música. É também através da sonoridade que se insinua, mais uma vez, a proximidade com nossos vizinhos da América Latina, em canções como *San Vicente*, alegrada por vozes de coral e pelo ambiente percutido por simples latinhas de molho de tomate recheadas de cascalho. O som chacoalhado nos convida a enveredar por memórias de festejos que brotam ao longo do território latino-americano. Um

acento hispânico vem pelos gestos das mãos dos atores-bailarinos. A maneira como empunham as latinhas lembra o balé de castanholas em mãos dançantes. E é no diálogo com o canto de América Latina que se compartilha uma identificação relacionada ao papel da arte no nosso mundo. Os versos da música uruguaia, vertidos para o português, traduzem a vontade de inquietar, de fazer das palavras espada a talhar a realidade em horizontes mais amplos. Palavras, fonte de beleza em *A sede do peixe*, seguem perturbadoras, “retorcendo-se confusas”, em *Guardanapo de papel*⁸⁵.

*Na minha cidade tem poetas, poetas
Que chegam sem tambores nem trombetas,
Trombetas e sempre aparecem quanto
Menos aguardados, guardados, guardados,
Entre livros e sapatos, em baús empoeirados
Saem de recônditos lugares, nos ares, nos ares
Onde vivem com seus pares, seus pares
Seus pares e convivem com fantasmas
Multicores de cores, de cores
Que te pintam as olheiras
E te pedem que não chores
Suas ilusões são repartidas, partidas
Partidas entre mortos e feridas, feridas
Feridas mas resistem com palavras
Confundidas, fundidas, fundidas
Ao seu triste passo lento
Pelas ruas e avenidas
Não desejam glórias nem medalhas
Medalhas, medalhas, se contentam
Com migalhas, migalhas, migalhas
De canções e brincadeiras com seus
Versos dispersos, dispersos
Obcecados, pela busca de tesouros submersos
Fazem quatrocentos mil projetos
Projetos, projetos, que jamais são
Alcançados, cansados, cansados nada disso
Importa enquanto eles escrevem, escrevem
Escrevem o que sabem que não sabem
E o que dizem que não devem
Andam pelas ruas esses poetas, poetas, poetas
Como se fossem cometas, cometas
Num estranho céu de estrelas idiotas
E outras e outras
Cujo brilho sem barulho
Veste suas caudas tortas
Na minha cidade tem canetas, canetas, canetas
Esvaindo-se em milhares, milhares, milhares
De palavras retorcendo-se confusas, confusas,
Confusas, em delgados guardanapos
Feito moscas inconclusas
(...)*

⁸⁵ Canção de Léo Masliah em versão para o português de Carlos Sandroni.

A formatação textual dos versos no encarte do álbum *Nascimento* insinua palavras escorregando beleza e inquietação por funil estreito de ampulheta. Seriam jóias tão preciosas como o tempo que, quando mexidas, remexidas, invertidas, alargam sentidos e possibilidades de ver. O alargamento é forjado por olhar aflito que perturba apaziguamentos diante da realidade. A atmosfera de *Guardanapos de papel* é de atenção à voz, tanto nos arranjos, que emolduram o canto, quanto pela disposição dos atores-dançarinos na cena. Encontram-se sentados ao lado de cada tambor calado, atentos às palavras, soltas a conta-gotas por Milton Nascimento. Cada gesto do artista convida à conversa lado a lado. Seus olhos fixam o nada. Suspensos, parecem dar conta de tudo. Parecem lunetas para o mundo os olhos de Milton. Sua voz e mãos são instrumentos de um grande narrador a contar histórias daqueles poetas, que se desdobram em memórias de cantores, compositores, atores, artistas que, como ele próprio, são “obcecados na busca de tesouros submersos”. Personagens que fazem de suas linguagens matrizes de provocações sobre a estética e a vida. “Escrevem o que sabem que não sabem/ E o que dizem que não devem”. Estrelas a derramar sol na obscuridade, dispersando o olhar diante de um mundo arranjado para ser coerente e estável. Não têm receio em revolver o caos cotidiano. Colocam-se como guardiões daquilo que teimamos em não ver.⁸⁶ Seu papel é o de provocar através da instabilidade e da inexatidão das sensibilidades. Remexer, através do canto, solos já por demais pisados, extraíndo dali novos sentidos: “É a minha linguagem. No canto é que eu dou o meu recado. No canto não tem barreira. Quando eu entro num estúdio ou estou num palco ou qualquer coisa, o canto nunca é limitado, não tem barreiras”⁸⁷, frisaria Milton Nascimento quando perguntado se era no canto que ele “se comunicava mais”. Sua comunicação se realiza na abstração das emoções que capta e espalha no cotidiano.

Por essa via, *Guardanapo de Papel* se torna ponto de convergência que nos chama a atenção para sensibilidades que rodeiam o espetáculo, como a referência aos festejos populares, o retorno de Milton aos palcos, questões de cunho pessoal, social e tantas outras que atravessam o seu cotidiano. Pelo manejo de várias linguagens, Milton Nascimento faz os tambores de Minas soltarem seu berro. Dá o seu recado com relação

⁸⁶ As considerações por nós realizadas aqui aproximam a imagem do artista de noções cunhadas em ambiente acadêmico, como a de “memórias subterrâneas”. Em reflexão sobre a memória, Michel Pollak associa as “memórias subterrâneas” aos excluídos e marginalizados, numa oposição à “memória oficial”. O autor vê nesse jogo um tipo de “trabalho de subversão”. (Cf. Michel Pollak. “Memória, esquecimento, silêncio.” Estudos Históricos. Rio de Janeiro. Vol. 2, n3, 1989, p.4)

⁸⁷ Milton Nascimento em entrevista a Lena Frias e Regina Zappa. *Jornal do Brasil* (5/03/1998)

à riqueza das festividades populares, sem apontar silêncios. Prefere provocar um grande barulho, chacoalhando o chão dos vários recantos do país. No cenário dos anos 90, muitas práticas e manifestações culturais minguaram em redondezas onde antes se faziam fortes. Em bate-papo informal com Gilberto Gil no documentário *A Sede do peixe*, Milton Nascimento pondera sobre essa questão:

- [Milton Nascimento] *O pessoal de folia de reis, de reisado, essas coisas todas, tava com medo porque os jovens tavam com vergonha de tocar aquilo. Que queriam tocar era o que aparecia na televisão.*

- [Gilberto Gil] *A música urbana.*

-[Milton Nascimento] *É. E eu acho que pelo menos uma coisa Minas me deve. Porque eu comecei a empurrar o pessoal a aparecer.*⁸⁸

Levar sonoridades capturadas de manifestações da cultura popular para o palco de um grande nome como Milton Nascimento era uma maneira de atribuir valor a essas expressões, de recolocá-las em seu lugar de merecimento. Em *Tambores de Minas*, a mensagem não se dispersa em discursos sobre o processo de desvalorização das práticas, mas sim traduz-se em amostra da força musical e simbólica do ambiente de festejos populares. Ao ganharem os palcos e ecoarem pelo país em forma de notícias e *shows*, os tambores de Minas converteriam o filete sonoro em que tinham se transformado num rio caudaloso de voz retumbante.

A valorização dos tambores ainda seria fortalecida na metade da turnê. Em fevereiro de 1998, enquanto fazia breve pausa para aproveitar o carnaval na Bahia, Milton Nascimento receberia a notícia de que seu álbum *Nascimento* havia ganhado o Grammy na categoria *world music*. O álbum tinha sido produzido por Russ Titelman, produtor norte-americano que já havia trabalhado com Milton em algumas faixas do disco *Angelus*. O prêmio Grammy coroava as investidas de Milton Nascimento numa carreira internacional justamente no momento em que sua turnê de *shows* privilegiava o cenário nacional. Aquele era mesmo um cenário de mudanças. Com o falecimento de seu empresário de anos, Márcio Ferreira, em 1996, Milton tinha passado a ser empresariado pela amiga Marilene Gondim, que não mediu esforços para a realização do espetáculo *Tambores de Minas*. A notícia do Grammy reverberaria nos meios de comunicação, dando novo fôlego e captando as atenções para o artista e seu álbum mais

⁸⁸ Milton Nascimento e Gilberto Gil no filme *A sede do Peixe*, documentário dirigido por Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda. Conspirações filmes/Tribo Produções/Nascimento Música/ HBO Brasil, 1997. Lançado em DVD em 2003.

recente. Logo Milton Nascimento lançaria o disco *Tambores de Minas* ao vivo. Se uma das motivações para esse *show* foi dar visibilidade aos tambores mineiros, certamente ela foi cumprida. Evidentemente, não era uma ação isolada. E nem se esperava que fosse. *Tambores de Minas* era apenas uma iniciativa a somar-se a tantas outras, numa expectativa de incentivar outras mais, na tentativa de manter fértil o terreno da cultura popular.

Nesse espetáculo, a inquietude e sensibilidade do olhar artístico seriam tema da *performance* de outra canção: *Levantados do Chão*, nova parceria de Milton com Chico Buarque.

*Como então? Desgarrados da terra?
Como assim? Levantados do chão?
Como embaixo dos pés uma terra
Como água escorrendo da mão*

*Como em sonho correr numa estrada
Deslizando no mesmo lugar
Como em sonho perder a passada
E no oco da terra tombar*

*Como então? Desgarrados da terra?
Como assim? Levantados do chão?
Ou na planta dos pés uma terra
Como água na palma da mão*

*Como andar numa lama sem fundo
Como em cama de pó se deitar
Num balanço de rede sem rede
Ver o mundo de pernas pro ar*

*Como assim? Levitante colono?
Pasto aéreo? Celeste curral?
Um rebanho nas nuvens? Mas como?
Boi alado? Alazão sideral?*

*Que esquisita lavoura! Mas como?
Um arado no espaço? Será?
Choverá que laranja? Que pomo? Gomo?
Sumo? Granizo? Maná?*

*Como andar numa lama sem fundo
Como em cama de pó se deitar
Num balanço de rede sem rede
Ver o mundo de pernas pro ar*

*Como então? Desgarrados da terra?
Como assim? Levantados do chão?
Como embaixo dos pés uma terra
Como água escorrendo da mão.*

Um percurso melódico difícil, onde a voz é convidada a subir de novo após penosa subida. E quando o ar falta, mais um degrau. Do alto, o canto subnutrido ergue sua insistente força. Valendo-se de apurada técnica, Milton Nascimento transmite o sufoco que passeia por cada palavra de *Levantados do chão*. Os versos riscando imagens que poderíamos entender como surreais seguem cercando o universo que referencia em tom de desalento. Aos poucos emolduram o vazio. São imagens poéticas que transpiram emoção no olhar para uma causa que ganhava toda a força naquele momento. *Levantados do chão* faz alusão ao MST, Movimento dos Trabalhadores Sem Terra.⁸⁹ A atmosfera sonora é cultivada pelos graves de piano e presença marcante da percussão. Desse ambiente monta-se o solo que a voz descalça procura em vão. A canção inspira aquela agonia diante do que sempre escorre por entre os dedos lacrados em desespero. Seria triste, não fosse cantada por voz insistente, que não desiste. No canto de Milton Nascimento, a força da voz daquele movimento social. Ao final da *performance*, despeja-se no palco uma chuva de olhos, representados por milhares de bolinhas de pingue-pongue. Em matéria para caderno do *Jornal do Brasil*, Gustavo Autran destacaria: “É uma referência à peça *Ventania*, dirigida



Fig. 7 – Chuva de olhos

pelo próprio Gabriel, na qual Sílvia Buarque vivia uma cega cujos olhos eram representados por bolinhas de pingue-pongue. Assim, Gabriel homenageia o pai da

⁸⁹ A proximidade com a causa dos Sem-Terra renderia homenagem a Milton e Chico. Em texto sobre um disco lançado pelo MST, intitulado *Arte em Movimento*, salienta-se: “O show também serve de pretexto para a entrega do prêmio “Luta pela Terra 97” aos cantores Milton Nascimento e Chico Buarque, por causa do livro “Terra”. O livro, que teve renda revertida para o movimento, é sobre o MST, tem fotos de Sebastião Salgado e um CD que vem como brinde, com quatro músicas de Chico e Milton.” (Luiz Antônio Ryff. “MST lança disco com a participação de convidados”. *Folha de S. Paulo* (23/07/1998)) Uma das canções era justamente, *Levantados do chão*. Além de ser acompanhado pelo disco compacto, o livro contaria com prefácio de José Saramago.

atriz, que, segundo o diretor, enxerga o que ninguém vê.”⁹⁰ A homenagem, endereçada a Chico Buarque, chega até Milton Nascimento e ao próprio Gabriel Vilela. Deságua na figura de todo artista, metaforizando a riqueza do seu olhar para as coisas do cotidiano.

Nessa segunda parte do espetáculo, outra canção promove breve pausa na ambiência festiva, embora não seja menos alegre pela notícia que traz. *Rouxinol*, que já fez aparição em capítulo anterior, quando passeávamos pelo espetáculo *Ser Minas tão Gerais*, ressurge aqui para transmitir relato de Milton Nascimento sobre a superação dos abatimentos sofridos naquele ambiente dos 90. No palco, a iluminação discreta cai sobre o artista, centralizando ainda mais sua imagem. Entre gritos de “lindo”, “maravilhoso” e aplausos aquecidos, sua voz vai roubando o silêncio da plateia quando emite profunda ternura. Uma paisagem bucólica se desenha pelos arranjos da canção, acolhendo essa voz que nos embala em melodia singela. De olhos fechados, Milton se transporta. É como se tivesse sozinho e nesse gesto compartilhasse de toda sua intimidade com o público.

*Rouxinol tomou conta do meu viver
Chegou quando procurei
Razão para poder seguir
Quando a música ia e quase eu fiquei
Quando a vida chorava
Mais que eu gritei
Pássaro deu a volta ao mundo
E brincava
Rouxinol me ensinou que é só não temer
Cantou
Se hospedou em mim
[Intermezzo]*

*Todos os pássaros, anjos
Dentro de nós,
Uma harmonia
Trazida dos rouxinóis*

Rouxinol é um relato pós-tempestade. Canto de uma serenidade adquirida depois da meditação transformadora de que nos falou Foucault. É superação dos traumas depois do quase fim. A história da canção ecoou em entrevistas à época do lançamento do álbum *Nascimento*. Durante a turnê do *show Amigo*, Milton havia tomado uma decisão drástica e silenciosa:

⁹⁰ Gustavo Autran. “Saudades Gerais”. *Jornal do Brasil* (22/08 a 28/08/1998), p. 21.

Quando comecei a compor, botei na cabeça que somente iria escrever sobre coisas que estivessem acontecendo em minha vida. E eu andei um tempo meio triste. Minha vida particular não estava tão forte quanto as músicas. Tive muitas perdas de amigos, coisas tristes... Não foi só a morte do Márcio (*Ferreira, empresário e grande amigo de Milton*). Resolvi parar. Só que não falei nada pra ninguém. Senão, todo mundo ia falar que eu estava ficando louco. Marquei até um show para ser o derradeiro. Fiz um show com coral e orquestra em São Paulo e cantei nele como se fosse o último. No bis, as crianças ficavam de costas para mim e de frente para o público. Só que um menino ficou de frente para mim na hora em que eu cantava “Travessia”. Parecia que ele sacava que alguma coisa acontecia dentro de mim. Foi a primeira vez que cantei “Travessia” vivenciando a letra. No final, o menino me deu um sorriso. No ato desisti da ideia absurda de parar com a carreira.⁹¹

A simplicidade de um sorriso infantil foi o combustível que alimentou a coragem de seguir adiante. Um sorriso arrancado com a voz. *Rouxinol* foi composta para o garoto Mardey, componente do coral Rouxinóis de Divinópolis. Na canção, além de homenagear o novo amigo, Milton se transformaria em mais um rouxinol. É nessa sua porção infantil, em seu olhar desarmado para as coisas, que busca reconstituir a serenidade para refundar a sua força. A transformação pessoal atravessa seu canto, suas composições, pois o artista, como bem demarca nas palavras acima, não separa a arte da vida. Essa sensibilidade presente na canção se transportaria para o palco de *Tambores de Minas*. Aqui, *Rouxinol* somava um amontoado de superações à história que a inspirou. A força de experiência desse espetáculo levaria Milton a afirmar: “Ele vai abrir caminhos para outros artistas pensarem quando forem subir em um palco.”⁹² A fala de Milton Nascimento não se direciona a uma questão específica; assim, favorece reflexões sobre aspectos diversos, desde a visibilidade dada aos festejos populares até o processo de transformação do próprio artista, como visualizamos ao longo de nosso percurso por *Tambores de Minas*. Poderia um artista passar pelo palco sem fazer dessa experiência uma transformação pessoal? Seguindo esse espetáculo, a resposta é peremptória: não. No instante em que brilhava com *Tambores de Minas*, Milton vertia, em acréscimo, o seu quase-fim em continuação teimosa e desafiadora.

⁹¹ Milton Nascimento (entrevista) “Quero retomar o caminho dos palcos”. Op. cit.

⁹² Milton Nascimento Apud Luiz Antonio Ryff. “Milton retorna a suas origens em Minas”. *Folha de S. Paulo* (16/07/1997).

Naquele palco, Milton Nascimento mostrava que não havia se acomodado. Sua mudança era pressentida já na aposta na linguagem do espetáculo para celebrar sua volta aos palcos. Alguns detalhes não passaram batido nos meios de comunicação da época. Em variadas matérias salientam uma ausência: o fiel escudeiro desde os anos 70, o boné, marca registrada de Milton, havia sido abandonado no espetáculo *Tambores de Minas*. Evidentemente, não faria sentido com o vestuário do espetáculo, como bem frisa Gabriel Vilela em relato bem-humorado: “O boné é incompatível com os figurinos religiosos (...). Além do mais, ‘Tambores de Minas’ é um *show* em que Milton reverencia os amigos. Eu falei: ‘Já que não dá pra tirar o chapéu, tira o boné...’”⁹³ O próprio Milton se divertiria com a temática ao enfrentar a questão: “Por que você abandonou a boina?": “Não abandonei, não. No *show* eu faço um dos motivos de Aleijadinho e outro é um Oxalá mineiro. Não tem sentido um Oxalá com boina, não. E depois, é bom deixá-la descansar um pouquinho. Ela está muito metida, só dá ela.”⁹⁴ As férias sem prazo dadas ao boné já eram ensaiadas na capa do disco *Nascimento*. Nesta, o artista posa para a fotografia de Vania Toledo, onde abraça o peito nu. Numa das mãos, o boné entre os dedos. Ao

retirarmos o CD da capa, nos deparamos com nova fotografia onde o boné repousa em berço de palha. Naquele mesmo disco onde se embrenhava em Minas Gerais, Milton Nascimento se despia da imagem que carregou por anos. Estava pronto para “novas novidades”, estava pronto para ser agasalhado por símbolos e tecidos que viriam em



Fig. 8 – Capa do álbum *Nascimento*

⁹³ Gabriel Vilela Apud Mauro Ferreira. “O canto emocionado de fênix” *O Globo*. Op. cit.

⁹⁴ Milton Nascimento em entrevista a Leandro Fortino. “Milton Nascimento leva tambores a MG” *Folha de S. Paulo* (08/07/1998)

Tambores de Minas e por outros tantos acessórios que poderia ou não experimentar ao longo da vida. Como a própria transformação em *Crooner*, em *show* posterior. Ou como mais um membro da trupe de *Ser Minas tão Gerais*, anos mais tarde.

Nesse gesto mínimo, Milton Nascimento ainda faz refletir sobre o engessamento da imagem do artista. E não pararia por aí. Em *Tambores de Minas* encheria o palco não somente com a voz, mas também com passos de dança, com as mãos articulando e desenhando sentidos. A *performance* ali apresentada confrontava-se com a imagem anterior de Milton sentado ao violão. Em seus projetos anteriores ao *Tambores de Minas*, reinava absoluta a música. Já nesse espetáculo, a música integrava um rol de outras linguagens; Milton era um pouco ator, dançarino, artista de circo; um corpo a representar a própria superação e a fazer de seu drama mote para um novo começo.

Quando o espetáculo *Tambores de Minas* toma seus ares finais, todas as luzes recaem sobre Milton Nascimento. Acompanhado apenas pelo som do teclado, cria uma atmosfera de intimismo capaz de encurtar a distância entre ele, sua trupe e o público. A voz em baixo volume convida a chegar perto, mais e mais próximo, despejando confidências aos ouvidos atentos. Abre assim caminho para a comunhão, sentimento nutrido no compartilhamento de *Canções e momentos* (Milton Nascimento/Fernando Brant).

*Há canções e há momentos
Eu não sei como explicar
Em que a voz é um instrumento
Que eu não posso controlar
Ela vai ao infinito
Ela amarra todos nós
E é um só sentimento
Na plateia e na voz
Há canções e há momentos
Em que a voz vem da raiz
Eu não sei se é quando triste
Ou se quando sou feliz
Eu só sei que há momento
Que se casa com canção
De fazer tal casamento
Vive a nossa profissão*

Em seu canto, Milton congrega as emoções que semeou ao longo de *Tambores de Minas*. A voz, arrancada do âmago, continua nos gestos das mãos, nos olhos, no corpo inteiro transpirando a verdade do coração. No instante em que vai ao infinito, o

olhar perde-se à vista. Quando “... *é um só sentimento/ na plateia e na voz*”, o braço percorre largo espaço e volta ao peito num abraço a toda a gente. A mão batida contra o lado esquerdo tremula a voz em tom de lembrança: “*amigo é coisa pra se guardar...*”. Os sons do teclado comentam os percursos tomados, marcando o arrebatamento dessa voz já bastante acostumada a reger coro de emoções conflitantes. Aqui, os sentimentos não têm barreira, a dor se mistura à alegria, a força se confunde com a delicadeza. A receita de contrários libera o espírito ao que vier. Tudo deflagra a comoção.

E quando a lágrima já não pode ser contida o olho franze, entregando o sorriso molhado, arrancado de si, quando, então, faz a festa. Aos “*lará, lará, lará*”, o elenco de atores arma a ciranda. Com as baquetas em punho, cruzam-nas no espaço, percutindo o ambiente. Aos poucos vão envolvendo Milton, que apenas se diverte, dançando. É hora de brincar, rir junto, em redenção. As cores dançantes das luzes se embaraçam ao colorido dos figurinos. Nessa atmosfera viva, promove-se a catarse em belo arremate de percursos por enredos e memórias, canções e gestos que fazem da arte o canal adequado para se “*redescobrir o gosto e o sabor da festa*”.



Fig. 9 – “Como se fosse brincadeira de roda...”

Novamente e por fim, Elis Regina. *Redescobrir* (Gonzaguinha), sucesso na voz da cantora, celebra a travessia de Milton Nascimento pela experiência de *Tambores de*

Minas. O artista abraça emocionadamente cada integrante do espetáculo, enquanto a canção invade o palco na voz de Elis. “Eu não concebo nada na minha vida sem Elis no meio. Elis é o começo, o meio, o fim, é tudo. Elis é o grande amor da minha vida, daí tantas homenagens.”⁹⁵ A imagem é comovente. A celebração ao retorno de Milton Nascimento se completa. Colhendo os agradecimentos da plateia, ele subiria novamente a escadaria do cenário, agora se despedindo. Enquanto isso, aos seus pés, se fazia a folia: “*Como se fosse brincadeira de roda/ jogo do trabalho na dança das mãos/ O suor dos corpos na canção da vida/ O suor da vida no calor de irmãos...*” Músicos e atores cantam em coro o refrão. Uma fanfarrinha arregimentando todos, uma brincadeira de roda ecoando alegria.

Milton Nascimento, subindo aqueles degraus, passeava pela recordação de outros passos, por outra escadaria. 1980: num cenário de grande circo, *Redescobrir* alegrava outra ciranda. Naquela algazarra, Elis Regina se misturava a sua trupe, composta por músicos e atores-bailarinos, e ao público. De repente, tomava a escada central. Do alto, apreciava a festa em tom de despedida. A cena, que fechava o programa especial *Elis Regina Carvalho Costa*, veiculado pela Rede Globo⁹⁶, citava o espetáculo que a cantora encenava naquele momento, o *Saudade do Brasil*. Presente-se aqui uma ligação entre *Tambores de Minas* e o espetáculo de Elis Regina. Talvez seja mera coincidência a congruência de imagens. Mesmo assim, elas proporcionam a aproximação entre *Tambores de Minas* e *Saudade do Brasil*, diálogo regido por olhar inquieto e cúmplice de dois quase irmãos, Elis e Milton.

No *Saudades do Brasil*, Elis Regina caçava o Brasil nas coisas mais simples do cotidiano. Saudades do que estava aí, mas ninguém via, justamente por estar tão entranhado nos subterrâneos do dia a dia. Nessa viagem, Elis desviava-se de um país traçado em unidade para apreender o Brasil como grande mosaico de traços indefinidos.⁹⁷ Essa inquietude para aquele cenário quase caótico comunica-se com a perturbação retumbada em *Tambores de Minas*. Quando Milton Nascimento sentiu saudades do Brasil, fez voos por sonoridades que estavam nos escapando entre os

⁹⁵ Milton em entrevista a Eros Ramos de Almeida. “Milton volta às origens em espetáculo barroco”. Op. cit.

⁹⁶ Programa dirigido por Daniel Filho. *Série Grandes Nomes*. (TRAMA, Som Livre, Globo Marcas DVD e Lereby). Lançado em DVD em 2005.

⁹⁷ Cf. Mateus de Andrade Pacheco. *Elis de todos os palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, 2009.

dedos. Trouxe os festejos cravados em recantos do país para o centro de seu palco. As saudades de Milton, como as de Elis, nos encaminham para uma identidade brasileira constituída na fluidez. Um Brasil mistério, numa visão inacabada, sempre provocada pela percepção de novos e velhos tesouros culturais.⁹⁸ Em seu *Tambores de Minas*, Milton pega a estrada mineira e ruma para um Brasil interior, já insinuado em *Angelus*, em canções como *Coisas de Minas*. Na fluidez desse olhar para dentro, que não deixa de espreitar o que existe lá fora, a paisagem brasileira se risca com as mesmas cores com as quais Milton Nascimento se pinta: “Para mim, sempre é um começo, porque sempre estou procurando coisas novas. Sei que estou sempre aberto a coisas novas, pessoas novas. Então para mim é sempre um começo.”⁹⁹

⁹⁸ Em suas reflexões sobre o tema da identidade, mais especificamente sobre as identidades nacionais, Stuart Hall chama atenção para seu caráter de representação simbólica regida pela ideia de unidade. No entanto, o autor destaca a diversidade guardada por de trás de aparente homogeneidade: “As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e diferenças sobrepostas.” (Stuart Hall. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 65.)

⁹⁹ Entrevista de Milton Nascimento a Regina Zappa e Lena Frias. *Jornal do Brasil*. (05/03/1998).

CAPÍTULO 4

“Se já conheço, eu quero é mais...”

Depois do espetáculo *Tambores de Minas*, Milton Nascimento levou outras pulsações aos palcos. Alguns desses novos *shows* decorreram de discos que já foram motivo de reflexões dessa tese, caso de *Crooner* (1999) e *Pietà* (2002). Nesse entremeio, o artista ainda dividiria o palco com Gilberto Gil na turnê de divulgação do disco *Gil & Milton* (2000). A turnê *Pietà* se alongou por mais de quatro anos, dentre apresentações no Brasil e no exterior. Findado esse período, o artista se deslocaria para outras paragens sonoras, aventurando-se numa movimentação que alargaria ainda mais os horizontes de sua música através de novas parcerias. Assim, em 2007, partiu para França atendendo ao convite dos irmãos Belmondo para gravarem um disco juntos. Em 2008, gravaria juntamente com o Jobim Trio, o *Novas Bossas*, álbum de tributo a Tom Jobim.

2008 seria um ano positivamente tumultuado para Milton Nascimento, pois o cantor-compositor teria que se desdobrar entre as turnês de divulgação dos dois discos. Com *Novas Bossas* correria o circuito brasileiro e estrangeiro. Com o *show* decorrente do álbum *Milton Nascimento & Belmondo* percorreria parte da Europa, apresentando-se em variados espaços destinados ao *jazz*, caso do festival *Jazz à Vienne*. O *show* ainda viajaria por outros caminhos, sendo encerrado no auditório da *Sorbonne*¹. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Milton noticia a experiência de gravação com os Belmondo e aproveita para brincar sobre seu revezamento entre uma turnê e outra: “Nos apresentamos na Europa com Orquestra Nacional da França para lançar o CD. Shows estes que coincidiram com o início da turnê do Jobim Trio. Tinha dia que saía de casa e nem sabia mais que *show* estava indo fazer.”² Deve-se acrescentar que esses projetos corriam por linhas diferentes, desde a armação da ambiência sonora ao repertório escolhido. Enquanto em *Milton Nascimento & Belmondo* remodelavam canções de Milton, em *Novas Bossas* visitavam o universo de Jobim. Na sequência, o artista ainda rodaria o Brasil com *show* de repertório de sucessos, juntamente com sua banda – Kiko

¹ Cf. “Saideira à francesa” *Jornal do Brasil* (15/05/2008)

² Milton Nascimento Apud Leandro Souto Maior. “Nada será como antes para Milton Nascimento” *Jornal do Brasil* (26/04/2009)

Continentino, Wilson Lopes, Gastão Villeroy e Lincoln Cheib. Nos espaços entre *shows*, o artista já matutava ideias para o seu novo disco, que sairia em 2010: ... *E a gente sonhando*, um álbum onde reencontra Wagner Tiso e reúne novos talentos de sua Três Pontas.

