

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CATARINA – UDESC

CENTRO DE ARTES – CEART

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

LUIZ MARIANO DE MOURA SILVA MIRANDA

ENTRE O ÊXTASE E A ESTASE: A MÚSICA DE MILTON NASCIMENTO

**FLORIANÓPOLIS, SC
2018**

LUIZ MARIANO DE MOURA SILVA MIRANDA

**ENTRE O ÊXTASE E A ESTASE: A MÚSICA DE MILTON
NASCIMENTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração Musicologia-Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini

FLORIANÓPOLIS, SC
2018

M672 Miranda, Luiz Mariano de Moura Silva
Entre o êxtase e a estase: a música de Milton Nascimento / Luiz Mariano de Moura Silva Miranda. - 2018.
146 p. il.; 29 cm

Orientador: Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini

Bibliografia: p. 104-117

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2018.

1. Biografia - Músicos, compositores. 2. Músicos brasileiros. 3. Milton Nascimento. 4. Misticismo. I. Irlandini, Luigi Antonio Monteiro Lobato. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD: 780.92 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Alice de A. B. Vazquez CRB14/865
Biblioteca Central da UDESC

LUIZ MARIANO DE MOURA SILVA MIRANDA

ENTRE O ÊXTASE E A ESTASE: A MÚSICA DE MILTON NASCIMENTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia.

Banca Examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini
UDESC

Membro:

Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros
UDESC

Membro:

Prof. Dr. Marcus Reis Pinheiro
UFF

Florianópolis, SC, 09/08/2018

Esse trabalho é dedicado a Jesus, aos meus familiares, à minha esposa Ingrid e à minha filha Maitê.

AGRADECIMENTOS

A Jesus, Música caminhante.

À minha esposa Ingrid, amor da minha vida. Te amo!

À minha filha Maitê, que me ajudou, do seu modo! Te amo filhinha!

Aos meus pais, pelo dom da vida.

Aos meus familiares, jamais me esquecerei de vocês! Em especial Kerol, que entrevistou o Robertinho, ao quarenta e cinco do segundo tempo. Râni!

Aos colegas do mestrado, em especial à turma de Musicologia-Etnomusicologia de 2016. Alegria fazer parte desse grupo!

Aos professores do PPGMUS. Muito aprendizado e boa convivência!

Aos grandes músicos que responderam minhas perguntas: Widor Santiago, Beto Lopes e Wilson Lopes. Gratidão imensa!

Ao mestre Robertinho, pela contribuição rica!

Ao professor Rafael José de Menezes Bastos, pelos momentos maravilhosos nas aulas de Antropologia da música.

À professora Tatyana Jacques pelo semestre incrível, com direito a top tem!

Ao meu orientador, Luigi, pelos momentos de sabedoria, norteadores e por topar esse desafio comigo.

À banca, queridos Guilherme e Marcus Pinheiro. A qualificação foi um divisor de águas para mim!

À Pri coach, que proporcionou momentos felizes e singulares.

À CAPES, por ter disponibilizado a bolsa, que me possibilitou o sonho de viver de música.

À UDESC, minha segunda casa durante mais de uma década. Levo na lembrança

Ao Milton, pedra lascada e pedra polida. Que honra ser teu contemporâneo!

RESUMO

O trabalho traz como tema a música de Milton Nascimento, sob a perspectiva da mística, tendo como norte os conceitos de êxtase e estase. Em primeiro lugar buscou-se fazer um breve estudo sobre as conexões entre música e mística. A partir daí foi realizado um estudo sobre o músico e sua obra, com a canção *Ponta de Areia* servindo de eixo. Com o intuito de ampliar a discussão e fornecer novos apontamentos, travou-se a iniciativa de desnudar a relação entre pesquisador e o tema em análise, trazendo à tona aspectos pessoais, fundamentando-se em DAMÁSIO (2003). Paralelo a isso houve um empenho em dialogar com a música de Milton e a mística por meio da criação de uma composição, amparado em LOPEZ-CANO e OPAZO (2014).

Palavras-chave: Milton Nascimento. Música. Mística. Êxtase. Estase. Ponta de Areia.

ABSTRACT

The work brings as a theme the music of Milton Nascimento, from the perspective of the mystic, taking as a north the concepts of ecstasy and stasis. In the first place, a brief study was made of the connections between music and mystic. From there a study was made on the musician and his work, with the song *Ponta de Areia* serving as the axis. In order to broaden the discussion and provide new notes, the initiative to undress the relationship between the researcher and the subject in question was brought to the fore, bringing personal aspects, based on DAMÁSIO (2003). Parallel to this was a commitment to dialogue with the music of Milton and his mysticism through the creation of a work, supported by LOPEZ-CANO and OPAZO (2014).