Três discos lançados em curto espaço de tempo, três rotas distintas que enunciam a ebulição miltoniana na cena contemporânea. O artista aventureiro ladeia o nômade, segue apanhando estradas e cenários que recompõem o tecido de sua própria história. Na sua inquietude, brinca inclusive com o tempo. Assim, quando revisita clássicos de seu repertório, cânones do cancionero brasileiro, ou mesmo o chão de sua terra, multiplica linhas de fuga, trilhas para emitir novo canto, a voz do ainda nebuloso agora.

Tem sotaque francês na música brasileira

Milton Nascimento & Belmondo aqui. *Belmondo & Milton Nascimento* lá. Encontro na fronteira Brasil-França, onde a música brasileira de Milton Nascimento flerta com a clássica belgo-francesa e ainda passa o olho no bom tempero do *jazz*. No ano de 2007, Milton foi à Paris realizar novo projeto de carreira, a gravação do álbum com os irmãos Lionel (sax soprano e flauta) e Stéphane Belmondo (flugelhorn³). O disco foi lançado na Europa em 2008 e chegou ao Brasil no ano seguinte pelo selo Biscoito Fino. O convite partiu dos irmãos Belmondo, instrumentistas reconhecidos por projetos onde investem em releituras ousadas dos artistas que visitam. Um dos traços que identifica a dupla é a busca constante por trabalhar repertórios que soam como diferentes, seja quando miram artistas menos conhecidos, mitos do *jazz* ou mesmo nomes amplamente divulgados no cenário internacional. De Lili Boulanger – compositora francesa do início do século XX – a Stevie Wonder, esses irmãos franceses fizeram de sua garimpagem, uma forma de enriquecer seu próprio território musical. Normalmente classificados como jazzistas, os Belmondo juntaram outros ingredientes

³ Por ser da mesma família de instrumentos, volta e meia o flugelhorn é citado como trompete nos textos de divulgação desse disco.

em seu caldeirão sonoro, demonstrando aptidão para a fluidez, lugar de onde sua arte acena. Essa inquietação e gosto pelo inusitado sintonizaria sua música com a de Milton Nascimento: “Eles gostam de trabalhar como eu: quando vejo algo diferente, quero entrar.”⁴

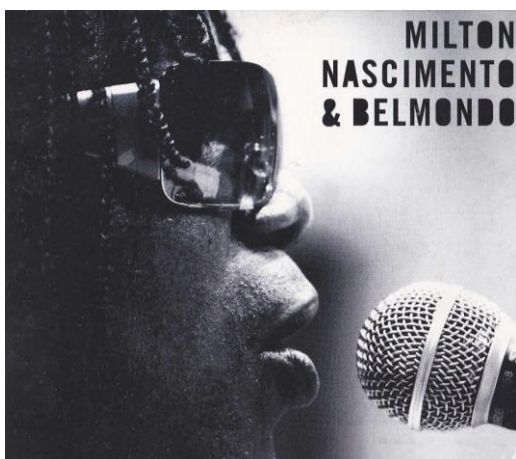


Fig. 1 – Capa



Fig. 2 – Contracapa

Milton, que poderia optar por breve participação especial no disco dos irmãos franceses, acabou aderindo integralmente ao projeto, interpretando praticamente todas as faixas que compõem o *Milton Nascimento & Belmondo* – só não cantou numa. Aquele disco passou a ser seu também. Como vimos em capítulo anterior, a chave para o embarque de Milton nesse projeto foi a afetividade, acionada através da menção ao álbum *Angelus* por um dos Belmondo em seus primeiros contatos. Ao pedir que comentasse sobre a experiência de gravação, Milton destacou: “Foi o lance que eu falei, né? Tocaram no meu coração com o *Angelus*... aí fui pra França e a gente começou a escolher as músicas e tal”⁵.

Numa matéria para o jornal *O Globo*, João Pimentel reverbera histórias que permitiram a formação da parceria entre o artista brasileiro e os Belmondo:

Certo dia, Milton Nascimento recebeu alguns CDs dos irmãos Lionel e Stéphane Belmondo, saxofonista e trompetista considerados dos melhores músicos franceses contemporâneos. Gostou do trabalho que eles fizeram junto a um coral lituano e de sua sonoridade. Pouco tempo depois, chegava o convite para um encontro, ocorrido meses depois em Paris. Sob a regência do maestro

⁴ Milton Nascimento Apud Roberta Pannafort. “Travessia por sete clássicos de Milton”. *O Estado de S. Paulo* (06/05/2009).

⁵ Milton Nascimento em entrevista a mim concedida no Rio de Janeiro, em 17/07/2012.

Christophe Mangou e acompanhados pela Orquestra Nacional da Île-de-France, Milton, os Belmondo e seus músicos fizeram um show e, em seguida, entraram em um estúdio para regravar oito canções do artista mineiro de forma bem intimista.⁶

No texto aqui recortado, temos ainda notícia da constituição sonora do disco: Milton Nascimento, os irmãos Belmondo e a Orquestra Nacional da Île-de-France. Um projeto grandioso, no entanto, de coloração intimista. Os arranjos foram assinados por Lionel Belmondo e Christophe Dal Sasso. Em minhas buscas por informações sobre o disco, encontrei resenha e entrevista num *site* europeu especializado em *jazz*, o *Citizen jazz*.⁷ Elas nos permitirão breve passeio por percepções sobre essa obra pela óptica de lá. Na entrevista que deram a Jacques Prouvost, os Belmondo comemoram o fato de Milton ter confiado no trabalho de elaboração dos arranjos, aprovando inteiramente o que lhe apresentaram.⁸ No Brasil, Milton afirmaria: “Todo o repertório e arranjos foram definidos por Lionel e Stéphane (...). Foi a primeira vez que deixei alguém fazer tudo por mim”⁹. Mas à casa arrumada, Milton Nascimento acrescentaria detalhes, dando nova tonalidade ao ambiente do disco, como veremos adiante em mais uma história com sua companheira musical, aquela sanfoninha.

Para realizar essa aventura pelo território miltoniano, os Belmondo reuniram velhos amigos sintonizados pelo convívio em parcerias anteriores: Eric Legnini, pianista que integrou o quinteto dos Belmondo em 1995; Thomas Bramerie (baixo acústico), amigo que partiu de Nova Iorque rumo a Paris para participar desse novo projeto. Além do baterista Dédé Ceccarelli.¹⁰ Os Belmondo ainda contariam com o reforço de outros sopros para constituir a ambiência sonora: Sabine Tavenard (flauta), Bernard Burgun (Oboé e corn inglês), Jérôme Voisin (clarinete e clarinete base), Cécile Hardouin

⁶ João Pimentel. “Milton e irmãos Belmondo criam a Paris-Minas, uma estrada natural”. O Globo (26/04/2009)

⁷ No cenário atual, blogs e sites especializados se mostram como caminho para divulgação musical. Por vezes, é apenas por eles que temos acesso a resenhas e críticas de obras de certos artistas, principalmente os que passeiam pelo circuito independente. No entanto, mesmo no caso de artistas consagrados, a consulta desses sites se faz importante. Por meio deles nos deparamos com textos engendrados por olhar detido, que se esmeram em longas entrevistas e resenhas. Assim, acabam se transformando em nova fonte para enriquecer o trabalho do historiador que se envereda em estudos sobre música. Na verdade, a tecnologia digital acrescentou distintas maneiras de divulgação, circulação e armazenamento de música. Seja via pirataria ou por venda legal, a possibilidade de baixar arquivos musicais pela internet ampliou o acesso a catálogos discográficos e igualmente criou novos padrões de escuta.

⁸ Cf. Entrevista de Lionel e Stéphane Belmondo a Jacques Prouvost. “Lionel et Stéphane Belmondo”. *Citizen jazz* (28/05/2008). Disponível em www.citizenjazz.com.

⁹ Milton Nascimento Apud Leandro Souto Maior. “Nada será como antes para Milton Nascimento” *Jornal do Brasil* (26/04/2009)

¹⁰ Cf. Lionel e Stéphane Belmondo a Jacques Prouvost. “Lionel et Stéphane Belmondo”. Op. cit.

(fagote), Jean-Pierre Bouchard (coro/corn francês), Stéphane Peter (coro/corn francês), Bastien Stil (tuba). Milton também acrescentaria alguns amigos a essa turma, como Wilson Lopes (guitarra), Lincoln Cheib e Ricardo Cheib (ambos na percussão). As motivações afetivas aqueciam esse projeto, servindo de urdidura para uma experiência criativa. A esse respeito, Stéphane Belmondo diria:

Il y a la musique qui est très forte, mais il y a aussi les sentiments. On fonctionne beaucoup aux coups de coeur et aux sentiments. Pour Milton, c'est pareil. C'est vrai que c'est un projet qui nous coûte cher, en quelque sorte, car on y travaille énormément. Il y a beaucoup de monde et de choses à gérer, ce n'est pas ça qui va nous rendre riche, mais sentimentalement et humainement, ça fonctionne et ça vaut tout le pognon du monde.¹¹

A afinada sintonia sentimental impulsionaria a ousadia de uma produção musical onde não se renderiam a cerceamentos estéticos. Na Europa, o disco seria lançado pelo B-flat recordings, selo independente criado pelos irmãos Belmondo, dentre outros colaboradores, para viabilizar seus projetos musicais. Nas entrelinhas do discurso de Stéphane Belmondo, destaca-se a coragem de artistas que driblam as imposições do mercado num momento em que a indústria fonográfica mergulha em crise de vendas. Se na atualidade o disco não é uma das mercadorias mais lucrativas, permanece como obra de arte, dimensão que motiva experiências como a do encontro dos irmãos Belmondo com Milton Nascimento.¹²

Nessa empreitada, repensariam, inclusive, questões relacionadas ao manuseio de técnicas e tecnologias. No decorrer dos anos, assistimos a avanços tecnológicos que impulsionaram a caçada por *performances* perfeitas. Assim, propagaram-se artefatos de correção de pequenos e grandes “defeitos” de gravação. No “polimento” proporcionado por programas como Auto-Tunes, arrumam-se, por exemplo, a afinação e a respiração. Os debates sobre os usos desses recursos dividem opiniões. Em muitos casos, criam a impressão de falseamento, ou seja, um cantor que não sabe cantar.¹³ Esse fenômeno

¹¹ Stéphane Belmondo. Entrevista de Lionel e Stéphane Belmondo a Jacques Prouvost. “Lionel et Stéphane Belmondo”. Op. cit.. “Há a música que é muito forte, mas há também os sentimentos. Nós funcionamos muito ao compasso do coração e pelos sentimentos. Para Milton, é parecido. É verdade que é um projeto que nos custa caro, pois trabalhamos muito. Há muita gente e coisas para administrar. Não é isso que nos fará ricos, mas o ganho sentimental e humano faz compensar todo o dinheiro do mundo.” [tradução livre]

¹² A respeito das mudanças na indústria fonográfica no cenário atual ver: Marcia Tosta Dias. “Apêndice: A grande indústria fonográfica em crise.” In: Marcia Tosta Dias. Marcia Tosta Dias. *Os donos da voz: a indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. 2. Ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

¹³ A respeito do uso dessas ferramentas de correção ver: Marcelo Carvalho de Oliveira. “*Para além do iTunes*”: A indústria fonográfica da primeira década do século XXI na perspectiva de um selo musical de Brasília. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília. Instituto de Arte, Departamento de Música, 2010.

reconfigura o olhar para as *performances* de grandes intérpretes, despertando curiosidades e até mesmo atualizando formas de valorização. Na reedição do último disco lançado por Elis Regina, o *Elis* (1980), a propaganda comercial colada em decalque sobre a capa, alerta: “Todas as vozes de Elis foram gravadas numa única tomada, sem emendas. Nenhum programa para afinar ou editar cantores foi usado na sua voz. A performance é real.”¹⁴

Em *Milton Nascimento & Belmondo*, mesmo hábitos hoje correntes em vertentes consideradas musicalmente mais inventivas, foram recusados. Dessa maneira, ao invés de optarem por colocar voz após a gravação dos outros instrumentos, convenceram Milton a cantar junto dos músicos e da orquestra: “Mais moi, je voulais tout enregistrer en “live”. Il a fait l’effort”¹⁵. Queriam assim promover um disco que captasse a sensibilidade de seu ambiente de gravação e o calor da *performance* frutificada pelo traquejo desses artistas. *Milton Nascimento & Belmondo* foi gravado em dois dias, ou seja, quase ao vivo, mantendo como baliza esse quê de espontaneidade do encontro entre grandes músicos. Milton também demonstraria que há inventividade no uso de tecnologias através de experimentos em estúdio. Assim, o artista acrescentaria algumas vozes posteriormente, incrementando aquela atmosfera com seus “primos”, esse recurso que ele bole de maneira surpreendente há anos.

Em texto crítico sobre o álbum, publicado no *Citizen jazz*, Denis Desassis desenha perfis para Milton e Belmondo em quadros onde sobressai a audácia de suas obras. Assim instiga o público para essa parceria. A narrativa de Desassis parte de recordação da contribuição de Milton Nascimento no *Native Dancer*, de Wayne Shorter. Encontra aí um dos laços entre Milton e os Belmondo. Sendo os irmãos franceses enquadrados pela crítica em geral como representantes do *jazz* contemporâneo, poderíamos entender a lembrança do *Native Dancer* como alusão a uma sintonia jazzística entre eles e Milton Nascimento. No entanto, não seria apenas isso. Nesse artigo, o *Native Dancer* é celebrado pelas misturas de gêneros como *jazz*, bossa nova e *rock*. Essa percepção inspira Desassis a entendê-lo como precursor da *World music*. Mais do que defini-lo como pertencente a esse segmento, o autor frisa o caráter visionário de sua fusão, traduzido na citação que faz da canção *Milagre dos peixes*:

¹⁴ Relançamento em edição especial pela TRAMA em 2006.

¹⁵ Lionel Belmondo. Entrevista de Lionel e Stéphane Belmondo a Jacques Prouvost. “Lionel et Stéphane Belmondo”. Op. cit.. “Mas eu queria tudo gravado ‘ao vivo’. Ele fez esse esforço.” [tradução livre]

“...world music avant l’heure, où le miracle des poissons (“milagre dos peixes” em português) était déjà à l’ordre du jour”¹⁶. É nesse rastro, povoado por cruzamentos, milagres sonoros, que Desassis ergue ponte entre os Belmondo e Milton Nascimento.

En 2008, ces poissons suscitent à nouveau une exploration réjouissante. Nul doute que les frères Belmondo se sont goulûment nourris de cette galette, parmi quelques autres! Et qu’ils ont réussi, une fois encore, le pari risqué d’un palimpseste musical dont ils deviennent, année après année, les experts reconnus: après avoir réinventé des univers aussi variés que ceux des compositeurs post-impressionnistes du début du XX^e Lili Boulanger, Gabriel Fauré ou Maurice Deruflé pour *Hymne au soleil*, celui de Stevie Wonder pour un festif *Wonderland* ou la musique plus introspective de Yusef Lateef avec *Influence*, voici venu le temps de Milton Nascimento, grande voix de ce que l’on appelle la *musica popular brasileira*, musicien chanteur pour lequel Stéphane Belmondo éprouve une fascination de longue date et qui nous a habitués à ne jamais se laisser enfermer dans une seule catégorie musicale et à multiplier les collaborations internationales. Pour mémoire: Paul Simon, Cat Stevens, George Duke, Quincy Jones, Pat Metheny, Ron Carter, Herbie Hancock, Jack DeJehnette, Nana Vasconcelos, Jon Anderson, James Taylor, Peter Gabriel...et même Duran Duran.¹⁷

Na lista de artistas visitados pelos irmãos Belmondo, viagens inventivas por territórios instigantes da música. O desejo por continuar inovando os encaminharia agora para o universo de Milton Nascimento, apresentado nessa crítica como enigma, aquele artista que driblou todos os rótulos musicais. Uma pergunta parece sombrear todo o texto: O que sairia do encontro de artistas tão inventivos? Nesses ingredientes discursivos, mistura dos universos de Milton e dos Belmondo, a receita para atijar a curiosidade sobre esse disco de feição surpreendente.

Para certas parcelas do público francês, a visita dos Belmondo à obra de Milton já soaria como inusitado. Efeito semelhante, mas por outras vias, se realizaria no

¹⁶ Denis Desassis. “Belmondo & Milton Nascimento” *Citizen jazz*. (23/06/2008) Disponível em: www.citizenjazz.com. “... World music antes da hora, onde o milagre dos peixes (“milagre dos peixes” em português) já estava na ordem do dia” [tradução livre]

¹⁷Idem, ibidem. “Em 2008, esses peixes suscitaram uma nova exploração criativa. Não há dúvidas que os irmãos Belmondo se alimentaram avidamente desse bolo, mais do que de qualquer outro! E eles foram bem sucedidos, mais uma vez, na aposta arriscada no palimpsesto musical do qual se fizeram especialistas reconhecidos ano após ano: depois de ter reinventado o universo bem variado dos compositores pós-impressionistas do início do século XX, como Lili Boulanger, Gabriel Fauré ou Maurice Deruflé para o *Hymne au Soleil*, feito o mesmo com Stevie Wonder em um efervescente *Wonderland*, ou com música mais introspectiva de Yusef Lateef com *Influence*, chegou a vez de Milton Nascimento, grande voz daquilo que chamamos de música popular brasileira e músico pelo qual Stéphane Belmondo cultiva grande admiração já há muito tempo e que nos acostumou a nunca se deixar aprisionar numa única categoria musical, multiplicando as colaborações internacionais em sua obra. Para lembrar: Paul Simon, Cat Stevens, George Duke, Quincy Jones, Pat Metheny, Ron Carter, Herbie Hancock, Jack DeJehnette, Nana Vasconcelos, Jon Anderson, James Taylor, Peter Gabriel... e mesmo o Duran Duran.” [tradução livre]

público já habituado à obra de Milton Nascimento, mesmo aqui no Brasil, onde os Belmondo são pouco conhecidos. Nesse álbum, reuniriam cânones do cancionário miltoniano, exceto no caso de duas faixas. As canções que compõem o álbum são: *Ponta de Areia* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Canção do Sal* (Milton Nascimento), *Milagre dos Peixes* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Oração* (Adaptação de César Franck por Christophe Dal Sasso), *Travessia* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Morro Velho* (Milton Nascimento), *Nada Será como Antes* (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos), *Berceuse/ Malilia* (Maurice Ravel/Lionel Belmondo), *Saudade dos aviões da Panair* (Milton Nascimento/Fernando Brant) e, novamente, *Ponta de Areia*. Se ao lermos a relação das canções não nos deparamos com grandes novidades, o mesmo não acontece ao arriscamos ouvir o disco. Os arranjos de Lionel Belmondo e Christophe Dal Sasso e as interpretações de Milton Nascimento constroem, junto com a *performance* dos músicos integrados ao projeto, um ambiente intimista e descontraído, onde exploram nuances que dão novos ares àquelas canções.

Dos sopros dos Belmondo, escorre doce e vagarosamente a lembrança do verso que a frase melódica guarda: “*Ponta de Areia, ponto final/ Da Bahia Minas, estrada natural*”. *Vocalises* em falsete chegam à cena, reverberando memórias de versões anteriores. No entanto, surpreende em *performance* distinta. *Ponta de Areia*, canção que abre *Native Dancer*, anuncia agora outra viagem. Juntos, os sopros dos Belmondo e o canto de Milton Nascimento emitem a emoção do encontro dessas vozes nômades. Aos poucos outros instrumentos vão se achegando. As cordas da orquestra repinicam cortina sonora discreta, dando coloração clássica à canção. Num andamento desacelerado, em relação às versões anteriores, instalam-se ares de comoção. E Milton canta os primeiros versos, degustando pacientemente cada palavra, num gesto vocal onde desenha a melodia de *Ponta de Areia*. A massa orquestral realça seu risco, criando uma atmosfera onde se contempla a beleza particular do canto miltoniano e daquela peça de seu repertório.

Ponta de Areia, a canção que referencia um cotidiano marcado pela presença/ausência do trem de ferro na paisagem Minas/ Bahia, ergue-se como tema de viagem. Nesse disco, toma feição de prelúdio, chamamento para o embarque naquele trem de ferro que corre trilhos de memórias musicais. Um percurso de paisagens diversas, onde a música de Milton Nascimento ora ganha contornos jazzísticos, ora superfície clássica e mesmo horizonte sacro. Transpõe inclusive temporalidades. Às vezes tudo misturado num bordado onde não se revela o artifício da costura. Deixam à vista apenas algumas de suas linhas. Nos arranjos, sobressaem as passagens. Uma canção chama a outra, como se compusessem uma mesma peça, uma emocionante sinfonia bituquiana, trama cujo enredo é elaborado pelos sentimentos que deixa fluir na alternância de momentos minimalistas, de quase silêncio, clímax, explosão. As canções são executadas descansadamente, como se aquele estúdio fosse capela onde a música é oração debulhada em Rosário sonoro. Assim, elas são entremeadas de longos solos, momentos de suspensão e apreciação. Nessa conduta, os músicos exploram várias possibilidades, burilando percursos sonoros num jogo onde o tempo de execução de cada faixa é estendido em relação às versões anteriores.



Fig. 3 – Milton e os Belmondo em estúdio

Em entrevista a Jacques Prousvot, Lionel Belmondo menciona como foram trabalhadas as canções do álbum:

De toute façon, je pense qu'on ne pouvait pas se tromper. On a passé beaucoup de temps avec lui à discuter, préparer, échanger des idées. Faire les relevés par rapport aux originaux - gros travail. Éliminer ce qui était superflu à mon goût, développer ce qui devait encore l'être sur certains morceaux. Trouver une voie différente tout en gardant une identité.¹⁸

¹⁸ Lionel Belmondo. Entrevista de Lionel e Stéphane Belmondo a Jacques Prousvot. "Lionel et Stéphane Belmondo". Op. cit.. "De todo modo, eu penso que não poderia dar errado. Passamos muito tempo com ele, discutindo, preparando, trocando ideias. Fazendo declarações em relação aos originais – um grande trabalho. Eliminando o que era desnecessário para mim, desenvolvendo o que ainda devia ser desenvolvido em algumas faixas. Encontrando uma via diferente, mas guardando uma identidade." (Tradução livre)

As palavras de Lionel Belmondo nos dão a entender que os arranjos das canções funcionam mesmo como palimpsesto ou caleidoscópio sonoro, se preferirmos. *Milton Nascimento & Belmondo* é um disco contemporâneo, com tratamento contemporâneo, mas que guarda identidades. Os arranjos originais são como monumentos a serem citados e burilados. Fazem assim uma espécie de trabalho arqueológico onde mexem, desmontam, pinçam informações para a elaboração de nova leitura. Nessa condução, os Belmondo ainda aplicam ares de sua própria sonoridade, um sotaque francês à obra de Milton Nascimento.

Tomemos como exemplo o trabalho realizado com *Nada será como antes* (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos), sucesso buscado no disco *Clube da Esquina*. Em *Milton Nascimento & Belmondo*, a canção é introduzida por solo de bateria. André Ceccarelli aplica balanço metálico numa levada onde passeia basicamente pelos pratos. Um começo diferente, mas que insinua o ambiente de versões anteriores. Nas linhas de suas baquetas passeiam memórias da gravação feita no próprio *Clube da Esquina* e também do álbum *Elis*, 1972, onde os pratos se avultam ainda mais na atmosfera. A *performance* de Ceccarelli surge como citação das linhas impressas por Robertinho Silva e Paulinho Braga no *Clube da Esquina* e no álbum *Elis*, respectivamente. Citação esta que serve de mote para desdobramentos em *performance* de tessitura jazzística. Nesse manejo, produz-se ligeira identificação e igualmente a novidade.

Logo essa sonoridade metálica seria rasgada por referência nítida e direta à versão do disco *Clube da Esquina*. Nela, uma frase do piano de Wagner Tiso, tornou-se assinatura dos arranjos originais. Apresentada lá pelo meio da canção, ela ressurgiu agora com dicção distinta, a dos sopros dos Belmondo. Soa como recado: mergulharemos em *Nada será como antes* e brincaremos com citações, inversões e improvisações. Repetida variadas vezes, essa frase vai sendo incorporada por outros instrumentos, constituindo grande massa sonora que rapidamente se desfaz. Tal frase será retomada noutros momentos, servindo de chão para solos instrumentais levados em ambiente de pura espontaneidade.

Quando se dilui na introdução, a massa sonora dá passagem para a voz de Milton Nascimento. “*Eu já estou com pé nessa estrada/Qualquer dia a gente se vê*”. Com um fraseado cheio de ginga, sua voz revela os contornos mais solares da canção. De

repente, o baixo acústico de Thomas Bramerie, insinua recordação da pulsação suingada de Luizão Maia na versão de Elis Regina. Das fendas dessa atmosfera sonora soergue sotaque jazzístico e um bocado de referências num arranjo onde se salienta o balanço de *Nada será como antes*. Algumas dessas referências são mais nítidas, outras bem discretas. O que pressentimos em audições, Lionel Belmondo sublinha em sua fala:

Il y a d'abord eu un travail de fond pour relever toutes les versions des chansons. Celles chantées par Milton, mais aussi celles reprises par d'autres chanteurs. Par exemple Elis Regina. On s'en est beaucoup inspiré, car ces versions sont très intéressantes. On les a travaillées autrement, bien sûr. Quand j'ai dit ça à Milton, il en a eu les larmes aux yeux et m'a avoué que beaucoup de chansons lui étaient justement dédiées. C'est elle qui l'a aidé durant toute sa jeunesse. Alors, pour les paroles, j'ai demandé à une amie de me les traduire. C'était important de les comprendre mais aussi de savoir où je pouvais faire des césures, placer un solo, mettre un accent, etc... De toute façon, par la suite, j'ai toujours envoyé les scores à Milton, qui me donnait son aval.¹⁹

A parceria de Milton e Elis Regina é um dos tesouros que *Milton Nascimento & Belmondo* deixa entrever em seus arranjos e ambientes. Apenas uma canção da seleção do repertório do artista brasileiro para esse disco não foi gravada pela cantora, *Milagre dos peixes*. Tantos outros tesouros estão ali aguardando ouvidos atentos. Em sua *performance*, Milton refrescaria ainda mais a atmosfera de *Nada será como antes* ao brincar com seus novos arranjos. Após momento povoado por solos instrumentais, sua voz traz à cena uma nuvem de “primos”. Uma memória do coro da versão de *Clube da Esquina?* Talvez, mas aqui todas as variações seriam de sua própria voz. Esses “primos” fazem sombra para a voz central. São vozes de fundo, que depois seguem se contorcendo por rotas que preenchem todos os espaços entre e através da orquestra e demais músicos. Uma massa sonora (re)arranjando vocalmente aquela atmosfera com cores ainda mais quentes. Colocadas posteriormente, essas variações vertem os arranjos em planejamento disposto a intervenções e até mesmo a inversões capazes de surpreender e inquietar ainda mais.

¹⁹ Idem, ibidem. “Primeiramente, houve um trabalho para conhecer todas as versões anteriores das canções. Aquelas cantadas por Milton, mas também aquelas retomadas por outros cantores. Por exemplo, Elis Regina. Inspiramos-nos muito nessas versões, pois são muito interessantes. Mas as trabalhamos de outro modo, é claro. Quando eu disse isso a Milton, ele tinha lágrimas nos olhos e me disse que muitas das canções eram justamente dedicadas a ela. Foi ela quem o ajudou durante toda sua juventude. Então, para as letras, eu pedi a uma amiga para traduzi-las. Foi importante para compreendê-las, mas também para saber onde eu poderia fazer hifenizações, pôr um solo, colocar um acento, etc. De qualquer forma, em seguida, eu mandava as notas ao Milton, que me dava seu aval.” (Tradução livre)

O cuidadoso estudo arqueológico dos arranjos originais fez os Belmondo enxergarem proximidades da canção de Milton Nascimento com outras expressões musicais, caso da própria música clássica e sua vertente sacra. Essa percepção motivou a trazer peças de compositores anteriores para esse disco, como César Franck e Ravel. A insinuação dessa parecença entre universos distintos desafia as fronteiras de gêneros e de temporalidades. Se esses rearranjos demonstram fontes onde Milton Nascimento possivelmente se inspirou, elas igualmente propiciam a percepção sobre as pesquisas anteriores dos irmãos Belmondo. Na experiência de *Hymne au Soleil* (2003), por exemplo, já tinham passeado por compositores de música clássica/sacra, como Gabriel Fauré, Lili Boulanger, Ravel em interpretações onde acrescentavam pitadas de *jazz*. Os cruzamentos e manipulações sonoras dão ar contemporâneo às peças da virada do século XIX para o XX. Para essa experiência, Lionel Belmondo acrescentou músicos de formação clássica ao quinteto. Com grupo mais conciso, em relação a *Milton Nascimento & Belmondo* – não chegaram a usar as cordas de uma orquestra –, o terreno sonoro de *Hymne au Soleil* é ainda mais intimista.

Ouvindo a canção *Oração*, adaptação do compositor clássico César Franck feita por Christophe Dal Sasso, notamos ambiência sonora próxima a do disco *Hymne au soleil*, mas igualmente um “quê” da coloração mais clássica do repertório miltoniano, como a que abriga a canção *Evocação das montanhas* (Henrique de Curitiba), gravada juntamente com a Orquestra Sinfônica Teatro Municipal e a Sinfônica Brasileira no disco *Änimä* (1982). E mesmo o ambiente do disco *Amigo*, onde há aquele som eloquente e volumoso da Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo misturado a dois corais infantis.

Atmosfera sacra içada solenemente por véu orquestral. Sons que transportam para o interior de igreja. Eis o que temos no princípio de *Oração*. Do alto, as vozes de Milton Nascimento e do flugelhorn de Stéphane Belmondo propagam lenta melodia, apurando o clima contemplativo inspirado pela canção. Surge o sax soprano de Lionel Belmondo. No encontro, essas vozes vão se acariciando, sobrepondo-se em linhas da mesma melodia, arquitetada como degraus de escalada ao sublime. Em sua versatilidade, Milton Nascimento emite *vocalises* bailarinos, ora tomando a face encorpada e quente do sopro do flugelhorn, ora a doce estridência do sax soprano, corporificada em falsetes. Uma interpretação levada por variações de tonalidades e revezamentos de sensibilidades que fazem o timbre de uma voz se confundir com o da

outra. Canto humano daqueles sopros, voz instrumental de Milton Nascimento. Parece até que estão conversando. No seguimento da *performance* de *Oração*, um instante de mudança. Harmonizado com o ambiente sacro, surge o solo jazzístico de Stéphane Belmondo numa interpretação eivada de lirismo. Transposição macia por temporalidades, pelos limites clássica/jazz, numa metáfora sonora em que a oração se faz em nome da própria música.

Lionel Belmondo esclarece que *Oração* é adaptação de um exercício musical elaborado pelo belga César Franck (1822-1890), onde o compositor demonstra como diferentes tonalidades proporcionam variados caminhos para uma mesma melodia.²⁰ O trabalho com canções como esta é promovido pela vontade de transpor barreiras temporais.

(...) Cette musique jette des ponts entre les générations, les mondes et les gens. Ça montre que la musique de César Franck n'est pas limitée à une époque, et qu'elle ne doit pas disparaître. Il nous a laissé matière à enrichissement, évolution. On n'est pas figé dans une partition. C'est ce qu'on veut démontrer à chaque fois. La musique ne se limite pas au simple fait d'écrire une note, de la jouer et puis basta. Les gens sont là pour *transcender* la note. Ce que j'ai écrit n'est pas simplement ce qu'il faut jouer, si tu veux. Donc, on modifie au fur et à mesure. Milton aussi travaille comme cela. Sur le premier morceau, "Ponta de Areia", il a proposé de changer des choses lors de l'enregistrement. C'est la vie de la musique. Et les organistes, dont César Franck fut le père, étaient et continuent d'être de grands improvisateurs. Les musiciens dit "classiques" qui improvisent encore aujourd'hui sont les organistes. Donc, je voulais faire rencontrer la musique de Nascimento avec celle de César Franck, qu'il connaissait bien (sa mère était cantatrice, il a baigné dans cette musique). Ce que j'aime, c'est de passer d'une époque à l'autre. Entre la "Berceuse" de Ravel et "Ponta de Areia" il y a un lien évident. (*Il chante les deux mélodies*). Ça peut être Milton qui écrit un truc pour Ravel, ou Ravel qui écrit pour Milton!²¹

²⁰ Cf. Entrevista de Lionel e Stéphane Belmondo a Jacques Prouvost. "Lionel et Stéphane Belmondo". Op. cit.

²¹ Lionel Belmondo. Entrevista de Lionel e Stéphane Belmondo a Jacques Prouvost. "Lionel et Stéphane Belmondo". Op. cit. "Esta música constrói pontes entre gerações, mundos e pessoas. Isso mostra que a música de César Franck não está limitada a uma época, e que ela não deve desaparecer. Ele nos deixou material para enriquecermos, irmos adiante. Não podemos petrificá-lo numa partitura. É isso que queremos demonstrar sempre. Uma música não se limita ao simples fato de escrever uma nota, de executá-la e pronto. As pessoas estão lá para transcender a nota. O que eu escrevo não é simplesmente o que é obrigatório tocar, se você quiser. Então, nós modificamos. Milton também trabalha assim. Na primeira canção, "Ponta de Areia", ele pediu para mudar coisas durante a gravação. Essa é a vida da música. E os organistas, dos quais César Franck foi o pai, eram e continuam sendo os grandes improvisadores. Os músicos ditos "clássicos" que improvisam ainda hoje são os organistas. Então, eu quis fazer o encontro da música de Nascimento com a de César Franck, que ele conhece bem (sua mãe era cantora, ele mergulhou nessa música). É isso que eu gosto, de passar de uma época a outra. Entre a "Berceuse" de Ravel e "Ponta de Areia" há uma ligação evidente (ele canta as duas melodias). Isso pode ser Milton fazendo uma magia para Ravel, ou Ravel para Milton." (Tradução livre)

Abrir janelas onde a música de hoje se comunica com o passado. Ver parentesco entre compositores aparentemente distantes, como Milton e Ravel. O discurso de Lionel Belmondo é conduzido por argumento sobre a mobilidade da música, lugar aberto a releituras, interpretações e improvisações levadas por criatividade capaz de manter uma canção, seja ela erudita ou popular, viva e atual. Deve-se acrescentar que César Franck não seria novidade no repertório de Milton Nascimento. O artista brasileiro já havia reverenciado o compositor no disco *Amigo*, de 1995. Naquela atmosfera onde misturava a sonoridade clássica com a popular, Milton gravou *Panis Angelicus*, de Franck. Cantada em latim, a canção foi coberta por trama orquestral emocionante, próxima à que *Oração* receberia anos mais tarde nessa gravação de *Milton Nascimento & Belmondo*.

Curiosamente, *Panis Angelicus* é amplamente divulgada no Brasil ainda hoje, tendo variadas versões propagadas em programação de redes de rádio e televisão católicas, ou mesmo em missas. Assim, ela atravessa o cotidiano, chegando a diversos lares brasileiros. Não exatamente como música clássica, mas como música de fé, cântico que remete à novena assistida diariamente diante da televisão. O exemplo indica a pluralidade de maneiras e lugares de circulação e apreensão de uma obra. Essa questão nos encaminha para outra. Ao acionarmos algumas referências musicais de um artista, como os Belmondo fizeram ao trazer César Franck para o disco com Milton Nascimento, desembocamos noutras que talvez não imaginássemos a princípio.

Na obra de Milton Nascimento, aquela tessitura clássica, também traz recordação da paixão do artista pelo cinema. No álbum *Amigo*, por exemplo, a orquestra arquiteta ambiente onde se transforma em elemento narrativo, criando climas como os de suspense e apreensão. Já habituados com experiências do cantor-compositor levadas por atmosfera sonora grandiosa, em proximidade com as de trilhas cinematográfica, ouvirmos *Oração* e *Berceuse*, nos remete também a essa bagagem. Em *Milton Nascimento & Belmondo*, o cinema nos espreita pelas memórias que guardamos dos caminhos anteriores do cantor-compositor.

Nessas redes de referências, outra também se deixa entrever. Canções como *Oração* convidam à escuta apurada, à entrega num estado contemplativo que recorda aquele clima de *Angelus*, álbum cuja lembrança serviu de motivação para que Milton aceitasse o convite dos Belmondo. *Angelus* não é diretamente citado aqui, sua memória

floresce é na emoção e sensibilidade que rodeia a atmosfera de *Milton Nascimento & Belmondo*. Esses dois álbuns ainda se irmanariam no que têm de espontâneo, nos instantes em que estabelecem intimidade e recriam sensação de *jam session* em estúdio.

Nossos percursos demonstram como canções que não fazem parte do repertório de Milton Nascimento estão sintonizadas com seu universo e com o ambiente proposto pelos Belmondo, tornando-se peças dessa narrativa onde esboçam pontes musicais. Nos arranjos de *Berceuse*, de Maurice Ravel, previam passagem por sonoridade jazzística rompendo densa nuvem orquestral. Um trabalho próximo ao que fizeram em *Oração*. A canção de Ravel teria *Malilia*, de autoria de Lionel Belmondo, como tema incidental. Tudo cuidadosamente arquitetado.

No princípio da execução, a delicadeza dos sopros num convite a Milton, que despeja *vocalises* emocionantes. A orquestra apenas pinta levemente esse ambiente em tonalidades brandas. No entanto, ao se encorpar, transmuta a atmosfera em drama. Em ondas densas, produz tons de suspense, realçados num momento clímax, onde se descortina nova paisagem: do piano de Eric Legnini escapa um *jazz* dengoso, temperado em quentura pela bateria de André Ceccarelli. Logo, *vocalises* miltonianos fazem breve retomada à atmosfera anterior, num movimento de passagem a outro lugar, de onde solta a voz cheia de sua sanfona. O encontro de Milton com Ravel, promovido pelos irmãos Belmondo, ganharia sotaque surpreendente através desse ingrediente, fruto da astúcia do artista brasileiro durante os ensaios. De tão certo que deu, o solo de sanfona foi incorporado à gravação em estúdio. Milton Nascimento se delicia ao narrar as histórias ao redor dessa *performance*, demonstrando seu gosto pela provocação criativa.

... Eu tava no meu quarto [de hotel em Paris]. Quando eu acordei tinha uma caixa no lado da minha cama. Eu falei: “ué isso é minha sanfona”. Minha sanfoninha que eu acompanhava minha mãe lá em Três Pontas. Eu falei: “que que essa sanfona tá fazendo aqui?” Aí perguntei para todo mundo que trabalhava comigo: quem que levou a sanfona para Paris? Ninguém tinha levado. Isso eu não faço ideia o que aconteceu, alguém mentiu, né, mas não sei quem. Aí nós fomos ensaiar, eu falei: “ah, vou levar a sanfona!” Levei, botei assim do meu lado, sem falar nada. E tinha uma música do Ravel... esse dia foi demais! Porque foi o primeiro show que eu cantei lendo partitura. Eu vi uma partitura que era ou SOL maior ou MI menor, que é o tom da sanfona. E Ravel...eu falei: “bom, deixa pra lá.” Aí começamos a ensaiar, aí tem uma hora que eu paro de cantar e entra um jazz. Aí o trompetista para de tocar e eu entro cantando de novo. Eu peguei e falei: “ele vai ver amanhã!” [risos]. No dia seguinte, na hora que ele fez o solo, antes dele acabar o solo, eu peguei a sanfona e comecei a tocar. E ele olhou assim [expressão de surpresa], continuou na dele e quando acabou eu tava sentado, calmamente, santinho! E

*ele parou na minha frente, fez assim [braços cruzados]. Eu falei: “ai meu Deus, o que que eu fiz?”. Ele saiu e foi chorar.*²²

A sanfona de poucos recursos manuseada por mãos inventivas enche a paisagem com tintas instigantes. O improviso aplica alegria popular a essa peça de Ravel. Os pratos da bateria sublinham essa nova atmosfera. Enquanto maneja sua sanfona, Milton emite notas em falsetes, como uma criança hipnotizada pela brincadeira que ela mesma inventou. Stéphane Belmondo entra na roda, solando com seu flugelhorn num bate-papo descontraído com a sanfona de Milton. Apuram assim a ambiência de intimidade que entremeia todo o percurso do disco. A *performance* com a sanfoninha na canção de Ravel marca a presença de Milton Nascimento nesse território da música. A sanfona, tão comum à *chanson française*, pronunciava agora canto miltoniano. O artista brinca com as fronteiras, fazendo de sua velha companheira de tantos discos um sotaque de sua própria música.

As canções de autoria de Milton Nascimento contempladas nesse disco com os Belmondo foram colhidas de manancial de composições das décadas de 60 e 70. Algumas delas emolduram a tensão de um cotidiano atravessado pela presença da ditadura militar. *Saudade dos aviões da Panair* sobrevoa esse cenário. Para quem nunca ouviu falar na Panair, certamente ela atíça a curiosidade a seu respeito. Aos que conservam recordações remotas sobre essa companhia aérea, a canção aviva a memória. Noutros, como naqueles ex-funcionários que ainda hoje se reúnem anualmente no aniversário da Panair, mesmo depois de mais de 40 anos de sua extinção, a recordação vem em forma de comoção. *Saudade dos aviões da Panair* traz relato da sensibilidade de uma época, guardando suas memórias. É canção-monumento àquela companhia aérea e à liberdade, proclamada através de lembranças dos tempos anteriores à instalação do regime autoritário. Assim, é também canto de negação aos tempos de repressão, pronunciados como lugar de “medo” e “pavor”. Tempos de silêncio e silenciamento, onde lembrar era ato de coragem e resistência: “... *minha arma é o que a memória guarda dos tempos da Panair.*”

*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*

²² Milton Nascimento em entrevista a mim concedida. Op. cit.

*Levei 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 o 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 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 dessas mesas 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....
 Lará, lará...*

A canção que também ficou conhecida como *Conversando no bar* remonta em seus versos o ambiente de boteco: frases de bate-papo se misturam aos retratos da paisagem exterior e aos pedaços de memórias que vêm aos espasmos. Em meio a tantos assuntos, os aviões da Panair são memória recorrente. Na gravação que recebeu no disco *Minas* (1975), a canção é abrigada por ambiente onde a melodia é levada por coro volumoso em seus primeiros versos. Coro este composto por nomes da música misturados a amigos pessoais: Tavinho Moura, Toninho Horta, Joyce, Lizzie, Keller, Beбето, Isaurinha, Francisco, Sandro e Sônia. Ganha assim aquela coloração crua do “falta de coro”, preenchendo de espontaneidade o ambiente da canção. Bem depois viria a voz de Milton, ainda assim emoldurada por vozes corais²³. De repente, passa

²³ O segundo coro foi composto por: Nivaldo Ornelas, Toninho Horta, Wagner Tiso, Novelli, Paulinho Braga e Fernando Leporace.

rapidamente pela cena aquele coro infantil que abre a primeira faixa e ressurgem em variados momentos do disco *Minas*. Os sons que enchem essa atmosfera insinuam o burburinho de conversas cruzadas em bar. Ou mesmo a movimentação do ambiente dos aviões da Panair, lugar acolhedor aonde as novidades chegam às mãos de menino: “A primeira Coca-Cola foi me lembro bem agora nas asas da Panair.” Os versos demarcam a forte presença da Panair no imaginário popular e a perplexidade diante de seu súbito fechamento.

Em momento anterior, fizemos breve sobrevoo nas asas da Panair. Fernando Brant nos lembrou da interrupção abrupta de suas atividades em 1965, uma das imposições do governo militar. Quando teve sua concessão suspensa, a Panair gozava de grande prestígio, sendo reverenciada pelo seu padrão de qualidade. No documentário *Panair do Brasil*²⁴, apanham memórias do clima de tensão e suspense diante do fechamento da Panair, presidida por Paulo de Oliveira Sampaio e pertencente a Mário Wallace Simonsen e Celso da Rocha Miranda, importantes empresários com investimentos em variados setores. Naquele momento, a empresa ligava regiões do Brasil, seus voos internacionais tinham pouso em Europa, América do Sul e Oriente Médio. Em suas investidas, a Panair do Brasil foi responsável por importantes iniciativas relacionadas à infraestrutura, como construção dos principais aeroportos da região Nordeste e de centro de revisão de motores – a CELMA. Além de rede de comunicações que possibilitavam o controle aéreo de seus voos e de demais companhias. O susto detonado pelo abatimento da companhia em pleno voo trouxe danos materiais e humanos. Na narrativa do documentário sobre a Panair, funcionários relembram a perturbação diante daquela nova realidade, determinante inclusive para medidas extremas, como suicídios de alguns colegas. A Panair teve sua falência decretada pela justiça sem maiores explicações. A respeito desses episódios e da luta jurídica que travariam por anos, Rodolpho da Rocha Miranda, filho de Celso Miranda, destaca:

*Ali o objetivo não era só fechar. Era fechar a imagem da companhia. Porque eles não queriam que permanecesse o resíduo da história Panair. Eles nomearam um procurador específico para fazer o dia a dia, um procurador da república que só tinha como função perseguir a Panair do Brasil. Então o processo era fechar, matar, enterrar e não deixar a memória voltar.*²⁵

²⁴ Dirigido por Marco Altberg e lançado em 2007.

²⁵ Depoimento gravado no documentário *Panair do Brasil*.

Na canção, mantêm-se centelhas de memórias e ainda fazem da violência sofrida pela Panair motivo para se pensar sobre outros tipos de violências e imposições que seguiam se espalhando em distintas esferas daquele cotidiano. O avião, símbolo de progresso e modernidade, serve ainda como metáfora para liberdade. Através dele, rompia-se com provincianismos, abriam-se janelas para outros mundos, ampliando olhares sobre nós mesmo. Do específico, vai se ao horizonte largo, numa jogada em que, novamente, deixa-se entrever a travessia. “*Descobri que as coisas mudam e que tudo é pequeno/ Nas asas da Panair.*” Descobertas, movimentações, sensações que fazem da travessia mais uma temática da canção *Saudade dos aviões da Panair*. A ideia aqui demarcada retoma caminhos que fizemos ao longo dessa tese. Partindo de enredo onde se utiliza de mudanças de escalas de percepção, a canção exercita em seu território abordagem próxima às dos estudos de micro-história. Ao se debruçar nessa corrente historiográfica, Jacques Revel pondera:

Ela afirma em princípio que a escolha de uma escala particular de observação produz efeitos de conhecimento, e pode ser posta a serviço de estratégias de conhecimentos. Variar a objetiva não significa apenas aumentar (ou diminuir) o tamanho do objeto no visor, significa modificar sua forma e sua trama.²⁶

Curioso é que o disco *Minas* está inserido num momento em que os debates a respeito da microanálise estavam em efervescência no campo da história. No entanto, tal corrente teria ainda maior vigor na atualidade. Essa percepção nos possibilita pensar como a arte dialoga com seu tempo, fornecendo formas de ver, sentir e refletir sobre variadas questões. Sua sensibilidade para as demandas do cotidiano pode enriquecer debates de múltiplas esferas, inclusive do campo acadêmico.²⁷

Os caminhos aqui engendrados chegam à gravação de *Saudade dos aviões da Panair* no álbum *Milton Nascimento & Belmondo*. As cordas da orquestra modulam planície sonora, lugar privilegiado para se assistir a voz de Milton Nascimento pintando a melodia da canção no horizonte. Por vezes, essa massa orquestral antecipa ou propaga frases entoadas por Milton, avultando os percursos minuciosos dessa melodia. As

²⁶ Jacques Revel. “Microanálise e construção social.” In: Jacques Revel (Org.). *Jogos de escala: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 20.

²⁷ A esse respeito, vale recorrermos, mais uma vez, a Jacques Revel: “Mais do que uma escala, é novamente a variação de escala que aparece aqui como fundamental. Os historiadores se dão conta disso hoje, mas não são os únicos. Em 1966, Michelangelo Antonioni contou em *Blow up* a história, inspirada numa novela de Julio Cortázar, de um fotógrafo londrino que por acaso registrou em seu filme uma cena da qual é testemunha. A cena é incompreensível para ele, seus detalhes não são coerentes. Intrigado, ele amplia as imagens (é o sentido do título) até que um detalhe invisível o coloca na pista de uma outra leitura do conjunto. A variação de escala lhe permitiu passar de uma história para outra (e, por que não, para várias outras).” (Idem, *ibidem*, p. 38)

mudanças de rumos, de tempos, são levadas pela voz de Milton numa *performance* conduzida por travessias de ambientes. Sonoridades de coloração densa encaminham a áreas nebulosas, para, em seguida, descortinar lugar de quase silêncio. Surpreende-se região de turbulência de emoções. Há instantes em que os sopros assumem a melodia, permitindo que Milton faça acrobacias em falsete. Noutros momentos, as variações de volume da nuvem orquestral produzem movimento que sinaliza mudanças de altitude em pleno voo. Como criança correndo de peito aberto contra o vento, a voz de Milton Nascimento reverbera a imagem de avião forjando rotas por entre nuvens que se agitam ao acariciar suas asas.

Outros ingredientes seriam acrescentados ao ambiente, desvelando mais histórias. Em seu arremate, a nuvem orquestral se dissipa, cedendo lugar aos sopros dos Belmondo, que emitem paisagem avistada do alto: “*Ponta de Areia, ponto final...*”. Arrebanhando outras vozes instrumentais, essa citação melódica de *Ponta de Areia* pronuncia ligação entre as duas canções.

Certa noite, acordei, e algo me levou a compor. Era “Saudade dos aviões da Panair”. Eu não acreditava que tinha feito aquilo, então virei a noite e fiquei tocando até às 18h. Achei que estava enlouquecendo e resolvi dormir. Passei pelo quarto onde ficava um piano e fiz “Ponta de Areia”. Fui para Nova York e cobreí do Fernando (*Brant*) as letras, já que Elis Regina estava fechando o disco. Quando voltei, ela me mostrou as gravações com as faixas na sequência. Quando contei a história ela se benzeu.²⁸

Numa espécie de metalinguagem, os arranjos da canção insinuam essa história contada por Milton Nascimento em entrevista de jornal. As duas canções receberam primeira interpretação na voz de Elis Regina em seu álbum *Elis*, de 1974. *Saudade dos aviões da Panair* ainda seria regravada pela cantora em seu disco *Saudade do Brasil* (1980).²⁹ Acabaria como peça importante de seu próprio repertório. Além de guardarem essa memória, as duas canções dialogam pela temática, apesar de se guiarem por percursos totalmente distintos. *Ponta de Areia* é peça concisa, enquanto *Saudade dos aviões da Panair* desenrola seu enredo calmamente.

O trabalho minucioso de elaboração dos arranjos de *Milton Nascimento & Belmondo* demonstra como a canção é campo pronto a arregimentar mais e mais

²⁸ Milton Nascimento Apud João Pimentel. “Milton e irmãos Belmondo criam a Paris-Minas, uma estrada natural” Op. cit.

²⁹ Em pesquisa anterior, realizei análise sobre interpretações para essa mesma canção na voz de Elis Regina. Cf. Mateus de Andrade Pacheco. *Elis de todos os palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, 2009.

memórias. Dessa maneira, seus rearranjos sugerem mobilidade, plano que a aproxima das observações de Maffesoli a respeito da metáfora. Para o autor, essa figura de linguagem “... aponta, sublinha, põe em relevo esta ou aquela característica da vida social sem, no entanto, constrangê-la.”³⁰ E quando uma canção se torna clássica, nada mais comum do que o interesse pela sua própria história, pelos bastidores de sua elaboração e gravação. Transforma-se assim em monumento a sua própria memória e, numa ampliação, relato da criatividade do artista que a confeccionou. Essa percepção nos encaminha para outras peças do repertório de *Milton Nascimento & Belmondo*. Ao pinçarem clássicos da carreira de Milton, como *Travessia*, *Morro Velho*, *Milagre dos peixes*, acabam por desenharem um perfil do próprio artista. São canções que se assemelham aos objetos biográficos, sobre os quais Ecléa Bosi destaca: “Mais que uma sensação estética ou de utilidade eles nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade; e os que estiveram sempre conosco falam à nossa alma em sua língua natal.”³¹ No entanto, essas canções identificam o artista também pela maneira como são executadas. Em matéria sobre *Milton Nascimento & Belmondo*, retomam memória de Milton sobre experiência anterior que diz muito a respeito da conduta adotada nesse novo disco.

A primeira gravação de “Cravo e Canela”, por exemplo, que é bem conhecida, é de um jeito; a segunda já foi diferente. Agora, quando estava fazendo o show “Pietà”, na Itália, de repente encerrou a música e eu não parei de cantar. Ficamos eu e o violão fazendo uma coisa completamente diferente, que nem meus músicos e nem eu mesmo conhecíamos.³²

Os exemplos citados preparam o espírito para a escuta de *Milton Nascimento & Belmondo* e revelam o gosto de Milton por surpreender em releituras de canções de seu próprio repertório. Novidades não viriam apenas com composições inéditas, mas, igualmente, através de transformações exercitadas no manuseio de velhas conhecidas. Nesses percursos, onde brinca e remoja suas canções, Milton Nascimento demonstra, mais uma vez, o gosto pela fluidez, pela fronteira móvel, lugar onde mostra sua face e assina sua identidade. “É um disco de tudo. Tem coisa brasileira, a sinfônica, o jazz, tudo misturado, como eu gosto.”³³

³⁰ Michel Maffesoli. *O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva*. Porto Alegre: Sulina, 2007, p.207.

³¹ Ecléa Bosi. “A substancia social da memória” In: *O tempo vivo da memória: ensaio de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 25 e 26.

³² Milton Nascimento Apud Ailton Magioli. “Todo esse jazz”. *Estado de Minas* (28/05/2009)

³³ Milton Nascimento Apud Roberta Pennafort. “Travessia por sete clássicos” Op. cit.

Milton Nascimento & Belmondo se encerra com versão instrumental de *Ponta de Areia*. A canção, que também abre essa viagem, torna-se ingrediente da unidade do disco ao reaparecer como epílogo. Tal artifício ainda aplica circularidade aos percursos do álbum, sugerindo que sua escuta é um passeio pelo território miltoniano. No entanto, mais que caçar toda riqueza de seus horizontes, essa obra fornece amostra do quanto podem ser igualmente intrigantes viagens por suas outras paisagens.

Novo canto no território da bossa

Clima descontraído içado por amigos entocados no Bituca's Studio, instalado nas dependências da casa de Milton Nascimento. O que era para ser lugar de ensaio acabou como ambiente de gravação do *Novas Bossas*, álbum em que Milton se junta ao Jobim Trio – Daniel Jobim (piano e voz), Paulo Jobim (violão e voz) e Paulinho Braga (Bateria) – para visitar Tom Jobim. A essa turma, agregariam ainda Rodrigo Villa, baixista recomendado por Paulinho Braga. No estúdio de Milton, contavam com a informalidade propícia para a convivência e criação coletiva, atividades dificultadas pela maneira dos grandes estúdios conduzirem processos de gravação na atualidade. A esse respeito, o próprio Milton destaca:

Em estúdio profissional tem hora para parar, tem que sair para que outra pessoa possa tocar, uma confusão danada. Em casa, deu para tocar a qualquer hora do dia. Chico Neves, co-produtor do disco, mexeu naqueles aparelhos difíceis nos quais não consigo mexer de jeito nenhum. Foi um barato, tudo com muita liberdade.³⁴

O Bituca's Studio era lugar ideal para a fruição. Ali tinham tempo para trocar ideias, palpitar sobre repertório, tramar arranjos, debater temas musicais, deixarem-se levar na feitura desse disco que ia se constituindo aos poucos. Assim, abririam espaço até mesmo para surpreender os contornos iniciais do projeto. A ideia era visitar o repertório de Tom Jobim. No entanto, outros compositores foram apanhados nessa viagem, estabelecendo pontes entre territórios da canção.

No primeiro dia de gravação, me atrasei por meio segundo e o Jobim Trio, já em estúdio, havia escolhido umas músicas minhas para fazer parte do disco. Eu nem sabia, não era minha intenção incluir músicas minhas no disco, só as de Tom. Daniel Jobim escolheu *Tudo que você podia ser* e os outros escolheram

³⁴Milton Nascimento em entrevista a Clara Passi, Marco Antonio Barbosa e Mario Marques. “Acham que sou quietinho, mas não sou”. *Jornal do Brasil* (16/03/2008).