Keywords: Milton Nascimento. Music. Mystic. Ecstasy. Stasis. *Ponta de Areia*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela 1 – Elementos sonoros e não sonoros ligados à experiência mística.....	37
Figura 1 – Início do solo de Milton.....	45
Figura 2 – Melodia com saltos em quarta e quinta em <i>Amigo, amiga</i>	47
Figura 3 – Melodia base de <i>Ponta de Areia</i>	48
Figura 4 – Acorde final de <i>Ponta de Areia</i> , primeira versão do álbum <i>Último trem</i>	50
Figura 5 – Padrão de acompanhamento violonístico muito usado por Milton.....	54
Figura 6 – Capa do álbum <i>Minas</i> (1974)	63
Figura 7 – Capa do álbum <i>Geraes</i> (1976)	64
Figura 8 – Capa do álbum <i>Anima</i> (1982)	67
Figura 9 – Dia 24/08/12 no apartamento 2408.....	103
Figura 10 – Cartaz do espetáculo “Percurso de uma Vida”	104
Figura 11 – Saturno devorando um filho.....	105
Figura 12 – Acordes que abrem a música.....	106
Figura 13 – A “queda do celular”	106
Figura 14 – Melodia no registro grave.	107
Figura 15 – Choro do filho.	107
Figura 16 – Vitória do pai.	108
Figura 17 – Após a tempestade, o lamento: esperança?.....	108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1 MÍSTICA	23
1.1 PALAVRAS EMBARALHADAS.....	23
1.2 CONCEITUAÇÃO DO TERMO.....	24
1.2.1 Estudando a experiência mística	25
1.2.2 Apontamentos sobre a experiência	27
1.3 ÊXTASE.....	28
1.4 MÚSICA E MÍSTICA.....	29
1.5 MÚSICA MÍSTICA.....	32
1.5.1 Unidade, complexidade e intensidade em música	32
1.5.2 Estase	34
1.5.3 Parâmetros sonoros e extra-sonoros	35
1.6 ESTUDANDO A MÚSICA.....	38
2 MÚSICA	41
2.1 ASPECTOS GERAIS.....	42
2.2 ASPECTOS SONOROS.....	43
2.3 PONTA DE AREIA.....	47
2.3.1 Gravações de <i>Ponta de Areia</i>	52
2.4 TRANSE.....	58
2.5 PUNGÊNCIA	59
2.6 PERFORMANCE.....	61
2.7 MATERIAIS.....	62
2.8 LETRAS.....	65
2.8.1 Religiosidade	69
2.9 REVERBERAÇÃO.....	70
3 MÚSICO	73
3.1 BIOGRAFIA.....	73
3.2 O DISCURSO DE MILTON.....	76
3.3 PERCEPÇÕES EXTERNAS.....	78
3.3.1 Questionário e entrevista	83
3.4 A PERSONA.....	87

3.5	COMPONDO.....	88
3.6	“UM NÃO SEI QUÊ”?	91
4	EXPERIÊNCIAS PESSOAIS.....	95
4.1	PESQUISADOR.....	95
4.2	INTÉRPRETE.....	96
4.3	OUVINTE.....	97
4.3.1	O show.....	98
4.3.2	A experiência.....	100
4.4	VIDA PESSOAL.....	102
4.5	COMPOSITOR.....	103
4.5.1	O processo.....	105
4.6	SUSPEITA DA SUSPEITA.....	109
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
	REFERÊNCIAS.....	117
	APÊNDICE A - Composição.....	131
	ANEXO A – Entrevista com Wilson Lopes.....	133

INTRODUÇÃO

O tema “música de Milton Nascimento” tem sido meu principal objeto de pesquisa desde 2015. Nos anos em que cursava minha graduação como bacharelado em piano pela UDESC, a música contida nos fonogramas de Milton foi um constante tema de estudos para mim, tendo realizado transcrições de solos, análise de obras, estudo de livros e obras acadêmicas sobre este compositor. Fiz de sua importante obra musical meu tema de Trabalho de Conclusão de Curso¹; ao mesmo tempo, em meu recital de formatura, incluí, lado a lado com peças de Bach, Ronaldo Miranda e Mozart, um arranjo de minha autoria da música *Leila (venha ser feliz)*, de Milton. Procurei demonstrar, através de parâmetros estéticos discutidos por NATTIEZ (2005, pp. 13-15) – a saber, unidade, complexidade e intensidade - a relevância do trabalho desse cantor e compositor, em contraste com sua posição dentro da historiografia da música popular brasileira. Ainda nessa época, pretendia fazer do conjunto de gravações de Milton meu tema para mestrado.