Tarde e Cais. Perguntava-se: “Mas e o Dorival Caymmi?”. Esse é comigo! Gravamos *O vento*, música pela qual sou doido. Sou fascinado. Mostrava essa canção para músicos e cantores em todo lugar que eu ia. Mostrei até para Tina Turner, na época em que ela morava na casa de Wayne Shorter. Eu dizia: “Grava isso! É uma das coisas mais bonitas do mundo, feita por um dos melhores compositores do mundo”. Não sei por que, mas nunca ninguém gravou. Estava guardada para mim. Uma coisa que quase ninguém sabe: todos conhecem Vinicius de Moraes como letrista e poeta. Mas ninguém conhece o compositor de música que ele era. Suas músicas são todas lindas, parecem que são do Tom. Não é que se pareçam. São tão bonitas que parecem que são do Tom. Escolhemos uma de Vinicius (*Medo de amar*). Entraram depois parcerias de Tom com Billy Blanco (*Esperança perdida*), com Newton Mendonça (*Caminhos cruzados*) e Aloysio de Oliveira (*Inútil paisagem*). Entrar em estúdio e gravar músicas que não foram escolhidas por um produtor dá um sentimento bom na gente.³⁵

A liberdade constituída no estúdio seria também impulsionada pelo fato de *Novas Bossas* ter sido lançado pelo selo Nascimento Música. Por meio dessa escolha, os artistas envolvidos no projeto ficariam inteiramente responsáveis pelas etapas de elaboração do disco que, posteriormente, seria negociado com uma grande gravadora para sua distribuição – nesse caso, a EMI. No relato acima, Milton noticia sobre o clima de espontaneidade das gravações, o que reverberou no acabamento final do disco. Aquele era um reencontro entre amigos para celebrar a memória de outro. A ideia para o disco surgiu no ano anterior, quando Milton e Jobim Trio se reuniram em *show* de homenagem aos 80 anos do nascimento de Tom Jobim.³⁶ Nas dobras dessas percepções reluz recordação de experiências de gravação como as do *Clube da Esquina*. *Novas Bossas* caça aquela energia de criação livre e coletiva, embora se realize por outras linhas, aquelas que são permitidas pelo seu tempo. “Fundei o selo para gravar trilhas de espetáculos e novos talentos, como Marina Machado. Fico feliz com o modo ‘clubes da esquina’ de trabalho”³⁷. A fala de Milton ao jornal *O Estado de S. Paulo* salienta a importância de seu próprio selo na realização de discos nos moldes ‘clubes da esquina de trabalho’. Como vimos, o Nascimento Música estreou com lançamento de álbum duplo composto pelas trilhas de balé feitas para o Grupo Corpo – *Maria Maria* e *Último trem*. Com *Novas Bossas* dava-se um passo adiante. Milton lançava disco atual gravado pelo seu próprio selo. E ainda forjava mais um espaço para novos talentos. No mesmo ano de *Novas Bossas*, chegava ao mercado o disco *Tempo quente*, de Marina Machado.

³⁵ Idem, *ibidem*.

³⁶ Na mesma época, gravariam a canção *Samba do avião* (Tom Jobim) para a trilha da novela *Paraíso Tropical*, veiculada pela rede Globo. Posteriormente, essa faixa integraria o disco *Novas Bossas* como um brinde.

³⁷ Milton Nascimento Apud Flávia Guerra. “Os Tons de Milton”. *O Estado de S. Paulo* (06/03/2008)

Em momentos anteriores, vimos que Paulinho Braga compartilhou experiências musicais com Milton desde os primórdios de suas carreiras, quando, junto com Wagner Tiso, formaram o Berimbau Trio para se apresentarem nas noites de Belo Horizonte. Paulinho já havia participado de outro álbum dedicado a canções de Jobim, o *Elis & Tom*, em 1974. Posteriormente, chegou a integrar a Banda Nova, grupo formado para acompanhar Tom Jobim. A amizade de Milton com o outro Paulo, o Jobim, também vem de longa data. Para se ter exemplo, Paulo Jobim participou ativamente da gravação do álbum *Clube da Esquina nº 2* – tocou flauta juntamente com Danilo Caymmi em *Toshiro* (Novelli) e *Paixão e fé* (Tavinho Moura/Fernando Brant); dividiu violão com Nelson Ângelo em *Canoa, Canoa* (Nelson Ângelo/Fernando Brant) e ainda assinou os arranjos de *Olho d'água*, canção de sua própria autoria em parceria com Ronaldo Bastos. A afeição de Milton por Paulo Jobim se estenderia a um terceiro: “Quando completei três anos, Milton dedicou um *show* em minha homenagem”³⁸, revelaria Daniel, filho de Paulo e neto de Tom. Às condições de produção do Bituca’s Studio, somavam-se a amizade e a sintonia musical existente entre Milton Nascimento e membros do Jobim Trio para realização de papo musical onde todos se mostram mais que à vontade. Nessa reunião integrariam o novo amigo, Rodrigo Villa, como já dito. E ainda receberiam a visita breve e marcante de velho companheiro de som, Danilo Caymmi que, com sua flauta, apimenta o ambiente de *Dias Azuis*, canção ao estilo bossa mais que nova assinada por Daniel Jobim. Nessas histórias, ambientes e canções vislumbramos reencontros, homenagens, circulação por territórios sonoros onde enredam diálogo da música de Milton com a de Tom Jobim.

No ano de comemoração dos 50 anos da bossa nova, Milton e Jobim Trio pinçaram clássicos bossanovistas do repertório jobiniano, mas igualmente canções menos conhecidas. Tesouros submersos, como *Esperança perdida* (Tom/ Billy Blanco) e *Trem de ferro* (obra derivada do poema homônimo de Manuel Bandeira) dão nova tonalidade à bossa de Tom, demonstrando outros caminhos pelos quais o compositor se enveredou. Rearranjos de clássicos como *Chega de saudade* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes) trazem novo fôlego para canção. No entanto, a maior novidade mesmo seria ouvir Milton Nascimento entoar canções do universo bossanovista. Embora seja grande admirador da bossa nova, em especial das composições de Tom Jobim, pode-se contar nos dedos os exemplos de canções do gênero registradas na discografia miltoniana. Esse é

³⁸ Daniel Jobim Apud Heloisa Tolipan. “Troca de gentileza”. *Jornal do Brasil* (08/03/2008)

um dado interessante, ainda mais quando pensamos que a bossa nova se transformou em música brasileira “tipo exportação”. Ainda hoje, artistas brasileiros fazem desse gênero uma ponte para chegada ao circuito internacional da música. Milton Nascimento, que tanto transitou em meios musicais internacionais, apostou noutro tipo de sonoridade já naquele seu primeiro disco voltado ao público norte-americano, o *Courage*. Permaneceria assim, levando ao exterior seu estilo próprio, aquela música cuja mistura de informações levou os dinamarqueses a defini-la como pertencente ao gênero “Milton”.



Fig. 4 – Capa do Novas Bossas

Novas bossas é disco de roupagem acústica onde vozes instrumentais travam diálogo intimista em *performances* cobertas por sutilezas que arrebatam as atenções. Ao piano, Daniel Jobim dedilha delicadezas sustentadas pela beleza do violão discreto de Paulo Jobim, e pela precisão do baixo de Rodrigo Villa. As baquetas de Paulinho Braga são como engrenagem misteriosa do motor chamado bateria, sempre surpreendendo

pela maneira que movimenta, faz ligações e ainda aplica balanço às canções. Há instantes em que essas baquetas são substituídas por vassourinhas que, quando tocam levemente a superfície da caixa em movimentos circulares, temperam o ambiente em cores quentes. Por vezes, Milton Nascimento arranca acordes enigmáticos de seu violão. Através dos artifícios de seu canto – “primos”, falsetes, variações de tonalidades –, traça ainda novo horizonte aos clássicos bossanovistas. Sua *performance* vocal experimenta sensibilidades: combina ginga com um quê de tristeza, dá comoção à leveza, ecoa dramaticidade e mistério nesse projeto onde explora sua faceta intérprete. A descontração dessas *performances* instala atmosfera acolhedora fazendo da textura de *Novas Bossas* um carinho aos ouvidos: ali tem qualquer coisa que lembra a quentura da sonoridade de vinil ou mesmo a atmosfera de dia chuvoso. A espontaneidade que permeia o disco, desdobra-se nas entrevistas de divulgação. Ao se posicionar sobre presença de canções do repertório de Milton nessa homenagem a Tom Jobim, Paulinho Braga se diverte: “O trio foi empurrando o disco para outros lados. Afinal, já estávamos tocando “Tão” Jobim há um bom tempo.”³⁹ O trocadilho bem humorado com o apelido de Tom Jobim imprime maior intimidade com o universo do compositor, sugerindo ainda que *Novas Bossas* o reverencia não somente pela presença de canções de sua autoria, mas também pela maneira que sua sonoridade se constitui. O jeito Jobim se faz presente e se mistura ao de Milton Nascimento nesse trabalho.



Fig. 5 – Milton e Jobim Trio.

³⁹ Paulinho Braga na matéria “Milton reencontra Tom Jobim”. *Folha de S. Paulo* (06/03/2008)

Memórias dos arranjos anteriores e do ambiente de discos de Jobim são acionadas e remexidas, valendo de plano para variações, acréscimos de frases e citações. Esse ponto nos encaminha para a percepção de experiência em área de troca. Se o encontro de Milton Nascimento com o Jobim Trio dá cor distinta a clássicos bossanovistas, o ambiente intimista, tão próprio da bossa, promove leitura inovadora de peças do repertório miltoniano, como *Tudo que você podia ser* (Lô Borges/Márcio Borges), *Cais* (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos) e *Tarde* (Milton Nascimento/Márcio Borges). Através da roupagem que aplicam às músicas desse disco, desmontam distâncias, demarcando proximidades entre territórios da canção. *Novas Bossas* é viagem ao universo de Jobim. E o Tom de Milton e do Jobim Trio tem vizinhos: Dorival Caymmi, Vinicius de Moraes, Lô e Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Daniel Jobim e o próprio Milton.

A travessia por territórios musicais é enunciada por releitura da canção *Chega de saudade*, marco inicial da bossa nova na voz de João Gilberto e tema de divulgação do álbum *Novas Bossas*. Aqui a canção é introduzida de maneira diferente: pelas notas graves do piano de Daniel Jobim vem a memória da rítmica de trem de ferro. Juntos, bateria, violão e baixo, arranjam detalhes das engrenagens que dão movimento à máquina. Logo, tudo se desmancha e o piano toma outro rumo, emitindo a introdução costumeira de *Chega de saudade* em notas agudas – aquela que vem por voz de flauta na versão de João Gilberto. Nesse novo plano, violão, baixo e bateria armam tessitura bossanovista. O rearranjo da introdução da canção emoldura a viagem. O trem de ferro, tão presente na obra de Milton Nascimento, pronuncia a passagem do artista pelo território bossanovista, superfície para aprofundamento na obra de Tom Jobim. Arquetam assim lugar para chegada de Milton a versos clássicos, mas inéditos em sua voz.

*Vai minha tristeza e diz a ela que sem ela
Não pode ser, diz-lhe numa prece
Que ela regresse, porque eu não posso mais sofrer
Chega de saudade, a realidade
É que sem ela não há paz, não há beleza
É só tristeza e a melancolia
Que não sai de mim, não sai de mim, não sai*

*Mas se ela voltar, se ela voltar,
Que coisa linda, que coisa louca
Pois há menos peixinhos a nadar no mar
Do que os beijinhos que eu darei na sua boca*

*Dentro dos meus braços, os abraços
Hão de ser milhões de abraços
Apertado assim, colado assim, calado assim
Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim
Que é pra acabar com esse negócio de viver sem mim
Não quero mais esse negócio de você longe de mim.*

Milton dialoga com o intimismo da bossa nova ao cantar em baixo volume. Mas desse lugar surpreende em tons agudos, bordando minuciosamente interpretação onde imprime doçura e também dramaticidade à canção. Detrás do canto de brisa leve, esconde-se angústia que esses rearranjos destacam. É o que se sente mais nitidamente quando a voz de Milton decola, prolongando e repetindo variadas vezes – mais que o habitual em outras versões para a canção – o verso “*Não sai de mim, não sai de mim, não sai.*” Nesse gesto insistente, a voz sedimenta toda a “... *tristeza e a melancolia/ que não sai de mim, não sai de mim, não sai*”. Pontuando a angústia que perpassa esse instante, retoma-se aquela levada grave de piano-trem-de-ferro. Logo se descortina ambiente de paz, traçado na esperança de retorno: “*Mas se ela voltar, se ela voltar/ que coisa linda, que coisa louca*”. Nesses manejos produzidos pela leitura de Milton e Jobim Trio, enfatiza-se a tensão presente no discurso melódico-poético de *Chega de saudade*. E ainda se visualiza coloração peculiar ao canto de tessitura bossanovista. De sua voz, Milton traz aquele efeito eco de que tanto gosta, emitindo “canto-montanha”, voz de propagação larga, que brinca com tonalidades, mesmo em ambiente discreto e intimista. Dessa maneira, traz aquele quê de sonoridade mineira ao ambiente da bossa. Sua voz desafia limites de cochicho ao pé do ouvido. Sua bossa é diferente, a ela mistura outras informações sonoras que ajuntou ao longo de experimentos musicais, como bem pudemos visualizar no primeiro capítulo.

Chega de saudade foi a canção de trabalho do disco *Novas Bossas*, contando com videoclipe de divulgação dirigido por Dora Jobim, Gabriela Figueiredo e Gabriela Gastal. Esse clipe chegou a ser transmitido pelo programa dominical *Fantástico* – rede Globo. Dessa forma, a canção se comporta como cartão visita, convite que chega antes do disco. Somada às notas de divulgação, cria expectativas: Milton cantando bossa nova, Milton cantando Jobim. No entanto, o disco aposta noutras direções para seus começos, fazendo de seu itinerário de canções lugar para nos aprontar surpresas.⁴⁰

⁴⁰ Itinerário do álbum: *Tudo que você podia ser* (Lô Borges/Márcio Borges), *Dias azuis* (Daniel Jobim), *Cais* (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos), *O vento* (Dorival Caymmi), *Tarde* (Milton Nascimento/Márcio Borges), *Brigas nunca mais* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), *Caminhos cruzados*

Novas Bossas inicia sua viagem com a mesma canção que abre o *Clube da Esquina: Tudo que você podia ser* (Lô Borges/Márcio Borges) numa levada delicada, mas de interpretação pungente. Passa por *Dias azuis*, composição de dicção bossanovista assinada por Daniel Jobim – “*Dias azuis, noites de paz na cidade/Dias azuis, vento que traz a saudade*” –, entoada em dueto: do canto grave de Daniel saltam lembranças da voz do próprio Tom, enquanto Milton caça outra região, sobrepondo-se em oitavas, subindo e variando tonalidades. Chega aos falsetes num canto que deságua em *Cais* (Milton Nascimento/ Ronaldo Bastos) apontado para mar de sensações sem fim: “*Eu queria ser feliz/Invento mar/Invento em mim o sonhador*”. Dali se escuta ecos de vozes agrupadas no canto de Milton: através de sobreposições de tons, o artista emaranha emoções, transformando-se em fala d’*O Vento* (Dorival Caymmi): “*Vamos chamar o vento/ Vamos chamar o vento.*” Vento cujo assovio conduz ao horizonte da *Tarde* (Milton Nascimento/Márcio Borges), mais uma peça do repertório miltoniano: “*Das sombras quero voltar/Somente aprendi muita dor/ E vi com tristeza o amor morrer devagar, se apagar*”.

No encadeamento desse itinerário, os arranjos e as vocalizações vão costurando canções, sugerindo trajeto em que sublinham veios comuns, sem se esquecerem da região própria de cada uma. Aqui, a leveza pode se transmutar em onda densa, caçar via terceira onde condensam sensibilidades. Dessa localização no “entre”, indica-se uma direção para se tomar outra, arranjando lugar propício para desarmar o espírito. Abre-se assim espaço para exposição ao inusitado, ambiente provocador de inquietante emoção. Isso tanto no plano interno das canções, quanto na amplitude da trama do disco. Em *Novas Bossas* mergulhamos em águas aparentemente familiares para sermos jogados ao desconhecido. Um começo inesperado para uma obra em que se contempla Tom Jobim. E que volta a surpreender quando chegamos às canções de sua autoria. Jobim vem depois de a *Tarde*, num momento em que visitam clássicos da bossa nova. O primeiro seria *Brigas nunca mais*, em dueto de Paulo Jobim com Milton Nascimento. Daí Milton segue por *Caminhos cruzados* (Tom Jobim/Newton Mendonça) e *Inútil paisagem* (Tom Jobim/ Aloysio de Oliveira), desembocando em *Chega de saudade*. À região de canções tão reconhecidas pelo público, aplicariam dicções próprias, como vimos no exemplo de

(Tom Jobim/ Newton Mendonça), *Inútil paisagem* (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira), *Chega de saudade* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), *Medo de amar* (Vinicius de Moraes), *Velho riacho* (Tom Jobim), *Esperança perdida* (Tom Jobim/Billy Blanco), *Trem de ferro* (Tom Jobim/poema de Manuel Bandeira), *Samba de avião* (Tom Jobim).

Chega de saudade. Mas justamente por serem clássicos e virem na sequência, recriam espaço para familiaridade, arapuca armada para nos apanhar em novas surpresas.

Ambientada num plano próximo aos das demais canções vem melodia suave, entoada noutro dueto de Paulo Jobim e Milton Nascimento. Poderia passar como composição de Jobim, não fosse *Medo de amar* assinada somente por Vinicius de Moraes. Localizada nesse ponto do disco, entre composições de Tom Jobim, a canção surge como boa pegadinha, alcançada somente pelos que já sabiam de histórias sobre sua autoria ou por quem percorresse os olhos pelos créditos do disco. Aqui reverbera lembrança da fala de Milton sobre faceta desconhecida de Vinicius, a de compositor de melodias. Assim, o disco se abre para uma de suas motivações, que se comunica com obras anteriores de Milton e mesmo com as mais recentes, como o álbum produzido com os irmãos Belmondo: arar territórios da canção, mostrando outros ângulos dos perfis de grandes nomes.

Em *Medo de amar* aprofundamos no intimismo que perpassa o disco. Ali, os sons emanam suavemente, propiciando viagem para dentro, abrigo para ruminar sentimentos. Nesse cenário, a textura aplicada pela bateria faz lembrar dias de chuva, convite irrecusável ao isolamento. É desse ambiente que o verso salta da boca de Paulo Jobim: “*Vira essa folha do livro e se esqueça de mim.*” Noutra tonalidade, Milton responde repetindo a mesma frase. O recurso esboça circularidade, montando parábolas vocais onde vislumbramos a virada de páginas sugerida nos versos.

*Vire essa folha do livro e se esqueça de mim
Finja que o amor acabou e se esqueça de mim
Você não compreendeu que o ciúme é o mal de raiz
E que ter medo de amar não faz ninguém feliz*

*Agora vá sua vida como você quer
Porém não se surpreenda se uma outra mulher
Nascer de mim, como do deserto uma flor
E compreender que o ciúme é o perfume do amor.*

No decorrer da *performance*, as vozes de Milton e Paulo Jobim revezam localidades. Uma sombreia a outra, produzindo atmosfera que acalenta o espírito. A segunda parte da canção toma direção de subida, como se sustentasse o reflorescimento emoldurado pelos versos: “*Porém não se surpreenda se uma outra mulher/ Nascer de mim como do deserto uma flor*”. Ainda aqui prevalece atmosfera de puro intimismo. Essa arquitetura dialoga com a emoção pronunciada em *Medo de amar* e instala

contraponto para a canção que dá sequência ao disco. A calmaria de *Medo de amar* é atacada por nuvem de “primos” em falsete, uma pancada vocal armada por Milton Nascimento para introduzir *Velho Riacho (Para não sofrer)*, samba pouco conhecido de Tom Jobim. Nessa onda de *vocalises*, Milton caça lugares imprevistos para a voz, dando a essa introdução aspecto de pintura surrealista de cor vertiginosa. A atmosfera é aquecida pela agilidade das baquetas de Paulinho Braga. Do piano brota balanço malicioso. E Milton se joga em canto sincopado que, combinado com o suingue do ambiente, reverbera memória da sonoridade exuberante daqueles trios que pipocaram no cenário musical dos anos 60.

No prosseguimento, *Novas Bossas* traz outra peça pouco visitada do território de Jobim, *Esperança perdida*, parceria com Billy Blanco. Nessa releitura, apreendemos um quê de samba-canção. Através de prolongamentos, Milton encontra a dramaticidade, adensada pelos intervalos de silêncios que ligam versos da canção. Silêncios da voz preenchidos pela melancolia do piano criam espaço para curtir a dor. Por vezes, o canto parte frases, a voz debulha história, realçando choro engolido diante da constatação: “*Eu pra você...*” [breve pausa] “*... fui mais um*”.

*Tanta esperança perdida
Mas felizmente é assim
O tempo passa, com ele a vida
E a vida um dia tem fim*

*Eu pra você fui mais um
Você foi tudo pra mim
Fiz de você o meu céu
Minha razão, meu tudo, enfim*

*As coisas belas da vida
De nada servem porque
Porque não tenho, querida
Você*

Através de leitura intimista, Milton Nascimento e Jobim Trio rodeiam emoção visceral, palpitando tensão numa atmosfera que inspira solidão. Tensão enquadrada pela própria voz quando emite notas altas em baixo volume. De maneira muito própria, Milton despeja memória da sensibilidade de outras vozes. Seu canto ladeia a emoção feminina que sempre admirou. Na tristeza de *Esperança perdida* há um pouco de Dolores Duran, um quê de Ângela Maria e tantas outras vozes que estão sedimentadas em seu canto. De repente, *Esperança perdida* nos causa impressão de ser mesmo canção

do repertório dessas cantoras. Essa identificação também vem pela letra de Billy Blanco, compositor frequentemente visitado por cantoras como Dolores Duran, que, inclusive, foi parceira de Tom Jobim na canção *Por causa de você*.

A leitura de *Esperança perdida*, somada a de *Velho riacho*, bem como os contrapontos armados no itinerário desse álbum, sinalizam para outros ambientes sonoros frequentados por Jobim. Em *Novas Bossas* há Tons além daquele do território da bossa. Do corte vertical em sua obra soergue variedade de gêneros e experiências que o nutriu mesclada às referências dos artistas agrupados em *Novas Bossas*. Em tom de bossa, variam em linhas de samba, de samba-canção, bordam pontos de samba-jazz, deixam escapular partículas de Clube da Esquina e das canções marítimas de Caymmi, estimulando caçada a outras e mais outras variações. Criam assim caleidoscópio que propaga coexistência de possibilidades sonoras num mesmo artista e, conseqüentemente, nas temporalidades em que está inserido. As imagens aqui desenhadas nos reencaminham à entrevista ao *Jornal do Brasil* onde Milton Nascimento fala sobre o disco recém-lançado. Nessa ocasião, foi convocado a rememorar o impacto da bossa nova em sua formação musical:

JB – Caetano Veloso e Tom Zé dizem que, para eles, o mundo começou quando eles ouviram “Chega de saudade”. Qual foi sua reação ao ouvir bossa nova pela primeira vez?”.

Milton – Wagner Tiso e eu morávamos na mesma rua em Três Pontas (Minas Gerais), tocávamos em bailes, cantávamos na noite. Eu tinha 14 anos e ele, 12 – era uma correria contra o juizado de menores. No fim dos anos 50, o Brasil era muito rico de música de todo o mundo. Cantávamos e ouvíamos músicas francesas, italianas, espanholas, do resto da América Latina. Fizemos um grupo vocal que cantava rock. Conheci Ângela Maria, que tinha algo na carreira dela que batia em mim como definitivo. Tocávamos de tudo, afóra as coisas da região, os ecos das montanhas. Considero as montanhas como co-autoras de minhas canções e de minha voz. Um dia, estava trabalhando como locutor na rádio de Três Pontas quando chegou o disco de *Chega de saudade*. Pus para tocar e narrei: “Vamos ouvir agora, *Chega de saudade*, com João Gilberto”. Nem sabia quem ele era. Ouvi aquilo e quase cai para traz. Falei com Wagner e pusemos umas 20 vezes na rádio. Não tínhamos vitrola. Das músicas de bossa nova, *Chega de saudade* foi a única que a gente ouviu de uma maneira que dava para tirar a harmonia direitinho. Essa música fundiu nossa cabeça.⁴¹

A narrativa de Milton inspira nova questão sobre o assunto no prosseguimento da entrevista:

⁴¹ Milton Nascimento em entrevista a Clara Passi, Marco Antonio Barbosa e Mario Marques. “Acham que eu sou quietinho, mas eu não sou”. *Jornal do Brasil*. Op. cit.

JB – O que o fez cair para traz ao ouvir Chega de saudade?

Milton – Tudo. Nunca havia ouvido um samba ser tocado daquele jeito, a batida do violão, a bateria, a orquestra. Aquilo mexeu com todo mundo – com gente em Minas, no Rio Grande do Sul e no mundo. Se o rádio de repente tocava uma bossa nova, tentávamos anotar o que ouvíamos o mais rapidamente possível, se não teríamos que esperar até sei lá quando para a próxima execução. Não desgrudávamos do rádio. Não havia discos com essas músicas na cidade. Como não dava para ouvir a harmonia, inventávamos. Fazíamos a voz e inventávamos o resto. Tentava tirar a batida do violão de João Gilberto, mas o som não saía de jeito nenhum e eu não entendia por que diabo nosso som não saía como o de João. Não conhecíamos violão de nylon – tocávamos com o de aço. Cantávamos muita bossa nova, mas do nosso jeito. Foi assim até ir a Belo Horizonte e ter o primeiro contato com músicos profissionais, num bar chamado Berimbau. Quando vi o pessoal tocando de outro jeito, disse: “O que a gente faz está errado! Tenho que aprender tudo de novo”. Os músicos, em resposta, diziam: “Não mexam nisso aí. Isso é vocês.”⁴²

Algumas dessas linhas narrativas já nos perpassaram noutros momentos dessa pesquisa, mas aqui elas enquadram a bossa em primeiro plano. “Cantávamos muita bossa nova, mas do nosso jeito.” Vale frisar essas palavras. Das barreiras encontradas, Milton fez pista para alçar voo próprio. Ao artista habituado a cruzar sonoridades, nada mais comum que perceber e aplicar outros tons na obra em que visita Jobim. A memória das audições da época em que era *crooner* e ouvinte assíduo do rádio faz brotar lembrança da convivência de gêneros diversos. Pelo mesmo rádio onde se encantou com o minimalismo de João Gilberto, Milton já tinha se arrebatado pela exuberância e sensibilidade de Ângela Maria e pelo violão intimista, mas de coloração densa, de Dorival Caymmi. Num texto escrito de próprio punho nesse ano em se comemora o centenário do compositor baiano, Milton Nascimento relembra o mesmo cenário dos 50, mas agora destacando a importância de Caymmi na sua formação musical:

Nessa época, eu costumava ouvir música do mundo inteiro, havia muita coisa de Cuba, França, Espanha, Estados Unidos e, principalmente, do Brasil. No meio disso tudo, um dos acontecimentos que mais fizeram minha cabeça foi quando descobri Dorival Caymmi. Eu passava horas, dias, semanas e meses seguidos ouvindo somente Caymmi, e nada mais. Aquela voz inimitável e aquele violão capaz de uma força transcendental foi, sem dúvida, uma das maiores influências musicais em toda minha vida. (...) Tom Jobim, João Gilberto, Ary Barroso, Vinicius de Moraes e Moacir Santos nos ensinaram muita coisa, mas, a fonte, a raiz, e o princípio de tudo quem nos deu foi mesmo Dorival Caymmi, e mais ninguém.⁴³

Em *Novas Bossas*, propagam-se ecos dessas memórias relatas por Milton Nascimento e imprime-se gosto por combinações de sonoridades. Desse ponto, *O vento*

⁴² Idem, *ibidem*.

⁴³ Milton Nascimento. “Uma força do outro mundo”. *O Estado de S. Paulo*. (27/04/2014). O texto faz parte da edição especial do Caderno 2 desse jornal onde prestam homenagem a Dorival Caymmi.

surge como relato da singularidade de Caymmi. No momento onde prevalecia a exuberância do samba-canção, Caymmi ousava numa arquitetura diferente, tanto em suas linhas melódicas quanto na aposta em constituição sonora sustentada pelo par voz e violão, antes mesmo do surgimento da bossa nova. Nesse sobrevoo por referências deflagradas em *Novas Bossas*, interessa-nos, principalmente, a ideia de *coexistência*. Desse ângulo, ignora-se a apreensão da experiência musical em linhas retas, organizadas em compartimentos, para arregimentar *curvas que apreendem a efervescência daquele cenário musical*. É esse lugar que devemos tomar para compreendermos a parceria de Milton Nascimento com o Jobim Trio.

Quando toma caminho para seu ponto final, *Novas Bossas* surpreende com canção onde amarra o encontro dos universos de Jobim e Milton Nascimento: *Trem de ferro*, mais uma peça pouco conhecida do repertório de Tom Jobim. Aquela máquina que se tornou símbolo do território miltoniano, também foi tema de trabalhos de Tom. Nessa canção, o compositor criou melodia para o poema de Manuel Bandeira, aquele cuja métrica pontua o movimento do trem, motivando seus leitores à declamação acelerada e bem marcada, forma de evidenciar a engenhosidade do poeta.

*Café com pão
Café com pão
Café com pão
Virge Maria, que foi isso maquinista?
Agora sim
Café com pão
Agora sim
Voa, fumaça
Corre cerca
Ai, seu foguista
Bota fogo na fornalha
Que eu preciso, muita força, muita força
(trem de ferro, trem de ferro)
Oô...
Foge, bicho
Foge, povo
Passa ponte
Passa poste
Passa pasto
Passa boi
Passa boiada
Passa galho
De ingazeira
Debruçada
No riacho
Que vontade
De cantar!*

Oô..
(*café com pão é muito bom*)
Quando me prendero
No canaviá
Cada pé-de-cana
Era um oficiá
Oô..
Menina bonita
Do vestido verde
Me dá sua boca
Pra matar minha sede
Oô..
Vou mimbora, vou mimbora
Não gosto daqui
Nasci no sertão
Sou de Ouricuri
Oô..
Vou depressa
Vou correndo
Vou na toda
Que só levo
Pouca gente, pouca gente, pouca gente....
(*trem de ferro, trem de ferro*)

Os arranjos e vocalizações formulados dão vida ao meio de transporte. O piano, a bateria, seus pratos, e as vozes nos embarcam nos vagões da locomotiva: simulam o trem, ora rápido, ora lento, freando, subindo e descendo, anunciando caminhos e encruzilhadas, partidas e chegadas, a travessia. Da tessitura sonora vem memória da marcação bem cantada do atrito entre rodas do trem e trilhos da ferrovia. Os sopros quentes das vozes aplicam fervura. O trem segue rasgando a paisagem, faiscando sons de suas engrenagens. O trabalho vocal é surpreendente. “*Café com pão é muito bom*”. Enquanto as vozes de Paulo Jobim e Daniel Jobim entoam o verso, apontando bem o ritmo do trem, o apito de Maria Fumaça vem em forma de falsete lançado por Milton: “*Quando me prendero/no canaviá, cada pé-de-cana/Era um oficiá*”. Quase visualizamos esse trem serpenteando por serras e montanhas, sumindo por territórios de fronteiras infinitas. O trem de Milton Nascimento e do Jobim Trio pedia passagem. Tudo ali inspirava viagens e redescobertas sonoras.

A imagem que cabe tão bem ao universo de Milton se projetava nos caminhos de Tom Jobim, evidenciando como ele também se enveredou pelo Brasil interior à procura de belezas e mistérios. Esse traçado motiva recordações de outras viagens onde Tom se inspirou nesse meio de transporte, como na faixa *Crônica da casa assassinada*, suíte de seu disco experimental *Matita Perê* (1973). A dramaticidade toma seu lugar em *Um trem para Cordisburgo*, movimento que anuncia chegada à terra encantada de

Guimarães Rosa.⁴⁴ Num ensaio em que tece bela análise sobre o álbum *Matita Perê*, o artista Kiko Continentino observa:

É um mergulho do compositor no interior do Brasil. Nos seus sertões, veredas e vastos recantos; paisagem observada por um prisma absolutamente pessoal. Referências literárias e geográficas dão o tom de uma saga musical e poética, que se transforma a cada audição do disco. Arranjos inteligentes e uma orquestração “de primeiro mundo” conferem ao álbum caráter universal. Dedicada aos escritores mineiros Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade e Mário Palmério, a música que intitula o álbum tem cheiro de aventura. Nesse trabalho, o maestro carioca conhecido por imortalizar a beleza das suas praias, parte em busca de novos ares: a atmosfera das montanhas do vizinho estado das Minas Gerais.⁴⁵

Ou seja, Tom Jobim também se enveredou pelos territórios Gerais, flertando com seu imaginário através da literatura. Tal direção se evidencia já nos títulos das canções. *Crônica da casa assassinada*, por exemplo, toma de empréstimo o nome do livro impactante de Lúcio Cardoso. Nas dobras de *Novas Bossas*, o barulho de trem nos desperta para histórias como esta e nos embarca numa viagem retrospectiva. De repente, vem à mente aquela gravação que Tom Jobim fez para *Trem azul* (Lô Borges/Ronaldo Bastos), prenúncio de seu diálogo com o território clube-esquinista. Percepções como estas não estão simplesmente dadas no álbum, são também engenhadas por nós mesmos através da recepção. Aos vagões de *Novas Bossas*, despejamos nossas próprias bagagens a respeito de Tom Jobim. Sendo ele um artista conhecido, o efeito se torna ainda mais contundente. As combinações de nossas informações com as do disco permitem visualizarmos, novamente, a interação, plano onde se estabelece a parceria entre artistas e público. Nessa relação, *Novas Bossas* incentiva a atenção aos detalhes, prisma que possibilita a fuga do óbvio.

O apanhamento de caminhos e traços de *Novas Bossas* demonstra como o Tom de Milton e Jobim Trio é constituído em imagem pontilhada. Visto de longe, identificam-se nitidamente os contornos de seu rosto, de seu universo mais familiar. A aproximação inquieta as primeiras percepções através de detalhes inesperados. Assim, o olho – ou ouvido – apreende outras cores que vão sombreando aquele lugar, constituindo neblina que, ao mesmo tempo em que o encobre, instiga a vontade de

⁴⁴ A suíte *Crônica da casa assassinada* é composta por quatro movimentos: *Trem para Cordisburgo*, *Chora coração*, *O Jardim abandonado*, *Milagre e palhaços*.

⁴⁵ Kiko Continentino. *Matita Perê*. (Março de 2008).

Disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/kikocontinentino-matitapere.htm>

conhecê-lo melhor. E, dessa maneira, a adentrar mais, perder-se para encontrá-lo do outro lado, lugar onde Jobim se multiplica em centelhas de tonalidades plurais.

Rotas de som para seguir sonhando

Para a realização de novo projeto, Milton Nascimento tomou o caminho para Três Pontas na companhia de Wagner Tiso. Lá reuniu jovens talentos que conheceu ao longo de incursões recentes pela cena musical de sua cidade. O álbum *...E a gente sonhando*, de 2010, celebra esse encontro dos filhos ilustres de Três Pontas com novos amigos de canção. No total, mais de 25 artistas desconhecidos, entre compositores, cantores e instrumentistas que passariam a integrar a trupe miltoniana. Para isso, a produção de Milton levaria toda uma parafernália tecnológica para a cidade, montando um estúdio improvisado no Centro Cultural batizado com o nome do cantor-compositor. Partes das gravações ainda seriam feitas em seu próprio estúdio no Rio de Janeiro⁴⁶. Como ele, sua turma tinha espírito cigano, estava pronta para embarcar numa viagem para realização de seu *sonho*, palavra que se esfacela em variados sentidos, delineando o conceito de *...E a gente sonhando*.



Fig. 6 – Capa

⁴⁶ Outros estúdios também abrigariam gravações do disco: Studio Casa do Mato, Estúdio Madre Música, Marco Elízeo Studio e Bemol Estúdio.

Nas entrevistas e materiais de divulgação é destacada a maneira como se deu os primeiros contatos de Milton com essa nova geração de artistas de Três Pontas. Através de vídeo de apresentação de ...*E a gente sonhando*, Milton destaca:

*Bom, essa história começou duma maneira assim... Completamente diferente na minha vida. Eu abri era um livro. A Billboard, que é o pessoal que mais entende de música do mundo, mais respeitado e tudo... Aí que eu levei um susto, tinha Minas Gerais e, mais embaixo, tinha Três Pontas.*⁴⁷

O livro ao qual o artista se refere é o *The Brazilian sound: samba, bossa nova and the most popular music of Brazil*, de autoria de Chris McGowan e Ricardo Pessanha. Ali, mapeiam as expressões musicais brasileiras, destacando as capitais de estados aos quais pertencem. Minas Gerais ainda foi agraciada com menção à Três Pontas. A inclusão de sua cidade no mapa da música despertaria em Milton Nascimento o desejo por saber o que se passava em sua cena musical contemporânea. Afinal, a publicação serviria de incentivo para que mais turistas conhecessem aquelas paragens já tão visitadas por admiradores de seu filho ilustre. Mas que música encontrariam ao desembarcarem por lá? A pergunta retumbava na cabeça de Milton. Marco Elízeo, músico trespontano com quem o cantor-compositor divide a produção do disco, tratou de apresentá-lo aos músicos atuais de Três Pontas, quase todos jovens a exercitar sua música em recantos da cidade:

Marco me chamou numa vendinha afastada, tínhamos que pegar uma longa estrada de terra. Lá, vi uns 15 garotos tocando rock muito bem, coisa como Pink Floyd. Perguntei a ele o nome de cada um dos músicos e, conforme ele ia falando, ia identificando as famílias, algo que acontece em cidades do interior.⁴⁸

Na mesma matéria do jornal *O Globo*, Milton relata mais encontros nessas suas idas a Três Pontas:

Fui para uma fazenda observar Marte num dia em que estaria mais próximo da Terra, tinha muita gente lá. Comecei a ouvir, vindo da cozinha, o melhor lugar da casa para o mineiro, umas vozes e harmonias legais, de música brasileira. Cheguei lá, me juntei e aí meu grupo ganhou mais outros 15 caras, agora de MPB. Num outro dia, fui almoçar numa fazenda e havia um piano lá. Um rapaz novinho sentou-se ali e começou a tocar maravilhosamente. Depois, numa homenagem que fizeram para mim, fiquei doído com um rapaz que vi cantando, o Bruno Cabral, que hoje está com 19 anos e é o mais novo do disco.⁴⁹

⁴⁷ O vídeo foi divulgado através do canal do artista no Youtube. (<https://www.youtube.com/watch?v=EHbWrjfpBlw>)

⁴⁸ Milton Nascimento Apud Leonardo Lichote. “Reflexão sobre o tempo: Milton Nascimento grava disco com jovens músicos de Três Pontas, onde cresceu.” *O Globo* (01/11/2010)

⁴⁹ Idem, *ibidem*.

As andanças por Três Pontas despertaram o entusiasmo de Milton em relação aos jovens músicos que conheceu. Logo sairia o primeiro resultado dessa interação. Na gravação do DVD do *show Pietá*, lançado em 2006, Milton reuniu a turma toda para participação de um vídeo que compõe os extras desse DVD. Os meninos de Três Pontas se espalharam pela sala da casa do cantor-compositor no Rio de Janeiro, montando ambiente acolhedor e descontraído. Junto do anfitrião, receberiam Lenine numa *performance* comovente de um grande sucesso do artista pernambucano, *Paciência*. Naquele espaço, a nova cena musical de Três Pontas eclodia sua voz. No entanto, essa experiência seria pequena diante do talento que Milton reconheceu em seus conterrâneos. Precisava de mais, resolveu gravar um disco inteiro. Mas esse só viria quatro anos mais tarde, depois do encerramento das turnês de divulgação do disco com os irmãos Belmondo e do *Novas Bossas*, projetos levados ao público logo após o encerramento da turnê *Pietá*.

Conversei com Milton Nascimento sobre o álbum *...E a gente sonhando*. No seu relato entrevemos a espontaneidade com que se realizou seu contato com aqueles jovens artistas, o que se transporia para o disco, onde, mais uma vez, Milton aposta em experiência de criação coletiva. Em *...E a gente sonhando*, mistura sua inquietude artística ao desejo de reverberar o canto de novas vozes de Três Pontas, vertida aqui em espécie de celeiro musical.

Cê sabe que esse disco eu fiz baseado nos meninos da minha cidade. Tem umas cinco pessoas que não são de lá, o resto é tudo menino de lá. Eu nunca tinha gravado “E a gente sonhando”. Mas tem o Pedro, esse meu afilhado, e ele tinha uma bandinha, e um dia eles fizeram um circo, um “Gran circo” na praça da casa dos meus pais, e todas as bandas de Três Pontas foram tocar. A última a tocar foi a banda dele. Aí tocou e aí eles chamaram um garoto lá. O garoto chegou, subiu e cantou...achei uma coisa fenomenal! Falei: “Meu Deus o que que é isso?”. Aí quando o Pedro chegou, eu falei: “Pedro, quem que é esse menino?”. Porque geralmente quando a gente tá na cidade, você olha para uma pessoa e sabe até de que família que ela é, né? Esse eu não consegui... então eu perguntei pro Pedro, ele falou que era o Bruno Cabral. Eu falei, “fala com ele pra ir na casa da minha irmã. Eu quero conversar com ele”. Aí ele foi, chegou primeiro que eu. Aí eu cheguei e falei assim: “Olha, eu quero gravar um negócio com você.” Eu não sei bem o que que ele sentiu...: “mas é mesmo?”. “É!”. Falei: “Pois é, então eu vou ver que música pra você aprender pra gente cantar juntos.” Aí eu lembrei do “...E a gente sonhando”, porque com o rapazinho cantando, seria a primeira faixa do disco, ele ajudando a trazer os sonhos dos outros.⁵⁰

⁵⁰ Milton Nascimento em entrevista a mim concedida. Op. cit.

A canção que batiza o disco é da primeira safra de composições de Milton Nascimento, feita nos anos 60, quando ainda tentava a sorte como cantor da noite em Belo Horizonte. É mais um marco de seus primeiros começos. Nesse disco, recebia interpretação de Milton pela primeira vez. Anteriormente, ... *E a gente sonhando* tinha sido gravada por Alaíde Costa em disco próprio. Agora servia para relatar os começos de outros jovens arregimentados nesse registro do disco homônimo.

*Gente de um dia se abrindo
De um sol se entregando ao espaço
de um céu assim
Alma do longo das ruas
Vivendo uma vida
que está pra ter fim*

*Gente reclama de tudo
Tristeza enfrentando
Acha tempo para rir
Corre errante seu mundo
Toda vida chegando
Vida inteira a partir*

*Há quem muito sofre, porque quer sofrer
Há quem muito chora, porque quer chorar
Há quem não quer nada e de tudo tem
E tendo de tudo, nunca tem ninguém*

*Gente da noite surgindo
Um sol foi sumindo e uma lua chegando
Muitos são lua no dia
Outros, sol pela noite
E a gente sonhando
Sonhando...*

Na introdução da canção, a voz de Milton Nascimento cintila seu brilho, abrindo caminhos para chegada de seu convidado, Bruno Cabral, que, com sua voz quente e suave, reveza emoção e sensibilidade com aquela voz madrinha. Nesse dueto, planam sobre trama sonora discreta, armada por vozes instrumentais que se despejam calmamente, elaborando ambiente de movimentação delicada e envolvente: “*um dia se abrindo...*”, em que o pequeno riacho nasce das mãos percussivas de Lincoln e Ricardo Cheib, fonte de onde também escapam ecos do sino dos ventos, insinuando o carinho da brisa que roça a paisagem imaginada. Um tom de magia enfeita o espaço numa nuvem sutil produzida pelo órgão manipulado por Clayton Prósperi. A sensação de movimentação é incrementada pelos violões e guitarras de Ismael Tiso e Marco Elízeo. Uma cor densa vem pela pulsação do baixo de Cláudio Ribeiro (Casquídeo). E o piano

de Wagner Tiso se ergue como beija-flor a se divertir, ora parando no ar, ora se jogando entre ramagens que perfura e costura. Arranja-se assim ambiência em que predominam ares lisérgicos, produzindo o efeito de suspensão da realidade, reforçada no arremate da canção, quando se provoca a embriaguez musical em momento de improvisação. Como um mantra, as vozes de Milton e Bruno liberam canto inebriante ao repetirem o verso final: “*E a gente sonhando...sonhando*”. Nesse som viajante, condensam-se dimensões em que jogam com o passado e o presente, deixando entrever esboço de futuro. Sedimentam assim memórias do passado daquela voz mestra com a experiência recente na companhia de seus novos amigos. A expressão sonho aqui é manipulada em suas variadas dimensões: sua porção de “suspensão da realidade” se mistura com a persistência da inquietude artística e com o desejo, daqueles jovens, de tomar seu lugar ao sol. Desejo este que compartilham com Milton Nascimento.

O que se estabelece no plano sonoro, ramifica pelas fotografias – assinadas por Vanusa Campos e Thiago Nascimento – e pelo trabalho de arte – dirigido por Milton Lima. Nos encartes e capa que acompanham o disco, fotos sombreadas por cores diversas e circundadas por nuvens dançantes se misturam a outras do acervo pessoal de Milton Nascimento e também a desenhos e postais que enquadram temporalidades em mosaicos, esboçando assim a pulsação de um lugar: Três Pontas, braço do território miltoniano, canto arquitetado numa urdidura movente de memórias, afetos e sonoridades. Retratos da paisagem de Três Pontas se combinam às fotografias que registram passos da trajetória de Milton e de seus novos amigos por aquelas terras. Retratam também a própria experiência de gravação do disco, como os momentos de concentração e farra. Nessa movimentação de imagens, cada página virada dos dois encartes que acompanham o disco – um, reúne as letras das canções e o outro, detalhada ficha técnica – abrigam pedaços de preciosas memórias, vertendo-se numa espécie de álbum familiar, que, em seu acúmulo de tesouros, constrói portal para várias temporalidades. Na página que traz a letra da canção *...E a gente sonhando*, por exemplo, cruzam-se fotos de instantes das vidas de Milton Nascimento e Bruno Cabral: registros de infância de ambos, do momento atual, rostos de outros personagens caros aquele cenário, como o casal Lília e Zino, os pais de Milton, retratados numa foto envelhecida. Parte integrante do conceito do disco, o trabalho de arte produz sentimento de familiaridade através do reconhecimento de rostos e localidades avistados em outros

discos de Milton Nascimento. Ao longo de sua carreira, o artista compartilhou sua Três Pontas com o público.



Fig. 7 – página do encarte de ...E a gente sonhando

Folheando o encarte reconhecemos ainda a casa dos pais de Milton ao fundo da Praça Travessia. Ao abrir toda a capa do disco surge uma grande montanha de contornos familiares. Voltar aos encartes retira a dúvida: ali reproduzem aquele mesmo desenho traçado por mãos miltonianas na capa do disco *Geraes*. Tal desenho se inspira naquela paisagem. Nessa nova versão, a seta aponta o destino: Três Pontas. Acima do sol vem os dizeres em guarani: Ava Nheyeyru Iyi Yvy Renhoi. Numa cerimônia que havia acontecido naquele mesmo ano de 2010, no Mato Grosso do Sul, Milton foi batizado pelos índios com esse nome, que significa “Semente da Terra”.⁵¹ Em *...E a gente sonhando*, a expressão mobiliza variados sentidos. Num primeiro plano, relata o berço de Milton. Ao mesmo tempo, demonstra como sua música germinou, tornando-se laço com aqueles jovens trespontanos e com quem mais chegasse as suas paragens.

⁵¹ Cf. “Milton Nascimento ganha nome guarani em batismo durante show na Praça do Rádio”. (<http://pib.socioambiental.org/en/noticias?id=85064>).

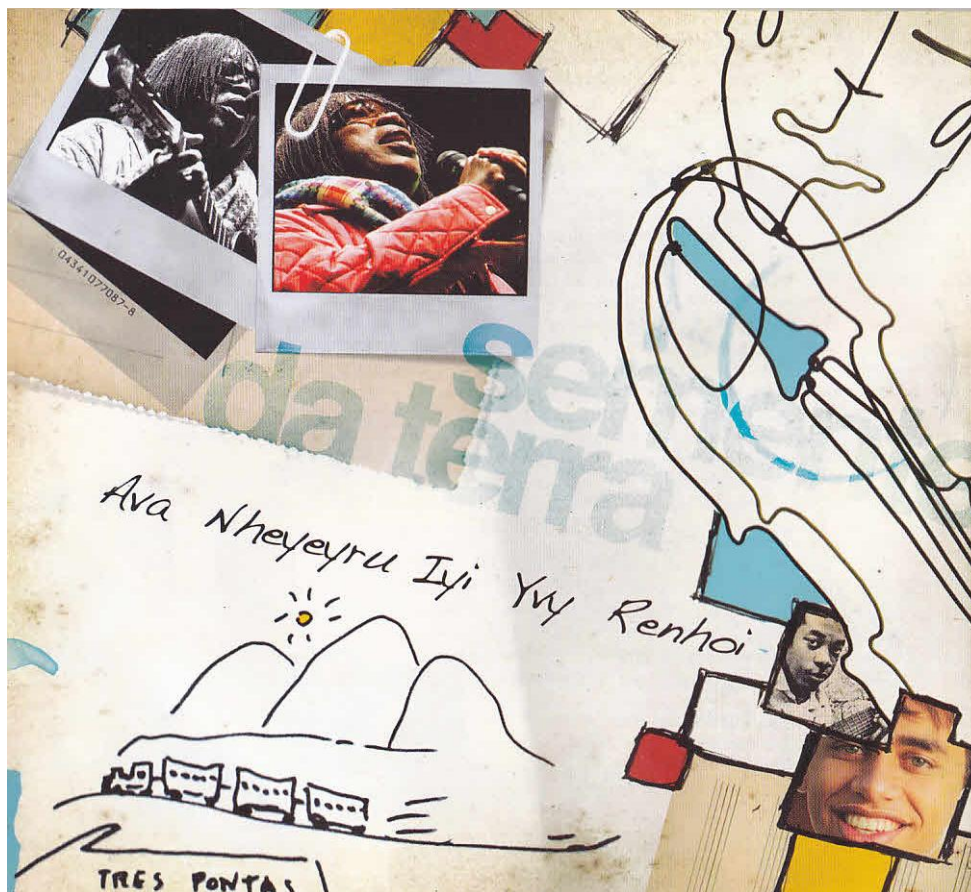


Fig. 8 – A locomotiva miltoniana pede passagem

Como vimos, naqueles encartes temos vários itens de reconhecimento, coisas que acompanhamos ao longo da estrada de Milton. De alguma forma, aquela cidade que se fez como canto do mundo através de sua arte passava também a ser nossa. A familiaridade provocada na apreciação das fotografias é alicerce para a surpresa diante do desconhecido: páginas antes limpas, agora são preenchidas por novos rostos e sorrisos; alguns deles, participantes ativos do disco ... *E a gente sonhando*, outros, privilegiados expectadores ou mesmo fonte de inspiração para novas canções.

A ambiência inebriante que ergue clima de suspensão na canção ...*E a gente sonhando*, alastra-se por outras peças do disco, tramando labirinto sonoro onde dimensões são abertas e sobrepostas. Nos seus caminhos, memórias se enfeitam de atmosfera de sonho tecido na inexistência do agora. Corredores arquitetados em bordados sonoros minuciosos são perpassados por ondas de sensibilidades, por vezes adensadas pelo coro robusto composto por vozes descobertas por Milton Nascimento. Há instantes em que prevalece a comoção de onda calma aninhando o canto de Milton, como em *Estrela, Estrela* (Vitor Ramil). Noutros, essa mesma onda transmuta-se em alegria

vibrante que aquece aquela voz madrinha, caso de *Raras Maneiras* (Tunai/Márcio Borges). A onda segue se movimentando e se transmutando: as vezes toma feição daquela fervura de festejos populares, mas não deixa de experimentar tons solenes e dramáticos. Sublinham assim as minuciosas dobras desse labirinto sonoro pronto a nos arrebatam num detalhe, numa nota crucial, num som enigmático que inventa esconderijos da exatidão. Nos infinitos percursos do labirinto de *...E a gente sonhando*, mais do que caçar saídas, somos convocados a nos perder, adentrarmos experimentando sensações em forma de nirvana musical. O repertório do disco é integrado por 16 canções onde vislumbramos a diversidade de compositores:

...E a gente sonhando (Milton Nascimento), *Flor de ingazeira* (João Bosco/Francisco Bosco), *O ateneu* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Do samba, do jazz, do menino e do bueiro* (Ismael Tiso Jr/Miller Sol), *Estrela, estrela* (Vitor Ramil), *Raras maneiras* (Tunai/Márcio Borges), *O sol* (Antônio Júlio Nastácia), *Espelho de Nós* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Me faz bem* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Resposta ao tempo* (Cristovão Bastos/Aldir Blanc), *Amor do céu, amor do mar* (Flávio Henrique/Milton Nascimento), *Gota de primavera* (Pedrinho do Cavaco/Milton Nascimento), *Adivinha o quê?* (Lulu Santos), *Sorriso* (Milton Nascimento), *Olhos do Mundo* (Marco Elízeo/Heitor Branquinho) e *Eu pescador* (Cleyton Prósperi/Haroldo Jr).

Canções dos talentos descobertos por Milton Nascimento são combinadas com peças de outros compositores e algumas de autoria do próprio Milton. Destas, algumas foram compostas com novos parceiros, como *Amor do Céu, amor do mar* (Flávio Henrique/Milton Nascimento) e *Gota de primavera* (Pedrinho do Cavaco/Milton Nascimento). Outras são peças antigas do repertório de Milton, mas que até então permaneceram inéditas em sua voz, caso de *Me faz bem* (Milton Nascimento/Fernando Brant) e *O ateneu* (Milton Nascimento/Fernando Brant). A primeira foi sucesso na voz de Gal Costa, a segunda foi composta especialmente para peça baseada no livro de Raul de Pompéia. Gravá-las pela primeira vez agora demonstra como permanecem contemporâneas e ainda nos alerta para como podem ser ricos os baús de Milton Nascimento. Por detrás das pérolas gravadas ao longo de sua discografia, há ainda as canções com as quais presenteou seus amigos, trilhas compostas para balés que não foram lançadas, etc. Como vimos, mesmo seus sucessos, o cantor trataria de enriquecer com inquietantes releituras em experiências recentes.

Os percursos de ...*E a gente sonhando* são ladrilhados por canções que surgem aleatoriamente. A condução do disco lembra a de um baile onde o *crooner* vai apanhando canções pelos fios da memória ou conforme os pedidos do público. Nessa atmosfera, vislumbra-se leve recordação dos tempos em que Milton e Wagner Tiso integravam conjuntos de baile que aqueciam os salões de Três Pontas. Há momentos em que esse veio ganha maior nitidez, como no instante em que produzem *performance* irreverente de *Adivinha o que?* (Lulu Santos). Ali, os metais – Widor Santiago (sax-tenor), Vittor Santos (trombone) e Nelson Oliveira (trompete e flugelhorn) – constituem ambiência de baile, avultada pelo requebrar das linhas suingadas do baixo de Cláudio Ribeiro. A bateria de João Vitor Campos traz vivacidade à cena. De repente, os metais abrem frinchas de onde escapam ares de banda jazzística numa passagem por ambiente de coloração retrô, reforçada pela dicção da bateria de Lincoln Cheib e pelo baixo acústico de Gastão Villeroy. Milton brinca o tempo todo, faz firulas, joga-se em *scats* vocais, acrescenta cacos aos versos da canção, como na estrofe seguinte:

*Você vive me dizendo
Que o pecado mora ao lado
Por favor não entre nessa
Por que um dia ainda te explico direito
“te pego de jeito”.*

Um “*te pego de jeito*” é maliciosamente acrescentado nessa atmosfera que contagia por sua espontaneidade. O artista deita e rola, mostra-se mais que a vontade. Chega a brincar com as palavras, como quando puxa o “S” enfaticamente nos versos finais numa franca caricatura do sotaque carioca. De repente, entra em cena o coral, revezando com Milton a pulsação brincante. Ali a fervura de outros tempos dialoga com o agora. A lembrança dos bailes da adolescência se transmuta em sarau com novos amigos a comungar alegrias através de canções que sacodem memórias. Na atmosfera do disco prevalecem essas passagens onde se divertem com a maleabilidade de discursos e sonoridades. Brinca-se com o próprio tempo, motivo de jogos onde índices de temporalidades diversas são invertidos, retorcidos, cruzados. Quando pinçados, transformam-se em citações para constituição de nova urdidura. Nesses manejos, outras canções são remodeladas, como *O sol*, grande sucesso do grupo Jota Quest, que nessa versão ganha coloração de *rock* setentista no instante em que é invadida pela sonoridade do órgão manipulado por Ademir “Fox” Junior e pelas guitarras de Marco Elízeo. Ou

mesmo quando um ar de bolero se insinua no diálogo do piano de Wagner Tiso com a percussão de Lincoln e Ricardo Cheib em *Flor de ingazeira*.

Nas passagens por corredores desse labirinto sonoro avistamos paisagem aberta em que se escoia a efervescência de festejos religiosos. A ebulição cadenciada criada por vozes corais, palmas e percussão alimenta o canto de comunhão, sentimento que preenche a arquitetura de *Espelho de nós* (Milton Nascimento/Fernando Brant), levada por novo dueto de Milton com Bruno Cabral.

*Quem vem de lá, o que nos traz?
Quem vem de lá, que gente é?
Quem vem de lá, vem, é de paz
Quem vem de lá sabe o que quer*

*Traz a farinha, traz é o peixe,
Traz é o pão que quer dividir
É gente nossa, homem, mulher
Espelho de nós, mistérios da fé*

*Quem vem assim, vestido de céu
Quem vem assim, filho de Deus
Luz na manhã, cor no papel
Flor no jardim, fruta no mel*

*Traz na viagem, sonho, esperança
Pra alimentar quem quer resistir
É gente amiga, homem, mulher
Estrela, farol na noite do mar*

*Sei que enquanto amar
A vida me valerá
Gostar pra mim é o ar
Que busco na atmosfera
É o princípio e é o fim
Eu quero é tocar, eu quero saber
Qual a mais bela verdade que há*

Aqui, uma memória se conjuga a outra, colhe mais uma, arrumando lugar de reconhecimentos através de sonoridade e poesia. Os versos rodeiam recordações de atmosfera de cortejo religioso, pendurando quadros desse cenário: “*Luz da manhã, cor no papel/ Flor no jardim, fruta no mel*”. As cores da paisagem pintada se misturam aos enfeites, bandeirolas que inventam caminhos a serem percorridos em homenagem ao divino. Nesse compasso, expressões e palavras, signos tão correntes do léxico religioso – “Traz o pão que quer dividir”, “mistérios da fé”, “vestido de céu” – brotam como migalhas, que, ao serem arregimentadas, deixam entrever a sensibilidade da grande narrativa cristã, motor que impulsiona aquela fervura de riso e choro.

As vozes de Milton Nascimento e Bruno Cabral tricotam dueto coberto de mansidão, constituindo atmosfera de naturalidade, própria de conversa tranquila entre amigos que se reconhecem na partilha de vivências. A pulsação de festejos populares que transpassam essas vozes provoca identificação por meio das permanências. É som de ontem e de hoje. É como aqueles cânticos de Folia de Reis, levados ano após ano, década após década. Cantados fervorosamente por quem segue passos de um cortejo, ganha a força de refrão. É canto que pega quem apenas aprecia o festejo pela janela, segue invadindo a casa e preenchendo os silêncios que entremeiam conversas na cozinha. De tão repetido, torna-se voz tatuada no cotidiano, criando fissuras temporais que diminuem distâncias entre gerações, mesmo que por um instante, aquele em se reconhecem numa mesma melodia. É o tempo da celebração, é o tempo da festa eivada de solenidade e dor. *Espelho de nós* produz familiaridades, mas sem se dirigir diretamente a uma expressão específica dos festejos populares. Faz da maleabilidade a ponte para ampliar seu alcance, para seguir se acomodando às nossas vivências e memórias. Em suas gretas, vemos a própria comunhão através da arte: o encontro de Milton e Bruno Cabral se dava através da paixão pela música. Tal perspectiva faz de alguns detalhes da sonoridade de *Espelho de nós*, trilha para se chegar a outras memórias. A alegria ecoada pela voz do acordeom, por exemplo, sotaque de manifestações como a Folia de Reis, ganha nova dimensão quando recorremos aos encartes do disco. As mãos hábeis passeando por aquelas teclas são as de Wagner Tiso. Aquele mesmo instrumento o acompanhava nos tempos dos primeiros conjuntos de baile em Três Pontas. A conversa da voz de Milton com o acordeom de Wagner Tiso pronuncia veios dessa outra narrativa, dos começos daquela amizade e parceria. Assim, no jogo de prismas de *Espelho de nós*, visualizamos o passeio por horizonte largo, mas igualmente o mergulho da embarcação em canto bem particular. Nesse amontoado de lembranças e sensibilidades, contemplamos a viagem.

As linhas que arranjam lugar contemplativo no disco se adensam em *O ateneu* (Milton Nascimento/Fernando Brant), uma das primeiras peças dessa narrativa. Nela, também se experimenta centelhas de religiosidade, mas de ângulo distinto ao de *Espelho de nós*. Se lá estávamos no plano aberto dos festejos populares, agora somos transportados para dentro da igreja, cujo ambiente ganha maior ardor quando a onda sonora que brotada do órgão se encorpa, escoando tristeza e dramaticidade nessa trama de comoção solene. A igreja arquitetada sonoramente se comunica com a atmosfera da

obra que lhe serviu de inspiração. *O ateneu* foi composta para integrar a trilha sonora da peça de teatro onde se adaptava a obra homônima de Raul de Pompéia. Assim, centelhas memoriais do colégio interno que lhe servia de cenário, e também de personagem, tornam-se vivazes na canção.

*Vermelho no céu
Fogo nas estrelas
Fogo na prisão*

*Vermelho no mar
Que se coloriu
Espelho a mostrar
O fim da prisão*

*A paixão
Veio incendiar, matar a dor
Que há nas paredes
Que há nos porões*

*Rubra flor
Que cresceu nos ares
Para derrubar os muros
Cantar a vida
Sonhar o mundo
Abrir os corações*

*Vermelha paixão
Essa luz primeira
Que nos acendeu*

*Rebelião
Libertação
Fogo na prisão*

Abrigada em atmosfera intimista em seus começos, os caminhos de *O ateneu* são edificados num crescendo, onde a voz de Milton Nascimento incorpora a beleza emocionante da flor a se desabrochar, a rubra flor, retratada na harmoniosa união entre versos e melodia. Quando a voz fumegante desperta o coral, o jardim incandescente se alastra ao seu redor, arranjando quentura que rompe com a clausura. *O ateneu* se ergue como canto de despertar. Apesar de sua sensibilidade e beleza, essa canção era desconhecida, não tendo sido registrada em disco anteriormente. Surte, assim, efeito de canção inédita. No entanto, seu lugar na narrativa do disco *...E a gente sonhando* vai além do de tesouro recolhido do baú miltoniano. Localizada entre as primeiras canções que abrem os caminhos do disco, é a que introduz aquele coro robusto de vozes jovens em cena pela primeira vez. O balé alçado na interação de Milton Nascimento com essa

massa vocal faz de *O ateneu* relato de vivências recentes num discurso tecido por sensibilidades. Ou seja, naquela atmosfera efervescente se desenha musicalmente a motivação do disco: a voz de Milton Nascimento iluminando novos talentos, abrindo espaços para arejar o território da música. E aquele coral incorporando a fonte que alimenta a inquietude de Milton. Desse canto, peças como essas e outras que lhe serviram para belas releituras, caso da própria ...*E a gente sonhando* e *Espelho de nós*, têm características em comum com a “verdadeira narrativa”, modalidade discursiva traçada por Walter Benjamin. Distinta da informação, que tem vida breve, a narrativa, segundo Benjamin “(...) não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”⁵². A aposta em linguagem minuciosa, cheia de dobras sonoras e tecida em linhas voláteis produz o enigma, fazendo da canção de Milton Nascimento uma vizinha da narrativa benjaminiana. As duas se encontram em sua inexatidão, nas suas formas misteriosas de enredar e sobreviver. Assim, ao dimensionar o impacto causado pelo frescor de canções como *O ateneu*, valho-me, mais uma vez, das palavras de Benjamin sobre a verdadeira narrativa: “Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservaram até hoje suas forças germinativas.”⁵³ Canções como *O ateneu*, abrem portas para temporalidades. Ainda nos fazem pensar, mais uma vez, como a maneira como uma canção é arranjada ajuda a compor sua densidade e sua longevidade.

O sentimento eclodido em *O ateneu* se espalha pelo disco através da apresentação de novos talentos. Ainda hoje se reclama sobre o vazio proporcionado pela ausência de novos talentos no cenário musical brasileiro, embora eles se multipliquem em variados suportes independentes de divulgação. Milton contraria esse discurso de aridez sonora mais uma vez, trazendo a cada faixa de seu disco, músicos e compositores criativos totalmente desconhecidos. Apresenta também novas vozes. Além de Bruno Cabral, já citado, reverberaria o canto de Ismael Tiso Jr e Paulo Francisco (Tutuca). Os compositores Heitor Branquinho e Marco Elízeo também dividiriam os vocais com Milton numa faixa de autoria própria. Se pegarmos o coro que participa de *O ateneu*, e de outras canções do disco, encontraremos mais de 20 vozes regidas por Clarissa Veiga:

⁵² Walter Benjamin. “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras recolhidas, volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 204.

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 204.

Adriano kamizaki, André Duarte, Bruno Cabral, Bruno Morais, Cassius Clay, Clarissa Veiga, Clayton Prospero, Dayvid Castro, Elisângela, Felipe Duarte, Fernando Marchetti, Heitor Branquinho, Helen Mariá, Hugo Branquinho, Isabela Morais, Ismael Tiso Jr, João Marcos Veiga, Lidyanne Brito, Marco Elízeo, Mauro Marques, Natashha, Paulo Francisco (Tutuca), e Paulo Loures. As canções por onde paramos o olhar já trazem nomes pouco conhecidos e que integraram sua musicalidade à obra de Milton: Cláudio Ribeiro, Clayton Prósperi, Marco Elízeo, Ademir “Fox” Junior etc. Assim como amigos mais antigos: Lincoln Cheib, Ricardo Cheib, Gastão Villeroy, Vittor Santos, etc. Talvez por essa atmosfera e por destacar três cantores em dueto com Milton, alguns textos e críticas de divulgação recordaram nesse disco a experiência de *Pietà*, álbum onde se propagava o canto de três novas cantoras e ainda sinalizava para o cenário musical atual.

A aposta de Milton Nascimento na cena de sua cidade faz de seu disco um fecho de luz a pressentir nas sombras a riqueza da música contemporânea. Muitos dos artistas convocados ainda não tinham gravado ou mesmo entrado em estúdio. Antes, despejavam sua arte pelos barzinhos de sua cidade. O passeio por *...E a gente sonhando* nos inspira a questão: se na pequena Três Pontas há tantos talentos, no Brasil então... Basta desviar os olhos dos lugares fixos, ampliando cenários, exercício que também demonstra a importância de se pensar nos meios e estratégias de criação e divulgação musical. Nesse panorama, Milton ainda faria de seu selo musical, mais um lugar para se divulgar novos talentos. Anteriormente, já havia lançado o disco da cantora Marina Machado. Agora, ecoaria o talento de um de seus afilhados convidado para *...E a gente sonhando*, o carioca Pedrinho do Cavaco. A nova turma ainda integraria a caravana que levaria o disco para o palco. O *show ...E a gente sonhando* estrearia no festival Música do Mundo, que agitou Três Pontas com apresentações de artistas como Wagner Tiso, 14 Bis, Clayton Prósperi, Änimã Minas, Tunai, Gilberto Gil, Sá & Guarabira, Pablo Milanés, Jorge Vercillo e outros nomes que se espalharam por diversos palcos da cidade, fazendo daqueles dias uma celebração à música.⁵⁴ A turnê de divulgação seguiria por capitais brasileiras. Posteriormente, alguns de seus integrantes participariam de apresentações do *show* de repertório de sucessos de Milton

⁵⁴ Cf. Festival Música do Mundo reúne Milton Nascimento, Pablo Milanés e Mallu Magalhães em Três Pontas (MG). UOL Música. (09/09/2010) (disponível em <http://musica.uol.com.br/ultnot/2010/09/09/festival-musica-do-mundo-reune-milton-nascimento-pablo-milanes-e-mallu-magalhaes-em-tres-pontas-mg.jhtm>)

Nascimento. O palco do cantor-compositor continua sendo abrigo para seus novos amigos.

O garimpo à procura da novidade é fonte que traduz a permanente ebulição miltoniana. Arriscar na interação com talentos recém-descobertos é caçar saída do lugar-comum musical. É desconfiar-se diante das evidências. É pôr o ouvido para fora atrás do barulho diferente, do sotaque inusitado que, ao mesmo tempo, produz o estranho reconhecimento. O artista que não se acomoda, bota-se na nebulosidade. Prefere se descolar do confortável panteão das grandes estrelas para se agitar diante do que desconhece. Assim, se embrenha nas sombras para catar luzes raras. Passar por elas, sem percebê-las enquadraria outra pintura: “Um encontro marcado a que ninguém comparece, fica cenário em excesso.”⁵⁵ As linhas dessa reflexão se encorpam quando trazemos a voz do filósofo Giorgio Agamben:

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.⁵⁶

Nesse recorte textual, entrevemos a inquietação, manancial que transposto para o cenário da arte, reluz o exercício de busca, onde o artista se enriquece, avoluma-se, fazendo-se voz da contemporaneidade. No entanto, não basta trazer o novo para dentro do disco. É preciso interagir verdadeiramente com ele, fazendo desse contato uma experiência que resulta noutra coisa, que ao mesmo tempo é Milton Nascimento e também seus novos amigos. Nessa constatação, uma questão levantada em entrevista concedida ao jornal *Correio Braziliense* na ocasião do lançamento de *...E a gente sonhando*, mostra-se interessante: “Estar com os meninos de sua cidade lhe trouxe uma sensação nostálgica, de volta às origens? Ou trouxe Três Pontas para os dias de hoje?”⁵⁷ A resposta de Milton Nascimento, revela sua disposição ao diálogo:

Trouxe para os dias de hoje. Eu não me via neles. Eu me via com eles. E chamei todo mundo para trabalhar comigo. Porque todos são instrumentistas, cantores,

⁵⁵ Maria Abília de Andrade Pacheco. “Desperdício” In: Décio de Mello; Regina Garbellini (orgs.). *Livro da Tribo/* dia-a-dia de seu humor, opinião e poesia. São Paulo: Editora da Tribo, 2003, p.244.

⁵⁶ Giorgio Agamben. “O que é ser contemporâneo?” In: *O que é ser contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 65.

⁵⁷ Teresa Albuquerque. “Depois de 8 anos, Milton Nascimento lança álbum *...E a gente sonhando*.” *Correio Braziliense* (07/11/2010)

compositores, letristas e fazem tudo muito bem. Foi fácil trabalhar com eles nesse disco. Todos tinham ideias, fizemos os arranjos juntos.

Noutra matéria, Milton Nascimento se diverte ao relatar sobre a escolha do repertório: “As músicas foram vindo sem que a gente nem entendesse como. Coisa de gente jovem, sabe?”⁵⁸ Nesse clima de produção coletiva, o disco ganha seus contornos à medida que vai sendo ricamente bordado por tantas mãos. Não é obra que começa pronta, pois se compõe na ousadia de se pôr aberta ao que lhe vai sendo acrescentado. Através desse modo de produção, que nos faz lembrar tantas outras experiências miltonianas, constrói-se espaço para a criatividade, ninho aconchegante para se gestar a novidade.

O diálogo de Milton Nascimento com jovens artistas também se estenderia para o cenário internacional. Atualmente é reconhecida a proximidade dele com a cantora, contrabaixista e compositora Esperanza Spalding, apresentada pela mídia como um expoente entre novos talentos do *jazz*. A cantora ainda seria celebrada por importantes nomes, como Wayne Shorter. Num cenário onde o *jazz* clama por novos ares, Shorter vê na música de Esperanza uma possibilidade de renovação:

(...) Conheci recentemente a jovem baixista e cantora Esperanza Spalding, estivemos juntos no mesmo festival na África do Sul. Ela surpreendeu todo mundo ao levar o jazz a ganhar o Grammy na categoria de jovem artista. É uma pessoa muito articulada, superinteligente. Abriu shows para Prince e tem a sensibilidade de grande poeta. Essas pessoas, como Esperanza, podem fazer algo acontecer no espírito do jazz, renová-lo, abri-lo para as novas gerações. É o que se espera do jazz, que seja criativo e sem medo, sem intimidação.⁵⁹

Uma das fontes para a renovação de Esperanza Spalding seria justamente a música de Milton Nascimento. Grande admiradora do artista, a cantora fez regravação inventiva de *Ponta de Areia*, canção que abre seu disco *Esperanza*, de 2008. No seu álbum posterior, *Chamber Music Society*, de 2010, contou com a participação de Milton num dueto de profundo intimismo na canção *Apple Blossom*. A admiração fez nascer a amizade. Os dois se apresentaram juntos no palco alternativo *Sunset* do Rock in Rio de 2011. Na mescla de canções do repertório de ambos para esse *show*, admira-se a sintonia que faz da canção de Esperanza uma vizinha da de Milton. Numa visita recente ao Brasil, a artista concedeu uma entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, sendo Milton o entrevistador especialmente convidado. Nessa entrevista, Esperanza fala do

⁵⁸ Marcus Preto. “O novo clube do Milton”. *Folha de S. Paulo*. (08/09/2010)

⁵⁹ Wayne Shorter em entrevista a Jotabê Medeiros. “Na cabeça de Wayne” *O Estado de S. Paulo*. (13/05/2011)

impacto provocado pela descoberta da obra do artista brasileiro, sobre a experiência de dividir o palco com ele, além de mencionar um projeto futuro, questão abordada abaixo:

[Milton] Já pensou em gravar um disco com os compositores brasileiros que você mais gosta? O que acha da ideia?

[Esperanza] Sim, sim, sim! Há um compositor chamado Milton Nascimento. Ele é meu compositor brasileiro favorito, e em minha mente senta num trono à direita de meus compositores favoritos de todos os tempos. Isto é, a questão não é ser um “compositor brasileiro”, é ser “um compositor brilhante”. Por isso fico grata em informar que pretendemos fazer um álbum juntos. Além disso, há um pianista/compositor que está vivendo em Nova York chamado Samuel Kardos. Ele escreveu um fabuloso concerto para contrabaixo para mim, mas vou precisar de mais quatro anos para prepará-lo! Tive a alegria de tocar um pouco com o Guinga e gostaria de trabalhar mais com ele. É outro dos meus compositores favoritos. Trabalhei um pouco com Ana Carolina também e ela é fantástica. Além disso, aprendi na vida que apesar de termos “uma lista de desejos” de pessoas com as quais gostaríamos de trabalhar, a vida com frequência nos surpreende com colaborações inesperadas que acabam sendo mais mágicas do que qualquer coisa que poderíamos ter sonhado!⁶⁰

Esperanza tem se embrenhado na diversidade da música brasileira. Na passagem acima, noticia alguns de seus percursos e sua admiração pelo trabalho de Milton Nascimento, reverenciado como grande ídolo. Tudo num clima bem-humorado e descontraído, maneira como também leva sua música. O depoimento entusiasmado da artista nos estimula à constatação: se o contato com novos talentos alimenta a inquietação miltoniana, a música do cantor-compositor permanece enigma a deixar estarecidos os iniciantes com sede de inventividade.

Voltemos aos percursos de ...*E a gente sonhando*. A inquietação que crepita em sua atmosfera motiva releitura emocionante de *Resposta ao tempo* (Cristovão Bastos/Aldir Blanc), sucesso na voz de Nana Caymmi que ganhou o grande público quando se tornou tema de abertura da minissérie *Hilda Furacão*, transmitida pela Rede Globo em 1998. No disco de Milton Nascimento, *Resposta ao tempo* se inicia num jogo de inversão: os versos finais são transpostos para o início, arranjanado nova introdução que, levada numa delicada conversa da voz de Milton com o piano de Wagner Tiso, repercute o recado: “*No fundo é uma eterna criança/ que não soube amadurecer/ Eu posso, ele não vai poder/ me esquecer*”. Num *vocalise* em falsete, a voz de Milton abre as cortinas para entrada do grupo vocal *Änĩmã Minas*, formado por parte dos integrantes do coro que participa de outras faixas do disco: Adriano Kamizaki, André Duarte, Bruno Moraes, Cassius Clay, Clayton Prósperi, Dayvid Castro, Felipe Duarte, Fernando

⁶⁰ Esperanza Spalding em entrevista a Milton Nascimento. “Esperanza e a descoberta do Brasil” *O Estado de S. Paulo* (06/06/2013)

Marchetti, Heitor Branquinho, Hugo Branquinho, Ismael Tiso Jr, Marco Elízeo, Paulo Francisco (Tutuca) e Paulo Loures.

Ambientada no território do bolero, as primeiras estrofes da canção são levadas pelo *Änimä* Minas numa toada de envolvente leveza. daquelas vozes plurais saltam memórias do clima romântico que abraça salões riscados por passos de dança. Se letra, melodia e instrumental arranjam essa atmosfera romântica, a maleabilidade dos versos abre janelas para que a canção seja lida de outros lugares. Assim, *Resposta ao tempo* decola, fazendo-se como reflexão que flerta com as diferentes esferas em que o tempo atua. Serve inclusive para relatar a experiência de ...*E a gente sonhando*.

*Batidas na porta da frente
É o tempo
Eu bebo um pouquinho para ter
Argumento
Mas fico sem jeito, calado
Ele ri
Ele zomba do quanto eu chorei
Porque sabe passar
E eu não sei*

*Num dia azul de verão, sinto o vento
Há folhas no meu coração, é o tempo
Recordo um amor que eu perdi
Ele ri
Diz que somos iguais
Se eu notei
Pois não sabe ficar
E eu também não sei*

*E gira em volta de mim
Sussurra que apaga os caminhos
Que amores terminam no escuro
Sozinhos*

*Respondo que ele aprisiona
Eu liberto
Que ele adormece as paixões
E eu desperto*

*E o tempo se rói com inveja de mim
Me vigia querendo aprender
Como eu morro de amor
Pra tentar reviver*

*No fundo é uma eterna criança
Que não soube amadurecer
Eu posso, ele não vai poder
Me esquecer*

Numa espécie de jogral, as vozes do grupo *Änimä Minas* e Milton Nascimento figuram a ebulição do seu encontro na terceira estrofe. Ali, um aviva o outro. Colocam-se em área de troca, delineando a palpitação que circula o disco. A releitura da canção se avizinha do que já enunciamos em *O ateneu*. Novamente, Milton surge como voz contemporânea, aquela que se desgarra dos comodismos e emite canto teimoso, que desperta paixões – incorporadas naquele mar de vozes que apresenta –, desbravando caminhos rumo a novas experiências. Bota-se assim, em movimentação, matriz do entusiasmo de “*uma eterna criança/ que não soube amadurecer.*”

O lugar de obra aberta, feita na interação, despeja em *...E a gente sonhando* pulsações diversas. Do intimismo, passa-se a fervuras de cores variadas ou mesmo por regiões de tonalidade sombria e horizonte enigmático. Revelar novos talentos conduz os caminhos de Milton à diversidade sonora, rota que o artista bem conhece. Nesse disco perpassam por pluralidade de gêneros, apostando na mescla: aqui romantismo pode conversar com *rock*. O *pop* se deixa entrever nas linhas de canções como *Olhos do Mundo* (Marco Elízeo/Heitor Branquinho). A passagem por outras canções já nos deram notícia de presença jazzística, de sonoridades de coloração sacra, etc. Assim, penca de esquinas são abertas. Em *Gotas de primavera* (Pedrinho do Cavaco/Milton Nascimento), por exemplo, o lirismo que escoia do piano manejado por Pedrinho do Cavaco, combinado à doçura da voz de Milton, borda a mansidão do ambiente romântico que circula a canção:

*És a mulher, dona de minha história
Um milagre que brotou
Do carinho esperança
Um caminho pra depois.
(...)*

Mas tal ambiente é invadido pelo rompante da guitarra de pegada roqueira de Marco Elízeo apregoando outra emoção. Mais adiante, chega aquela velha companheira de guerra, a sanfoninha manando candura pelas mãos de Milton. Nessa liga, demarcam a liberdade em cruzamentos sonoros, que ainda traduz passagem por variadas sensibilidades do imaginário amoroso: doçura, intempestividade, contemplação.

Por vezes a combinação desses elementos não permite precisão na localização de uma canção. A que gênero pertenceria certas canções de *...E a gente sonhando*? Se bem estudamos a cartilha miltoniana, arriscamos: nenhum. Ou então: ao grande gênero chamado música. Ou mais: ao gênero Milton. Como o cantor-compositor, seus aprendizes são estimulados a brincar nas fronteiras musicais. Em *Do samba, do jazz, do*

menino e do bueiro (Ismael Tiso Jr/Miller Sol), a mistura se pré-anuncia no título. Aqui, Milton apresenta a voz de um dos autores da canção, Ismael Tiso Jr, que também se desdobra na guitarra e violão. A cena de *Do samba, do jazz, do menino e do bueiro*, é composta por climas diversificados. No princípio, uma região mais intimista faiscando alegria em partículas de *jazz*, bossa nova e samba. Os músicos se divertem, passeando por sotaques dessas regiões musicais que coexistem em cena. Destacam-se aqui as presenças de Iago Tiso (Bateria), Ismael (voz, guitarras e violões), Wagner Tiso (Piano) e Cláudio Ribeiro (baixo). Nessa cena, vislumbramos comunicado do talento propagado pela família Tiso em Três Pontas. A nova geração daquele clã se encontra com seu membro famoso. É nesse ambiente que Milton e Ismael Tiso Jr se encontram numa *performance* vocal temperada por um quê bossanovista. Mas que logo caçaria novos rumos.

*Onde as cores se misturam com facilidade
Mudando quem se vê
Gozando o cheiro das cores, das cores*

*Através dos olhos o infinito é lembrado
Mas no chão a sujeira
Carrega crianças, entope bueiros*

Como a atmosfera sonora, os versos se cobrem de inexatidão. As frases criam efeito de canhão de luz arremessando cores que projetam pedaços retorcidos do cotidiano. Num primeiro momento, a questão retumba: o que querem dizer esses versos? Há ali um ar viajante que a voz de Ismael Tiso Jr salienta. Seu canto vem de longe, projetado num eco que dobra sua voz em tom embriagante, característica reforçada por vocais miltonianos. A partir desse momento, a paisagem intimista transmuta-se em efervescência. O instrumental é incrementado pelo trombone de Vittor Santos e o teclado de Clayton Prósperi. Da percussão dos irmãos Cheib vem a forte pulsação de batucada. Assim, descortinam a festa, que ganha cores ainda mais quentes quando invadida pelo coro – formado por Milton, Ismael Tiso Jr, Pedrinho do Cavaco e Marco Elízeo – irreverentemente nomeado no encarte como “Guela Solta 1”. Aquela batucada arregimentando vozes e instrumentos compõe um bloco carnavalesco. Desse patamar, a letra da canção, antes nebulosa, torna-se retrato desse festejo que arrasta pessoas entre papéis picados, cheiros e sensações. Uma multidão correndo por ruas num momento de suspensão. A alegria que tropeça em cenas do cotidiano e deixa no chão pegadas coloridas de sua passagem.

A descontração aqui insuflada ainda se ergue como sintonia entre os gêneros convocados para armar a farra. Nos passos desse bloco, também se propagam memórias de outros ambientes festivos, pois se jogar numa festa é também sacudir recordações de passados nos quais já agitamos os pés. Assim, o “Guela Solta” traz recordação daqueles coros dos discos de Milton da década de 70, como o “Falta de Couro”, que também ecoou grito carnavalesco em *Reis e Rainhas do Maracatu* (Milton Nascimento/Novelli/Nelson Ângelo/Fran), no álbum *Clube da Esquina 2*.

Passagens por lugares, sensibilidades e mistérios. Nas quinas de ...*E a gente sonhando*, o véu mágico se estende discretamente, tornando-se mais nítido em canções onde abrem picadas para outras dimensões. O som distante hipnotiza, convoca os passos por corredores de seu labirinto. A cada passo, a atmosfera se faz mais turva e, igualmente, envolvente. Nitidez em magia é dar de cara com a inexatidão. Aquele som de chamada tem coloração delirante, compõe-se desmanchando. Sua onda preenche todo o espaço, dobrando e se desdobrando. Vem como emaranhado, uma mancha disforme de estranha beleza sonora. Um sol que se alimenta de emoções para flamejar magia. É desse vórtice que emergem os versos de *Amor do céu, amor do mar* (Flávio Henrique/Milton Nascimento)⁶¹, entoadas em dueto de Milton com Paulo Francisco, o Tutuca.

*Quando sonhei Elis Regina
Um coro de anjos se fez escutar
Meu coração desamparado se encheu de muitas cores
Cobriu todo o ar
Quando o cantar de Janaina me trouxe a esperança de acreditar
Minha lembrança apaziguou e o mundo encantou*

*Uma era voz daquela deusa, chamada, e então
Me querendo levar
Senti que era muito cedo, sem sombra de medo
Me joga no mar
Outra, juntou-se com os anjos
Num canto de saúde pra me ajudar
Eram dois anjos, muita força, sem medo de amar*

*Uma de lá, outra de cá
Amor do céu, amor do mar*

Aquelas vozes incorporam céu e mar. Enquanto Milton se eleva, propagando voz celestial, Tutuca emite canto grave, âncora cortante que nos arremessa aos profundos mistérios do mar. Num ambiente tenso, que inspira estado de alerta, essas vozes

⁶¹ Anteriormente, a canção foi gravada por Marina Machado no *Pássaro Pênsil*, álbum de Flávio Henrique lançado em 2007 pela Biscoito Fino.

intercalam dimensões, lancinando via terceira, um portal na linha do horizonte. Entre o céu e o mar, um novo lugar povoado por criaturas mágicas. Milton arranca da garganta aqueles tantos “primos” quando repete os versos: “*Quando sonhei Elis Regina/ Um coro de anjos se fez escutar.*” Nesse instante ele próprio é aquele coro angelical invocando sua amiga e musa inspiradora. Elis vem em forma de sonho. Surge como voz de amparo: “... *juntou-se com os anjos/num canto de saúde para me ajudar*”. Voz esta acompanhada de anjos que revestem Milton de proteção. O time ainda ganha o reforço da rainha do mar, Iemanjá. Em *Amor do céu, amor do mar*, a subjetividade é água que fortalece o ser.

De repente, uma mudança de plano numa onda de *vocalises*. Vozes em coro depreendem mistério numa constante, arranjando região de apreensão. Na entrega, experimenta-se o sublime. É desse lugar que Milton dá seu salto, trazendo nos falsetes um canto de pássaro encantado. Ainda saca *vocalises* tribais, fazendo-se xamã da canção. No exercício do seu canto, capitaneia centelhas de sentimentos, sobrepondo lugares e memórias. É como se do mar, passássemos aos mistérios de floresta, aos céus, aos lugarejos plantados em montanhas, recantos onde a magia sobrevive. Tudo de uma vez. Ao redor de Milton, aquelas vozes são canto de sereia, canto dos céus. Eis que surge a forte marcação rítmica, armando o terreiro miltoniano. Ao fundo, as vozes daqueles jovens repetem em forma de ladainha: “*Uma de lá, outra de cá/ Amor do céu, amor do mar.*” O canto segue em tom de comunhão, convocando à entrega ao conhecido/desconhecido, aquilo que se deixa entrever, mas não se entrega por inteiro. A magia de *Amor do céu, amor do mar* se constitui nesse jogo modulado na insinuação.

Esses climas apanhados em nosso passeio pelo labirinto de ...*E a gente sonhando* arrumam uma casa de horizonte largo, aquela que estabelece familiaridade através de sensibilidades e memórias que nos rodeiam, mas sem se confiarem à decifração. Assim, cravam-se códigos e recordações comuns ao território miltoniano num chão movediço, afeito às variações e às nuances. A magia se realiza na maneira que se rearranja esse lugar para compor nova história. Se o tempo, como na canção, ameaça apagar caminhos, a música de Milton demonstra como eles sobrevivem quando riscados em planos móveis, deixando-se reproduzir por outras vias, ruelas e pequenas trilhas, refúgios do aprisionamento. Dessa superfície, coberta de movimentação que estende visão sobre o território miltoniano, canções daqueles jovens se avizinham das composições do próprio Milton, como *Eu pescador* (Cleyton Prósperi/Haroldo Jr), que arremata o disco.

Instante em que a respiração se abranda e os olhos se atarantam. O menor movimento é convidado a descansar diante daquele som que arremessa puro lirismo. Num plano de mar aberto, compõe-se a atmosfera intimista, tramada em linhas comoventes que saltam das teclas do piano de Wagner Tiso e das cordas do violão de Marco Elízeo. A voz de Milton se aporta como maresia, inspirando a pausa no tempo corrido, criando momento de contemplação da poesia e da beleza.

*E vamos eu e a solidão a caminho do mar
Canoa e coração deixam pra trás a terra, o cais
Partem buscando vendavais
Ah, meu peito de sonhador sabe os abismos do amor
Como a canoa os do mar*

*Eu que fiz dos meus sonhos, meus navios
Eu que fiz velas de rimas
De canções o meu pescueiro
Eu que armei rede de estrelas
Ainda espero entre anzóis e sereias
Quem ficou de me encontrar*

*De sol em sol, cruzando o mar, calmarias sonhei
No coração, a paz de quem provou do querer bem
Mas sopram tantos vendavais
Ah! Meu peito de pescador sabe que a lua passou
Finda a maré de pescar*

*Eu que dei os meus sonhos, meus navios
Que troquei mares por rios
Que aportei o meu pescueiro
Nas paragens do desejo
Ainda guardo pra alguém o meu beijo
E adornos de corais*

É como se fôssemos levados para um ponto longínquo, a profundidade de nosso próprio ser. O canto de Milton Nascimento sorve cada palavra. O breve suspiro de silêncio, cria segundo de agonia eterna, abrindo paisagem para canto de dor. A voz maneja espaços, é lâmina afiando versos e melodia. A contemplação de seu mergulho nos faz passageiros de cada linha melódica e dos versos bailarinos dessa canção. Aqui, a palavra é embarcação que chispa sentidos plurais. No horizonte, o universo de pescador sopra “causos” de amor e da própria vida de artista. Nas cavidades de suas nuvens conta até nossa história. A emoção da voz de Milton é também a de quem embarcou com ele nessa viagem e se perdeu momentaneamente noutras memórias. Na atmosfera de *Eu pescador*, a tristeza se faz pungente. No entanto, o lirismo que dela emerge aprofunda a beleza, fonte de onde escapole a alegria. Como no verso de Cecília Meireles, o cenário

grita: “...há finos deltas de felicidade abrindo os braços num oceano triste.”⁶² A voz do artista segue tomando a canção para si, produzindo beleza no quase choro: “*Ainda guardo pra alguém o meu beijo/E adornos de corais*”. Quando passeia por esses versos, a voz se embarga, seu canto é súplica abafada pela emoção que o abraça. Nesse gesto, encanta. Quando recupera o fôlego, emite multidão de “primos” ao repetir os versos. “Os adornos de corais” se vertem em dobras de sua própria voz, enfeite que se entrega à paixão. A magia que se instala no diálogo de Milton com Wagner Tiso e Marco Elízeo, transforma o espaço de execução dessa canção num ritual onde cada minuto de suspensão se dá em celebração ao território música. Desse lugar, *Eu pescador* toma feição de obra do próprio Milton, motivo de aplauso ao talento de seus jovens compositores. E Milton segue como porta-voz de preciosidades que antevê e propaga.

Um final contemplativo desdobra emoção quando o silêncio pede passagem: “uai, o disco acabou?”. Provavelmente não, pois no vácuo que agora se instala, pronuncia-se continuação. Diferente de uma catarse, grande explosão depois da fervura, o final contemplativo inspira à percepção sobre a ebulição constante pela qual se passou. Cria canal para que aquele disco permaneça tatuado por mais alguns instantes no pensamento. Os contornos abertos convidam à atenção sobre a experiência vivida, a olhar para trás e ver o disco pelo qual passamos; voltarmos, retomá-lo, fazermos dele uma experiência.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.⁶³

As palavras de Jorge Larrosa Bondía têm ascendência no discurso benjamiano. Tomadas nesse instante, dialogam com as passadas que demos por ...*E a gente sonhando*. Num momento em que a música se tornou onipresente, nos acompanhando por quase todo o dia através de aparelhos diversos, como celulares que levamos a tiracolo, a escuta apurada se diluiu. No entanto, sobrevivem os teimosos que se dispõem a parar um instante para viajar na feitura ou audição de um disco. ...*E a gente sonhando*

⁶² Cecília Meireles. “Mar em redor” In: *Vaga música*. São Paulo: Global, 2013, p. 24.

⁶³ Jorge Larrosa Bondía. “Notas sobre a experiência e o saber da experiência.” *Revista Brasileira de Educação*. Nº 19. Rio de Janeiro: Jan/Fev/Mar/Abr de 2002, p. 24.

é um respiro, um disco que incentiva a pararmos um pouquinho, deixarmos nos levar sem nos perguntar para onde, pois fez parte de seu próprio processo de realização, compor-se enquanto atravessava caminhos. O que vislumbramos ao longo dessas linhas pulsa na capa do disco. Lá as mãos firmes de Milton Nascimento indicam as nuvens, ladrilho abstrato aonde memórias vêm aos espasmos, formando rotas de som para seguir sonhando.

As mãos que desbravam nuvens deixam surgir raios de sol. “*E se quiser saber pra onde eu vou/Pra onde tenha sol, é pra lá que eu vou*”⁶⁴, já diria o verso da canção. ...*E a gente sonhando* se põe como lugar de abertura, um álbum em que Milton Nascimento aponta novos talentos, descortina cenários musicais do presente, insinuando traços de futuro. Nessa viagem, o artista embarca junto. Aquela voz madrinha não abandonou a vivacidade de sua porção aprendiz. Sem medo do inexato, delicia-se com a magia que cria com seus novos amigos. Porto seguro seria, somente, a travessia.

⁶⁴ *O sol* (Antônio Júlio Nastácia) foi a música de divulgação do disco ...*E a gente sonhando*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embarcar numa viagem e sempre desaguar em esquinas reprodutoras de outras mais. Nessa pesquisa, todos os passos nos levaram à *travessia*. A percepção da mobilidade e movimentação da obra de Milton Nascimento perpassou constantemente nosso itinerário. Travessia por tempos, lugares, sensibilidades e memórias que eclodem histórias. Travessia de um artista que arregimentou linhas de diversos gêneros musicais, triscando limites numa combinação preta de pontes: *Jazz*, *rock*, bossa nova, música sacra, música de cinema, samba, expressões da cultura popular, tudo se transmuta em ingredientes instigantemente harmonizados em novo e saboroso estilo. Travessia de uma voz que irrompeu em seu canto fagulhas infantis e femininas, transbordando as cercanias da região masculina. O canto de Milton Nascimento gorjeia larguras. Nos contornos de seu horizonte pendura o céu multívoco, lugar ideal para se gestar a liberdade.

O rio, a parede ou a árvore *faz* fronteira. Não tem o caráter de não lugar que o traçado cartográfico supõe no limite. Tem um papel mediador. Também a narração o faz falar: “Para!” – diz a floresta de onde sai o lobo. “Stop!” – diz o rio mostrando o seu jacaré. Mas esse ator, pelo simples fato de ser a palavra do limite, cria a comunicação assim como a separação: e muito mais, só põe uma margem dizendo aquilo que o atravessa, vindo de outra margem. Articula. É *também* uma passagem.¹

As palavras de Michel de Certeau rimam com o universo miltoniano. O artista inquieto confecciona sua música driblando demarcações para fixar novas aberturas. Assim, corre a largos passos do risco de se plantar em lugares-comuns, simples clichês do território da canção. Prefere o gosto inexato da fronteira, parque de diversões para sua porção criança-arteira, a fazer rir e chorar com canções que cria e recria como se fosse brincadeira. Em nossas investidas, as experiências sonoras de Milton Nascimento tomaram feição de estripulias de criança. Essa é uma astúcia que devemos frisar, pois nos põe em contato com a própria espontaneidade e inquietação do cantor-compositor. Assim, o artista ignora a atmosfera de tensão que entremeia a fronteira. Em seu trabalho de composição e interpretação, a sagacidade de Milton está em cavar passagens, transitando tranquilamente por regiões que, num primeiro momento, parecem

¹ Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 17^a Edição. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 195.

conflitantes. Dessa maneira, o cantor-compositor brinca com códigos musicais apalpando-os como se caçasse uma textura diferente, um veio que desemboque na preciosidade que compartilha em tom de surpresa: “achei!”. A impressão é de que tudo cabe no território miltoniano.

O traquejo que possibilita brincar seriamente com música, de exercitá-la como se fosse um mantra, faz com que o artista acesse justamente esse plano da mobilidade, onde a articulação insinua bifurcações, coexistências e multiplicação de lugares. Na margem se avista outro caminho, descortinam-se gretas a solfejar via terceira, uma nova margem nas beiras. A imagem aqui traçada nos encaminha a uma das referências de Milton, Guimarães Rosa, mais especificamente ao conto *A terceira margem do Rio*. Numa bela narrativa, Rosa cria um personagem que partiu numa canoa rumo a destino algum. Escolheu correr as águas a esmo. Na sua falta de cais, inquieta, provocando reflexões nos que deixou para trás.

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia.²

Na cena de Guimarães Rosa, elabora-se a metáfora que transportamos para o campo musical. A música de Milton, como aquela canoa, não lança âncoras, surpreende pelo som que insinua lugares sem neles se prender. Estamos falando a respeito da maneira que o artista filtra gêneros musicais que agrega a sua música. E o que se pontua em melodias e arranjos se entranha nas letras, tanto nas de autoria de Milton Nascimento quanto nas de seus amigos de canção, como Fernando Brant, Márcio Borges e Ronaldo Bastos. Ali as palavras frutificam imagens que brincam com a polissemia. De repente, fala-se de tanta coisa ao mesmo tempo... No horizonte explodem metáforas, uma das assinaturas poéticas do Clube da Esquina. As palavras como se fossem embarcações jogadas ao vento: na amplitude de sentidos, aportam na sensibilidade de quem as sorve como ar. A parceria entre artistas se desdobra no contato com o público, também conclamado a participar da festa. O conto de Guimarães Rosa ainda inspiraria a canção homônima de autoria de Milton Nascimento e Caetano Veloso gravada no disco *Txai*, 1990. Eis alguns dos versos:

² João Guimarães Rosa. “A terceira margem do rio” In: *Primeiras Estórias*. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 78.

*Água da palavra, água calada, pura
Água da palavra, água de rosa, dura
Proa da palavra, duro silêncio, nosso pai,
Margem da palavra entre as escuras duas
Margens da palavra, clareia, luz madura
Rosa da palavra, puro silêncio, nosso pai*³

O que aqui enquadramos, comunica-se ainda com o jogo do qual Milton se fez especialista. Muitas de suas canções manejam escalas de percepções, armando imagens de voo largo para depois pousar em campo específico e alçar novo voo, passeando assim por planos que deixam entrever a travessia. Essas variações de prismas de observação enriquecem visões sobre o cotidiano, seja ele enredado em lugar próximo ou distante. Foi o que constatamos, por exemplo, em *Saudades dos aviões da Panair* (Milton Nascimento/Fernando Brant) e em tantas outras canções que focamos nesse trabalho, além de discos e mesmo espetáculos, como *Tambores de Minas*, onde as Gerais de Milton são também um pouco de cada canto do Brasil e, numa propagação, navio flutuante percorrendo espaços musicais do mundo.

Essa superfície volátil que entremeia a obra de Milton Nascimento inventa lugar propenso ao diálogo e à criação coletiva, palavras-chave do vocabulário miltoniano. Assim, aprofunda-se na brincadeira com a fluidez da linguagem poético-musical. A música de Milton sempre foi moldada por muitas mãos: Wagner Tiso, Lô Borges, Toninho Horta, Robertinho Silva, Beto Guedes, Nivaldo Ornelas, Novelli, Nelson Ângelo, Naná Vasconcelos, são alguns dos muitos nomes que se tornaram célebres quando falamos do ambiente sonoro que abriga clássicos do repertório miltoniano. Ao longo de nossas reflexões vimos como a provocação criativa entre amigos adornou seu território em arranjos e rearranjos. No bordado minucioso de seu tecido sonoro sempre coube novo sombreamento, uma voltinha, mínimo detalhe que faz total diferença. Esse espírito coletivo se traduz na própria atmosfera de seus discos, ainda mais quando aposta naquela fartura sonora, redemoinho arregimentando vozes e instrumentos que arranjam sua combustão.

A brincadeira segue seu caminho, aproveitando-se das frinchas do bordado para deixar florescer a beleza e o frescor de sua arte. O traquejo de Milton e sua trupe impulsionou essa diversão. Restaria outro caminho para músicos tão talentosos? Brincar

³ *A terceira margem do Rio* (Milton Nascimento/Caetano Veloso). Disco *Txai*, 1990.

com as formas, seja em poesia, melodia ou arranjos é irresistível para artistas tarimbados. Na música de Milton isso se fez e se faz imprescindível. O ambiente sonoro não é apenas moldura para sua bela voz, pelo contrário, faz parte da pintura, engendra sua criatividade. Por outro lado, a própria voz do artista tomou feição instrumental, tornando-se mais um canal de reverberação de sua inventividade. Nessa levada o cantor-compositor cruza mais uma fronteira, a da canção com a música instrumental.

Questões como estas nos guiaram por todo o trabalho, tornando-se pulsantes em empreitadas como a do capítulo 2, onde o disco *Clube da Esquina* (1972) se fez como palimpsesto que eclodiu veios de todo um universo arquitetado por vozes plurais. Naquele álbum germinava uma movimentação que ramificaria em outros discos de Milton e de artistas ao seu redor. E também uma forma de produção que privilegiava a criação coletiva, o “modo de trabalho Clube da Esquina”, como o artista brincou em fala recortada em nosso último capítulo. Além de demonstrar que levaria esse sentimento de coletividade para outros discos, Milton evidencia como esse modo de conduzir seu trabalho se adapta a novos cenários e contextos, renovando-se à medida que agrega novos amigos e lida com novas tecnologias e estilos musicais. Ainda hoje é esse envolvimento promovido pela amizade que serve de linha para que Milton juntamente com Lincoln Cheib (bateria), Kiko Continentino (piano e teclados), Gastão Villeroy (baixo), Wilson Lopes (Violão e guitarra) e Widor Santiago (sopros) tecam encantamento e magia nos palcos em que se apresentam mundo a fora.

A respeito desses diálogos musicais de Milton Nascimento, torna-se esclarecedora a declaração de Wayne Shorter sobre as gravações do *Native Dancer*, disco que permeou vários pontos de nossa trama. Esse testemunho foi pinçado numa entrevista em que Shorter foi indagado: “O sr. considera que o *Native Dancer* (1974), que o sr. fez com Milton Nascimento, é um disco revolucionário?”

Sim. Gravamos o disco em uma semana, e tudo demorou 10 dias, entre produção e mixagem. Eu me lembro que foi pouco antes do Natal de 74. Minha mulher me falava muito de Milton, e eu o tinha encontrado no Rio. Eu o chamei e ele não hesitou, veio com sua banda. As sessões de gravação foram em Santa Mônica, na Califórnia, no mesmo estúdio onde o Steely Dan gravou *Naja*. Foi tudo uma grande festa. Havia muita gente lá. A atriz Rachel Welch acompanhou. O cara dono do estúdio era casado com a atriz Leslie Caron, que fez *Um americano em Paris* com o Gene Kelly. O engenheiro de som era casado com uma filha do Ingmar Bergman, e ela também estava lá. Essa era a atmosfera. Nós começamos a tocar e logo estabelecemos amizade e confiança

mútuas. O Herbie Hancock estava gravando naquele momento a trilha de *Death Wish*, com Charlton Heston, e o Herbie toca no disco. Foi um momento muito especial. O disco é importante porque mostra como aproximar duas visões da música sem que nenhuma delas seja submissa à outra. Nós não queríamos que Milton imitasse o jazz, e eu não conseguiria imitar o Milton. Conseguimos fazer algo muito complementar.⁴

As palavras de Wayne Shorter ambientam a gravação do disco para, em seguida, noticiar uma parceria em que vigorou a coexistência de sonoridades de vias musicais distintas. Como vimos, esse disco ficou como marco de abertura da música de Milton Nascimento para o exterior. Nos depoimentos de Milton, *Native Dancer* é celebrado pela “feijoada” musical que fomentou. O bate-papo musical de Milton Nascimento e Wayne Shorter é feito nesse cruzamento de veios que revitalizam ambos os campos sonoros. E essa característica se estenderia a outras viagens, tornando-se especialidade do artista brasileiro, o que se verifica em discos como *Angelus*, 1993, que motivou reflexão detida em nosso terceiro capítulo.

É nesse ponto que se dá a costura de nossa tese. Nesse esforço por mirar os diálogos musicais de Milton Nascimento pelo viés das passagens por ele exercitadas a cada projeto que visitamos. Nos trabalhos de sua carreira, o cantor-compositor dialoga com variadas vertentes musicais, mesclando sotaques locais com dicções “universais”. Em seu trânsito, tais vertentes não se ultrapassam, pelo contrário, convergem, produzindo enigma pela maneira como são filtradas e assimiladas. O *canto do mundo*, também fala do Brasil de Milton Nascimento pela maneira que se processa as informações vindas de fora. Ao ouvir um disco de Milton não podemos catalogá-lo como regionalista, nem tampouco como pertencente a segmentos como *jazz*, *rock* ou *pop*. Ao mesmo tempo, pressentimos um quê de cada uma dessas vertentes em suas músicas.

A dificuldade em responder à pergunta sobre qual música seria a de Milton Nascimento incentivou o mercado fonográfico e a crítica musical a investir nos mais variados rótulos. Em dado momento, mais precisamente na década de 90, assistimos à tentativa de fixá-lo na *World music*, vertente deveras ampla com a qual o cantor-compositor flertou e, ao mesmo tempo, se distanciou. A música de Milton é arisca a definições. Conclama a ser ouvida de maneira desarmada num ato de sincera

⁴ Wayne Shorter em entrevista a Jotabê Medeiros. “Na cabeça de Wayne” *O Estado de S. Paulo*. (13/05/2011)

contemplação. Uma contemplação que não é somente um ato de espera ou iluminação, mas também um gesto que aciona lembranças, que canta o possível clamando pelo impossível, que atíça devaneios e convida o outro (músicos e público) a participar, a se visitar num processo de deslocamento que reinventa passagens. Como avistamos noutros momentos, a única definição que arrancaria suspiros de nosso tecelão de canções seria seu próprio nome, retumbando certeza e mistério: *Milton*.

O artista brasileiro seguro de sua identidade musical plural tem liberdade para se abrir à interação. Sua música se faz no contato, na combinação de elementos de nossa paisagem com os do exterior. Essa abertura seria mais um índice de seu estilo e matriz para sua criatividade. A acolhida de gêneros como o *jazz* e o *rock* no território miltoniano processa transformações que ampliam as possibilidades de experimentação desses estilos musicais. *Possibilidade*, essa palavrinha parece dizer muito sobre o exercício em que a música de Milton Nascimento abre novos caminhos para regiões já tão conhecidas. Desse patamar, Milton se aproxima de uma postura vanguardista, seus experimentos sonoros arejam territórios, fazendo de sua canção fonte convidativa aos que também clamam por renovação.

Os ares diferentes do território miltoniano provocam reconhecimentos pelo espírito inquieto, provedor de novas parcerias, como as que travou com Wayne Shorter, Herbie Hancock, com os irmãos Belmondo, Esperanza Spalding, e tantos outros. Esse modo de estabelecer contato afasta a música de Milton Nascimento do simples deslumbramento diante do que vem de fora e também do orgulho exacerbado dos que permanecem dentro. Seu diálogo se realiza em pé de igualdade, na curiosidade deflagrada pelas proximidades e distanciamentos com o outro. Através da música, Milton joga e apanha recados ao vento num movimento que adorna ainda mais seu território. Nessa dinâmica, a troca sonora ventila cenários musicais – sejam eles internos ou externos – em variados tempos. Aqui vêm à memória a imagem poética arquitetada por João Cabral de Melo Neto.

Tecendo a manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos

que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aero
que, tecido, se eleva por si: luz balão.⁵

A tenda invisível trançada por tantas vozes captura a beleza flutuante de uma manhã. Ao mesmo tempo, revela nos filetes de seu tecido cada enfeite que compôs aquela luz balão. Tal ideia, arremessada para a nossa trama reforça o sentimento de mobilidade da arquitetura musical. Ecoa nessa paisagem o *espírito agregador* evocado pelo nome de Milton Nascimento. AJuntar tanta gente encorpou seu som e também permitiu que sua música se fizesse farol, iluminando regiões de onde surgem tesouros submersos. Quando nos detemos nas parcerias de Milton com talentos brasileiros, saltam cenas locais que dão outros contornos ao plano nacional. Foi assim no tempo do *Clube da Esquina*, mas também na atualidade. Através do disco *Pietà* (2002), por exemplo, surgiu em nossas vistas uma cena contemporânea de Belo Horizonte, e mais três cantoras: Simone Guimarães, Marina Machado e Maria Rita. Em *...E a gente sonhando* (2010), o sonho de Milton foi ainda mais ousado ao revelar tantos talentos amontoados em sua pequena Três Pontas.

São muitos os exemplos, Milton Nascimento é incansável no exercício de dar visibilidade a novos talentos. Ao mirarmos experiências como a do espetáculo *Ser Minas tão Gerais* (2002), deparamos com o grupo *Ponto de Partida*, trupe teatral de Barbacena, Minas Gerais, e com os *Meninos de Araçuaí*. Tais grupos já eram conhecidos, mas suas carreiras ganharam nova dimensão no contato com o artista. No palco desse espetáculo, o cantor-compositor extrapolaria os limites do território da música, integrando à trupe como “cant’ator”. Desvela assim outras nuances de sua face numa demonstração de sua aptidão para a experimentação artística. Regido pelo *Ponto de Partida*, *Ser Minas tão Gerais* ainda impressionaria por forjar uma linguagem

⁵ João Cabral de Melo Neto. “Tecendo a manhã”. In: *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2008, p. 219.

brasileira para espetáculos musicais. No seu enredo, trama outra cara para o Brasil, um país visto do interior. Produzia-se, assim, um espetáculo inusitado, a provocar identificações e espanto pelos palcos onde passava.

Experiências como estas fazem do artista mineiro uma espécie de garimpeiro. Seria pelas mãos de Milton que descobriríamos muitos talentos, inclusive de paragens estrangeiras. Ao ouvirmos discos como o *Milton Nascimento & Belmondo*, logo vem a pergunta: “quem são esses irmãos franceses?”. O espírito garimpeiro se apossa do público por meio do atiçamento da curiosidade. Através dos discos de Milton Nascimento, também somos convocados a pesquisar, aprofundarmos nas obras daqueles cuja aparição nos provocou inquietação.

Sombrou o nosso percurso a ideia de que as canções de Milton proporcionam viagem ao próprio Brasil. O artista disposto a conhecer, embrenha-se num País interior, redescoberto no contato com cada voz ancestral recolhida em festejos e celebrações dos cotidianos de pequenas cidades. Para dentro da música de Milton, saltam as pulsações de manifestações como marujadas, congadas, procissões solenes, Folias de Reis e do Divino. É daí que seu canto se reverte de negritude em toada eivada de alegria e dor. Minas Gerais aqui se faz pulsante. É em seu território que Milton colhe sonoridades que compõem seu bloco sonoro. Aqui cabe breve parada no texto do pesquisador Ivan Vilela, que, ao falar dos discos de Milton produzidos na década de 1970, nos esclarece:

Toda a expressão da musicalidade negra na MPB até então vinha pela via da Bahia e do Rio de Janeiro. Roberto Moura, em seu livro *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*, aponta diferenças entre os negros escravizados que foram para a Bahia e os que vieram para Minas. Segundo ele, os negros que foram para a Bahia eram, na maior parte das vezes, de etnia iorubá, normalmente negros islamizados, alfabetizados e muito organizados em suas lutas. Mantiveram seus traços de origem de maneira mais intacta que os nagôs, etnia que predominou em Minas Gerais. Estes, para sobreviverem, mesclaram seus traços à cultura dominante, ao catolicismo. Suas religiões foram amalgamadas a elementos do catolicismo popular para assim preservarem a sua essência. É essa a África que vem com Milton. A África dos congados e moçambiques, catopés e marujadas, caiapós, candombes e vilões. São outros ritmos, são outros cantos.⁶

Essa África-Minas seria tema de outras experiências de Milton Nascimento, como verificamos nos espetáculos *Tambores de Minas* e *Ser Minas tão Gerais*. Interessante notar que as Minas Gerais de Milton cantam passagem, reconhecem-se

⁶ Ivan Vilela. “Nada ficou como antes” In: *Revista USP*. São Paulo, n.87, p. 14-27, setembro/novembro 2010, p. 21 e 22.

noutras paisagens através desses festejos populares e de outras manifestações que deles se avizinham, esparramando-se em variados cantos que compõe esse grande Brasil.

Nas escavações de Milton Nascimento, descortinam-se rotas que enredam identificações desse País subterrâneo. Numa ampliação, surgem pontes até com paisagens externas, como a que nos liga à perto e distante América Latina. Foi o que avistamos em peças de álbuns como *Milagre dos Peixes* (1973), *Pietà* (2002) e *Nascimento* (1997). A cada festejo que nos apresenta, Milton também revela o quanto esse Brasil ainda se faz oculto. Nas solombras de suas matas e montanhas, no horizonte de seus sertões gerais, guardam-se tesouros desconhecidos que bordam identidades. É o que percebemos quando o artista nos apresenta ao Candombe da Serra do Cipó em *Pietà*, por exemplo. Em sua música, Milton Nascimento envia recados sobre esses outros Brasis numa espécie de contra narrativa que desloca imagens hegemônicas.⁷ O país de Milton se coloca em permanente composição: cada peça (re) descoberta é motivo para enriquecer seu mosaico de novo e indecifrável mistério.

O espírito aventureiro que vislumbramos em Milton Nascimento seria o motor para sua permanente ebulição artística. Numa entrevista concedida no ano em que comemorava os seus 50 anos de carreira, o cantor-compositor reafirma sua inquietude quando confrontado com a seguinte pergunta: “E o que o Milton em início de carreira diria ao de hoje?”⁸. Prontamente, responderia: “Que a gente é o mesmo. Porque é assim que eu me sinto, um garoto que está começando, e que tem muitos sonhos.” Essa energia permeou boa parte de nosso percurso, alastrando-se em variados capítulos, ainda mais nos que se nutriram de experiências artísticas atuais. Ali visualizamos que mesmo os códigos que identificam o artista são rearrumados em variações. Assim, Milton se diverte com índices e assinaturas de sua cartilha musical, como os “primos”, os falsetes, o violão-vocalizado, os coros, aqueles ares sacros, os veios de cultura popular, o sotaque latino, etc. A cartilha de Milton Nascimento é livre, prefere descobrir nova exceção a demarcar regras. Essa constatação ganha ainda maior nitidez quando atentamos para as releituras que faz de clássicos de seu repertório.

⁷ A ideia aqui pontuada surge no contato com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari quando se pronunciam sobre a noção de maioria: “Por maioria nós não entendemos uma quantidade relativa maior, mas a determinação de um estado ou de um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditas minoritárias. (...) Maioria supõe um estado de dominação, não o inverso.” (Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.)

⁸ Entrevista concedida à Nana Queiros. *Jornal Metro Brasília*. (14/06/2012)

Revisitar suas canções é colocar-se num exercício que deixa aflorar nova beleza. Uma música nunca deve ser petrificada. Em seus *shows*, o cantor-compositor brinca com memórias de seu repertório. Na execução de uma peça antiga relembra o arranjo original, mas acrescenta novas variações e ainda insinua veios de outras canções numa espécie de metalinguagem. Na superfície sonora soerguem citações, recordações de outras melodias. Mesmo em composições atuais, Milton brinca com esse tecido como se fosse palimpsesto. De repente o artista no palco noticia sua trajetória, seus passados e presentes, numa ciranda onde fagulhas de sentimentos e lembranças abrem portais entre diversas temporalidades. Ali, montam-se as paredes de sua casa invisível, preenchidas por sons e memórias.

A identidade de Milton se planta na movimentação. Nesse lugar, o passado, como o presente, mostra-se fluído, pronto a ser tomado como matriz que enreda nova experiência artística. “*Há um passado no meu presente/ Um sol bem quente lá no meu quintal...*”⁹, lembraria o verso da canção. E assim, o artista se faz presente, mantendo-se contemporâneo num canto que entoa futuros. “O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra.”¹⁰ A forte imagem do filósofo Giorgio Agamben nos serve bem para nos expressarmos a respeito de nossa contemplação do emaranhado de linhas temporais tramadas na música de Milton Nascimento. Ali, o cantor-compositor também é o narrador. Através de seu discurso poético-musical, Milton ainda se avizinha do historiador. No entanto, sua história também se comunica através de ambientes e climas arquitetados nas dobras de sons e palavras, no gosto inexato das subjetividades. Fica aí uma rota que a própria história precisa tomar com maior coragem, na plena convicção de que as subjetividades também enriquecem nossas percepções sobre tempos e lugares, além de proporcionar nova cor à linguagem acadêmica.

Nesse trabalho, ouvir uma canção, muitas vezes, foi deixar-nos levar por uma linha que nos impactou, tecê-la com memórias colhidas em depoimentos e entrevistas, escavar solos para sabermos e nos envolvermos mais e mais. Nesse gesto, que se distancia da simples e ingênua decifração, nos ambientamos no território de Milton Nascimento. O artista acostumado a nos surpreender nas curvas de sons e palavras

⁹ *Bola de meia, bola de gude* (Milton Nascimento/Fernando Brant).

¹⁰ Giorgio Agamben. “O que é ser contemporâneo?” In: *O que é ser contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 61.

desenvolveu olhar descansado, aquele que demora na paisagem observada, possibilitando assim a captura e aplicação de minuciosos detalhes. Nessa dinâmica, sua linguagem é confeccionada num jogo de revelações e ocultamentos. De repente, o que se apreende numa paisagem abre caminhos para outras viagens. A música de Milton Nascimento, que nos inspirou a tantas travessias, cria lugar para suspensões e mistérios. Nessa perspectiva, somos também chamados a exercitar nosso olhar contemplativo, a criarmos passagens para países imaginados, aqueles que habitam sonhos e se plantam no coração. Através dessa atitude, deixa-se, novamente, brotar a liberdade que Milton exerce e transmite, inventando na sua música a metáfora da casa aberta, lugar acolhedor a quem mais chegar.

CORPUS DOCUMENTAL

Entrevistas

Novelli – realizada no Rio de Janeiro (10/12/2010)

Milton Nascimento – realizada no Rio de Janeiro (17/07/2012)

Simone Guimarães – realizada em Brasília (15/02/2013)

Fernando Brant – realizada em Belo Horizonte (13/03/2013)

Zim da Sá Ana – realizada em Virgolândia (29/07/2013)

Jornais e revistas

Folha de S. Paulo

Marcus Vinicius. “Milton, milagre de peixes e de música”. (19/09/1973)

Carlos Calado. “Milton faz show ecológico no parque Ibirapuera”. (20/10/1990)

André Barcinski. “Milton quer fazer ‘Graceland’ para os índios”. (21/02/1991)

Entrevista de Milton Nascimento a Luis Antônio Giron. “Milton chega ao primeiro lugar na ‘Billboard’.” (17/05/1991)

Paul Simon e David Byrne. “Milton lota o Royal Festival Hall de Londres”. (26/06/1991)

Entrevista de Milton Nascimento a Sérgio Augusto. “Milton renasce como um anjo das Gerais” (10/11/1993)

“Milton lança ‘Angelus’ com show no Olympia”. (02/12/1993)

Luiz Antônio Ryff. “Milton retorna a suas origens em Minas”. (16/07/1997)

_____. “MST lança disco com a participação de convidados”. (23/07/1998)

Entrevista de Milton Nascimento a Fábio Schivartche. “Músico aponta momento feliz”. (17/02/1998)

Entrevista de Milton Nascimento a Leandro Fortino. “Milton Nascimento leva tambores a MG”. (08/07/1998)

“Milton reencontra Tom Jobim”. (06/03/2008)

Marcus Preto. “Águas de Milton”. (04/01/2010)
_____. “O novo clube do Milton”. (08/09/2010)

Jornal da Tarde

Entrevista de Milton Nascimento a Eric Nepomuceno. “Solitário, inquieto, angustiado. Milton Nascimento.” (17/11/1972)

Seção k/Skrobo. (14/07/1999)

Jornal do Brasil

Tárik de Souza. “Toninho Horta”. (11/06/1976)

_____. “‘Angelus’ das Gerais”. (09/11/1993)

José Ramos Tinhorão. “O engano de “Milton” é pensar que é brasileiro.” (27/08/1977)

Marília Martins. “Milton Nascimento está pronto para o Grammy.” (12/01/1992)

Entrevista de Milton Nascimento a Tárik de Souza. “Milton agora é do mundo”. (10/11/1993)

Caetano Veloso. “Caetano escreve sobre Bituca.” (27/11/1993)

Roselena Nicolau. “Milton amplia o time”. (18/12/1993)

Entrevista de Milton Nascimento a Fernando Brant. “De bem com a vida e com o trabalho”. (22/06/1997)

André Luiz Barros. “O milagre do Nascimento”. (28/05/1997)

Lena Frias. “PhDs em percussão”. (20/08/1997)

_____. “Acrobacia radical da voz das Gerais”. (21/08/1997)

Entrevista de Milton Nascimento à Lena Frias e Regina Zappa. (05/03/1998)

Gustavo Autran. “Saudades Gerais”. (22/08 a 28/08/1998)

Heloisa Tolipan. “Troca de gentileza”. Jornal do Brasil (08/03/2008)

Entrevista de Milton Nascimento a Clara Passi, Marco Antonio Barbosa e Mario Marques. “Açam que sou quietinho, mas não sou”. (16/03/2008)

“Saideira à francesa”. (15/05/2008)

Entrevista de Milton Nascimento a Leandro Souto Maior. “Nada será como antes para Milton Nascimento”. (26/04/2009)

O Estado de S. Paulo

Sonia Nolasco. “Milton ganha o mundo e festeja na neve”. (06/12/1991)

“Gabriel e Jon Anderson estão no álbum de Milton”. (10/11/1993)

Entrevista de Milton Nascimento a J. Paulo da Silva e à Roberta Jansen. “Todos pensam que sou um bicho”. (07/09/1996)

Flávia Guerra. “Os Tons de Milton”. (06/03/2008)

Roberta Pannafort. “Travessia por sete clássicos de Milton”. (06/05/2009)

Entrevista de Wayne Shorter a Jotabê Medeiros. “Na cabeça de Wayne”. (13/05/2011)

Entrevista de Esperanza Spalding a Milton Nascimento. “Esperanza e a descoberta do Brasil”. (06/06/2013)

Milton Nascimento. “Uma força do outro mundo”. (27/04/2014)

O Globo

“Querem que Milton seja herói. Ele não. Prefere a margem, a sombra, a música”. (26/12/1975)

“Milton da aula na UCLA durante turnê pelos EUA”. (07/10/92)

Mauro Ferreira. “O fim da travessia”. (11/05/1993)

_____. “Um canto emocionado de fênix”. (19/07/1997)

Entrevista de Milton Nascimento. “Quero retomar o caminho dos palcos”. (28/05/1997)

Eros Ramos de Almeida. “Milton volta às origens em espetáculo barroco”. (22/08/1997)

Antonio Carlos Miguel. “Milton emociona a platéia na estréia de Tambores de Minas”. (23/08/1997)

João Pimentel. “Milton e irmãos Belmondo criam a Paris-Minas, uma estrada natural”. (26/04/2009)

Leonardo Lichote. “Reflexão sobre o tempo: Milton Nascimento grava disco com jovens músicos de Três Pontas, onde cresceu”. (01/11/2010)

Correio Braziliense

Ailton Magioli. “Só a canção constrói”. (06/01/2008)

Pedro Brant. “Cavalheiro do jazz”. (01/06/2010)

Teresa Albuquerque. “Depois de 8 anos, Milton Nascimento lança álbum ...E a gente sonhando”. (07/11/2010)

Entrevista de Clodo Ferreira a Irlam da Rocha Lima e Severino Francisco. “Cantador de Brasília”. (13/05/2012)

Entrevista de Fernando Brant a Irlam da Rocha Lima, José Carlos Vieira e Severino Francisco. (20/05/2012)

Estado de Minas

Ailton Magioli. “Todo esse jazz”. (28/05/2009)

Jornal Metro Brasília

Entrevista de Milton Nascimento à Nana Queiros. (14/06/2012)

Veja

Tárik de Souza. “Sem palavras. Milagre dos Peixes, com Milton Nascimento; LP Odeon (12370)”. (11/07/1973)

José Márcio Penido. “Carne e espírito”. (07/04/1976)

Entrevista de Milton Nascimento à Regina Echeverria e Tárik de Souza. “É preciso gritar”. (01/11/1978)

Regina Echeverria e Lucila Camargo. “Uma longa travessia”. (01/11/78)

Revista Palavra

Márcio Borges. “Bituca no bailão de réveillon 2000”. Nº2 (maio de 1999)

Regina Porto. “Gigante (musical) pela própria natureza”. Nº 11 (março de 2000)

Revista Imprensa

Entrevista de Milton Nascimento à Thaís Naldoni. Ano 20 - Nº 220 (janeiro/fevereiro de 2007)

Revista Raiz

Afonso Capelas Jr. “As donas da história”. Disponível em: http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?Itemid=96&id=82&option=com_content&task=view

Revista Brasileiros

Entrevista de Milton Nascimento a Marcelo Pinheiro. “Nos bailes da vida”. Nº 75 (outubro de 2013)

Revista Bravo!

Entrevista de Milton Nascimento à Maria Dolores Pires do Rio Duarte. “Só faltou o Miles Davis.” (dezembro de 2007)

Entrevista de Sonny Rollins a José Flávio Júnior. “É bem difícil ser uma lenda viva”. (outubro de 2008)

Discografia

Milton Nascimento

Barulho de trem – Conjunto Holiday – 1964 (Dex Discos do Brasil)

Milton Nascimento – 1967 (Codil)

Courage – 1969 (CTI)

Milton Nascimento – 1969 (Odeon)

Milton – 1970 (Odeon)

Clube da Esquina – 1972 (EMI/Odeon)

Milagre dos peixes – 1973 (EMI/Odeon)

Milagre dos peixes ao vivo – 1974 (EMI/Odeon)

Minas – 1975 (EMI/Odeon)

Native Dancer – Wayne Shoter Featuring Milton Nascimento – 1975 (EMI cedido pela CBS)

Milton – 1976 (EMI/Odeon)

Geraes – 1976 (EMI/Odeon)

Clube da Esquina nº2 – 1978 (EMI/Odeon)

Journey to Dawm – 1979 (A&M Records)

Sentinela – 1980 (Ariola)

Caçador de mim – 1981 (Barclay)

Ănimă – 1982 (Ariola)

Missa dos Quilombos – Milton Nascimento, Pedro CasaldĂliga e Pedro Tierra – 1982 (Ariola)

Milton Nascimento ao vivo – 1983 (Barclay)
Encontros e despedidas – 1985 (Barclay/Polygram)
Corazón Americano – Milton Nascimento, Mercedes Sosa y León Gieco – 1986
(Polygram)
A barca dos amantes – 1986 (Barclay/Polygram)
Milton Nascimento e RPM – 1987 (EPIC/CBS)
Yauaretê – 1987 (CBS)
Miltons – 1988 (CBS)
Txai – 1990 (CBS)
O Planeta Blue na estrada do sol – 1991 (CBS/Sony)
Angelus – 1993 (Warner)
Amigo – 1995 (Warner)
Nascimento – 1997 (Warner)
Os Tambores de Minas – 1998 (Warner)
Crooner – 1999 (Warner)
Gil & Milton – 2000 (Warner)
Trilhas de balé – Maria, Maria e Último Trem – 2002 (Nascimento música)
Pietà – 2002 (Warner)
Novas Bossas – Milton Nascimento e Jobim Trio – 2008 (Nascimento/ EMI)
Milton Nascimento & Belmondo – 2009 (Biscoito Fino)
...E a gente Sonhando – 2010 (Nascimento música/ EMI)
Uma travessia – 2013 (Nascimento música/ Universal music/ Canal Brasil/MP,B discos)

Outros álbuns:

Simone Guimarães. *Clarice*. Prod. independente. Lançado em 2013.

Consuelo de Paula. *Samba, seresta e baião*. Prod. Independente. Lançado em 1998.

Marina Machado. *Baile das pulgas*. Prod. Independente. Lançado em 1999.

Elis Regina. *Elis*. CBD –Phonogram/Philips, 1977.

Videografia utilizada

Milton Nascimento Especial. Rede Globo, apresentado em 1981. (Programa de Augusto Cesar Vannucci)

Entrevista de Milton Nascimento ao Programa *Bar academia*, TV *Manchete*, 1984. Apresentado por Walmor Chagas, a entrevista foi realizada por Sérgio Cabral, Renato Sérgio e Geraldo Carneiro.

Milton Nascimento: A sede do Peixe. Dirigido por Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda. Conspirações filmes/Tribo Produções/Nascimento Música/ HBO Brasil, 1997. Lançado em DVD em 2003.

Milton Nascimento: Tambores de Minas. Gravado em 1998 e lançado em DVD em 2003/Warner e Nascimento.

Pietá por Milton Nascimento. Vídeo de divulgação dirigido por Bernardo Palmeiro e realizado pela Fuzo Produções. É um produto da Warner Music, Tribo Produções e Nascimento. Disponível no sítio: www.youtube.com

Elis Regina. MPB Especial – *Programa Ensaio*. Produzido pela TV Cultura em 1973 e lançado em DVD em 2004.

Elis Regina Carvalho Costa. Programa especial de 1980. Programa dirigido por Daniel Filho. Série Grandes Nomes. TRAMA, Som Livre, Globo Marcas DVD e Lereby. Lançado em DVD em 2005.

Ser Minas tão Gerais. Protagonizado por Milton Nascimento, Meninos de Araçuaí e Ponto de Partida. DVD de 2004.

Panair do Brasil. Documentário dirigido por Marco Altberg e lançado em 2007.

Vídeo de divulgação, apresentação de *...E a gente sonhando*. Disponível no canal do artista no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=EhbWrijfpBlw>

A música audaz de Toninho Horta. Documentário de Fernando Libânio, lançado em 2011.

Milton Nascimento & Wagner Tiso. Programa *Ensaio*. TV Cultura (1995). Lançado em 2011 pela Warner.

Outras fontes

Entrevista de Lionel e Stéphane Belmondo a Jacques Prouvost. “Lionel et Stéphane Belmondo”. *Citizen jazz* (28/05/2008). Disponível em www.citizenjazz.com

Denis Desassis. “Belmondo & Milton Nascimento”. *Citizen jazz*. (23/06/2008). Disponível em: www.citizenjazz.com.

“Milton Nascimento ganha nome guarani em batismo durante show na Praça do Rádio”. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/en/noticias?id=85064>

Festival Música do Mundo reúne Milton Nascimento, Pablo Milanés e Mallu Magalhães em Três Pontas (MG). UOL Música. (09/09/2010). Disponível em: <http://musica.uol.com.br/ultnot/2010/09/09/festival-musica-do-mundo-reune-milton-nascimento-pablo-milanes-e-mallu-magalhaes-em-tres-pontas-mg.jhtm>

Sites consultados

<http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2013/10/manicomio-de-barbacena-foi-palco-de-maus-tratos-torturas-e-mortes.html>

<http://www.miltonnascimento.com.br/>

www.citizenjazz.com

Acervo Digital Tom Jobim (<http://portal.jobim.org>)

Referências das Imagens

Capítulo 1

Figura 1 – Milton e Fernando Brant no II FIC. Retirada do encarte do álbum *Travessia*, lançado pela Dubas em 2002. Trata-se daquele primeiro disco Milton Nascimento, originalmente lançado pela codil em 1967.

Figura 2 – Capa do álbum *Crooner*, 1999. Capa: Rico Lins. Foto: Cafi.

Figura 3 – Foto: Cafi. Encarte do álbum *Crooner*, 1999.

Figura 4 – Foto: Cafi. Revista *Palavra*, nº 2 (maio de 1999). Márcio Borges. “Bituca no bailão de réveillon 2000”.

Figuras 5 e 6 – álbum *Pietà*, 2002 – Fotografias: Miguel Aun. Direção de arte: Cristina Portella.

Figuras 7, 8, 9 – álbum *Milagre dos peixes*. Fotografias: Neguchi e Ronaldo Cientista

Figuras 10, 11, 12, 13, 14. Material de divulgação do espetáculo *Ser Minas tão Gerais*.

Capítulo 2

Figuras 1, 4, 5 – Fotos da capa, contracapa e nuvem: Cafi. Internas: Cafi e Juvenal Pereira. Álbum *Clube da Esquina*, 1972.

Figura 2 – Desenho: Milton Nascimento. Foto: Cafí. Capa do álbum *Geraes*, 1976.

Figura 3 – Arte da capa: Milton Sobreiro. Álbum *Clarice*, de Simone Guimarães, 2013.

Capítulo 3

Figura 1 – Capa: Geraldo Leite e Márcio Ferreira. Álbum *Angelus*, 1993.

Figura 2 – “Milton/Céu”: Tom Tavee. Imagem do encarte de *Angelus*, 1993.

Figura 3 – Paisagem de Minas: Guignard. Imagem do encarte de *Angelus*, 1993.

Figura 4 – Palco-oratório. Foto: SESI. Acervo Tom Jobim. 1998.

Figura 5 – Guerreiro da canção. Foto: Maristela Martins. Acervo Tom Jobim. 1998.

Figura 6 – Segundo Ato. Foto: SESI. Acervo Tom Jobim. 1998.

Figura 7 – Chuva de Olhos. Foto: Arquivo Nascimento Música. Acervo Tom Jobim. 1998.

Figura 8 – Capa. Foto: Vânia Toledo. Álbum *Nascimento*, 1997.

Figura 9 – “Como se fosse brincadeira de roda...” Foto: Mila Maluhy. Acervo Tom Jobim. 1998.

Capítulo 4

Figura 1 e 2 – Capa e contracapa. Foto e arte gráfica: Yann Orhan. Álbum *Milton Nascimento & Belmondo*. 2008.

Figura 3 – Milton e irmãos Belmondo no estúdio. Foto: Paola Romani. Libreto do álbum *Milton Nascimento & Belmondo*. 2008.

Figura 4 – Capa. Desenho: Elizabeth Jobim. Projeto gráfico: Elieanne Canetti Jobim. Álbum *Novas Nossas*. 2008.

Figura 5 – Milton e Jobim Trio. Foto: Leonardo Aversa. (Antônio Carlos Miguel. “Velhos amigos passeiam por eternas canções”. *O Globo*. 09/03/2008)

Figuras 6, 7, 8 são da capa e libreto do disco *...E a gente sonhando* (2010), que teve direção de arte de Milton Lima e fotografia de Vanusa Campos e Thiago Nascimento.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *O que é ser contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia. “*Viola que conta histórias*”: o sertão na música popular urbana. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília: 2004.

AMARAL, Chico. *A música de Milton Nascimento*. Belo Horizonte: Editora e consultoria Gomes, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. Volume 2. 5ª edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Ed. Revista. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

_____. “Música instrumental – o caminho do improvisado à brasileira.” In: Adalto Novaes (Org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac: Rio de Janeiro, 2005.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras recolhidas, volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERENDT, Joachim E. *O jazz. Do rag ao rock*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a experiência e o saber da experiência.” *Revista Brasileira de Educação*. Nº 19. Rio de Janeiro: Jan/Fev/Mar/Abr de 2002.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 4ª edição. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

_____. *Clube da Esquina 40 anos*. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do Museu Clube da Esquina e Imprensa Oficial de Minas Gerais, 2012.

_____. “O Clube da Esquina.” In: Paulo Sergio Duarte e Santuza Cambraia Naves. *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

BOSI, Ecléia *O tempo vivo da memória: ensaio de psicologia social*. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. “Eu não tenho nada a ver com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira. Música, história e cotidiano sob o susto da pós-modernidade brasileira”. In: Eleonora Zicari Costa de Brito; Mateus de Andrade Pacheco; Rafael Rosa (Orgs.). *Sinfonia em Prosa*. Diálogos da história com a música. São Paulo: Intermeios, 2013.

BRANT, Fernando. *Casa Aberta*. Sabará: Editora Dubolsinho, 2012.

BRITO, Eleonora Zicari Costa. “História e música: tecendo memórias, compondo identidades”. In: *Textos de História*, vol. 15, no 1/2, 2007.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de e PACHECO, Mateus de Andrade. “Formosa: entre festas e identidades.” In: Marcia de Melo Martins Kuyumjian (Org.) *Semeando Cidades e Sertões*: Brasília e o Centro-Oeste. Editora da PUC Goiás: Goiânia, 2010.

BRITO, Marcelo Gustavo Costa. “Do chumbo ao ouro: Jorge Ben e o místico como resistência à modernidade.” In: Eleonora Zicari Costa de Brito; Mateus de Andrade Pacheco; Rafael Rosa (Orgs.). *Sinfonia em prosa*: diálogos da história com a música. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 223-240.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Cultura Barroca e manifestações do Rococó nas Gerais*. Ouro Preto: FAOP/BID, 1998.

_____. “Barroco mineiro também tem olho puxado.” Disponível no site do IEPHA-MG (<http://www.iepha.mg.gov.br/component/content/article/1/588-barroco-mineiro-tambem-tem-olhos-puxados>).

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª edição. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008.

CARDOSO, Lúcio. *Novelas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CATROGA, Fernando. “Memória e História”. In: Sandra Jatahy Pesavento (Org.). *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2001.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 17 edição. Petrópolis: Vozes, 2011.

CONTINENTINO, Kiko. *Milton Avant Garde*. [Artigo fornecido via email]

_____. *Matita Perê*. (Março de 2008). Disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/kikocontinentino-matitapere.htm>

COUTO, Mia. “Um caminho feito para não haver chão”. (Apresentação) In: João Guimarães Rosa. *Antes das Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

CHARTIER, Roger. *História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Difel / Bertrand. Brasil, 1990.

_____. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. . São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIAS, Marcia Tosta. Os donos da voz: a indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura. 2ª edição. São Paulo: Boitempo, 2008.

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ESTANISLAU, Andréa dos Reis. *Coração americano: 35 anos do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Prax, 2008.

FEATHERSTONE, Mike. O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1997.

FONTELA, Orides. *Teia*. 2ª edição. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

FOUCAULT, Michel. “Meu Corpo, Esse Papel, Esse Fogo.” In: *Filosofia, diagnóstico do presente e verdade*. Trad. Abner Chiquieri. Rio de Janeiro; Forense Universitária, 2014. (Ditos e escritos; X)

GÓIS, Carlos. *Histórias da terra mineira*. Leitura Moral e Cívica – História Regional. 3º ano das Escolas Singulares. 13ª edição. Únicos depositários: Paulo de Azevedo & Cia. São Paulo – Rio – Belo Horizonte, 1942.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MAFESOLLI, Michel. *O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MALCOLM, Janet. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARIANO, César Camargo. *Solo: Cesar Camargo Mariano – memórias*. São Paulo: Leya, 2011.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2008.

MELLO, Zuzana Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed 34, 2003.

MEIRELES, Cecília. *Vaga música*. 2ª edição. São Paulo: Global, 2013.

MENDANHA E SILVA, Leandro. *Nas transversais do tempo: uma intervenção de Foucault na História e sua apropriação pela historiografia*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950 / 1980)*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2004.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; e BACAL, Tatiana (Orgs.). *A MPB em Discussão: Entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

NEGRÃO DE MELLO, Maria Thereza Ferraz. “*Canta que a vida é um dia*”. Memórias, paisagens sonoras e cotidiano na era do rádio. In: Eleonora Zicari Costa de Brito, Mateus de Andrade Pacheco, Rafael Rosa (Orgs.). *Sinfonia em prosa: diálogos da história com a música*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 87-98.

_____. “*Qué qui tu tem, canário: cultura e representação no repertório de Xangai*”. In: Cléria Botelho da Costa, Maria Salete Kern Machado (Orgs.). *Imaginário e História*. Brasília: Paralelo 15, 1999.

OLIVEIRA, Guilherme Menezes Cobelo. *Pelo Vale de Cristal – Udigrudi e contracultura em Recife (1972-1976)*. Monografia final de Graduação. Departamento de História da Universidade de Brasília, 2011.

_____. “*O desbunde do Udigrudi*”. In Eleonora Zicari Costa de Brito, Mateus de Andrade Pacheco, Rafael Rosa (Orgs.). *Sinfonia em Prosa*. Diálogos da história com a música. São Paulo: Intermeios, 2013.

OLIVEIRA, Marcelo Carvalho de. “*Para além do iTunes*”: A indústria fonográfica da primeira década do século XXI na perspectiva de um selo musical de Brasília. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília. Instituto de Arte, Departamento de Música, 2010.

PACHECO, MARIA Abília de Andrade. *Taiguara: a volta do pássaro ameríndio (1980-1996)*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, 2012.

_____. “Desperdício” In: Décio de Mello; Regina Garbellini (Orgs.). *Livro da Tribo/* dia-a-dia de seu humor, opinião e poesia. São Paulo: Editora da Tribo, 2003.

PACHECO, Mateus de Andrade. *Elis de todos os palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, 2009.

_____. “Maria Maria: de retalho em retalho um retrato de Brasil”. In: *Anais do V Simpósio Nacional de História Cultural*. Brasília, 2010. (Online)

PARANHOS, Adalberto. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. *Revista ArtCultura*. Uberlândia: EDUFU, 2004.

POLLAK, Michel. “Memória, esquecimento, silêncio.” *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. Vol. 2, n3, 1989.

_____. “Memória e identidade social.” *Estudos Históricos*. Vol. 5, n.10. Rio de Janeiro: 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104>

PRADO, Adélia. *Poesia Reunida/Adélia Prado*. São Paulo: Siciliano, 1991.

QUINTANA, Mário. *Apontamento de história sobrenatural*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

REVEL, Jacques. “Microanálise e construção social.” In: Jacques Revel (Org.). *Jogos de escala: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras Estórias*. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SANTIAGO, Silviano. “O Entre-lugar do Discurso Latino-americano.” In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_____. “Um Provinciano Cosmopolita”. In: Santuza Cambraia Naves, Frederico Oliveira Coelho e Tatiana Bacal. (Orgs.). *A MPB em Discussão: Entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, Beatriz Coelho da Silva. *Wagner Tiso. Som, Imagem, Ação*. São Paulo: Imprensa oficial, 2009.

SILVA, Francisco Teixeira da. “Da Bossa Nova à Tropicália: as canções utópicas.” In: Paulo Sérgio Duarte e Santuza Cambraia Naves (Orgs.). *Do Samba Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

SOUZA, Tárík de e ANDREATO, Elifas. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L& PM Editores, 1979.

VILELA, Ivan. “Nada ficou como antes” In: *Revista USP*. São Paulo, n.87, p. 14-27, setembro/novembro 2010.

VILELA, Lilian Freitas. *Uma vida em dança: Movimentos e percursos de Denise Stutz*. Tese de doutorado. Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas, 2010.

ZACCUR, Edwiges. “Metodologias abertas a iterâncias, interações e errâncias cotidianas” In: Regina Leite Garcia (Org.). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversa com músicos brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2006.

Outras:

Bíblia Sagrada. 195^a edição. São Paulo: editora Ave-Maria, 2001.

Guia de Belo Horizonte: roteiro Clube da Esquina. Belo Horizonte: Museu Clube da Esquina, 2005.