Tinha eu, a princípio, a noção de que começara um longo percurso: a iniciativa de trazer luz à profundidade e ao mistério que cerca a música desse artista. Para mim, esta era uma arte (assim como outras, de outros artistas, devo dizer) que me sugeria uma porta para questões a respeito da mística. A música contida nessas gravações me parece transmitir reflexão ética, beleza, transformação, desafio; desafiadora na sua sugestão de algo a mais.

No entanto, ao entrar para o mestrado, em 2016, estava com outro tema em mente, que procurava trazer à tona os possíveis diálogos entre a ética e a estética, particularmente na música e para o músico. Buscava integrar essas duas frentes no que seria um esforço para que as diferentes áreas de conhecimento e vida se somassem, uma alimentando a outra. Parte dessa escolha, porém, se dava por achar que estudar a questão da mística e da música não teria lugar na academia, já que este assunto, segundo a minha percepção e conhecimento, até então, estaria vinculado a elementos não condizentes com uma perspectiva racional, onde o aspecto subjetivo poderia comprometer a pesquisa. Após um período de reflexão e conversas com meu orientador, resolvi tomar coragem e abordar esta música e este músico através desse olhar.

A pergunta central dessa dissertação é “de que forma a música e a *persona* de Milton expressam ou promovem uma experiência de algum modo ligada à mística”. Em busca de

¹ MIRANDA, Luiz Mariano de Moura Silva. Milton Nascimento: considerações a respeito de sua posição na historiografia da música popular brasileira. 2015. Trabalho de conclusão (Bacharelado em Música) - UDESC, Florianópolis, 2015.

respostas, passei a coletar, organizar e apresentar os vários discursos relacionando a música e o músico Milton Nascimento com essa temática: letras e títulos sugestivos de músicas, nomes de álbuns, depoimentos de Milton, constatações de músicos a respeito do compositor. E este é um dos objetivos aqui: o mapeamento desses discursos, dessas informações que, acredito, contribuem para essa percepção acerca da música desse artista, ao qual alguns dão a alcunha de xamã². Exemplos desses discursos podem ser encontrados nos depoimentos coletados no livro de AMARAL (2013), cujo autor se indaga sobre “a profundidade que tudo adquire em sua música” (p. 27); outro exemplo, no mesmo livro, é a fala do músico Nelson Ângelo, que, a respeito de Milton, comenta que “ele sempre teve essa história de vir lá do âmago” (In: AMARAL 2013, p. 308). Em outro livro de temática similar, Frederica, guitarrista que acompanhou o cantor na época em que gravou com o grupo *Som Imaginário*, é ainda mais literal, afirmando que a música de seu colega “é êxtase o tempo inteiro”³. Especificamente sobre o músico, Caetano comenta sobre “sua atmosfera celestial e triste, e sua aura mística e sexual” (In: BORGES 2013, p. 13).

Porém, o intuito desse trabalho não é apenas o de coletar um leque variado de depoimentos – incluindo aí também os que Milton faz sobre si próprio – mas também desvendar, desvelar, problematizar: o que leva as pessoas a afirmarem isso de Milton? Que características haveria nessa música que faria com que muitas pessoas ligassem esse compositor a algo místico? Teria a persona de Milton algo diferenciado? Haveria algo aqui de concreto, analisável, perceptível?

Buscou-se, portanto, com essa dissertação fazer um estudo sobre a relação entre Milton, sua música e a mística. O capítulo 1, intitulado “Mística”, é onde será estudada a conexão entre essas duas áreas, a saber, música e mística. Para tanto, foram trazidos à discussão VAZ (2000), STAAL (1975), CROOK (2009), JOURDAIN (1998), entre outros. Já no capítulo 2, “Música”, o estudo se dá nas diferentes gravações da música *Ponta de Areia*, bem como outras canções selecionadas, com o objetivo específico de exemplificar como a música de Milton reage ao tema do trabalho. Nesse sentido, amparado em VILELA (2014) e NAPOLITANO (2003), a principal referência foi a escuta dessas gravações, bem como os diversos trabalhos acadêmicos que se debruçaram sobre o estudo dessa música, como NUNES (2015), PACHECO (2014), VILELA (2010, 2014) e demais autores consultados.

² Disponível em: <<http://g1.globo.com/fantastico/quadros/o-que-vi-da-vida/noticia/2012/11/elis-foi-o-maior-amor-que-tive-na-vida-diz-milton-nascimento.html>>. Acesso em: 08/10/2017

³ Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/fredera/>>. Acesso em 10/07/2017.

No capítulo seguinte, “Músico”, são coletados os depoimentos de vários músicos, bem como veículos de comunicação, sobre Milton e sua música. Ao mesmo tempo, foi realizado um apanhado de discursos de Milton em relação a ele e sua arte. Para empreender uma análise mais completa, foram feitas perguntas a músicos que tocam atualmente com Milton, como o guitarrista Wilson Lopes, cuja entrevista segue em anexo. Um estudo foi feito também no intuito de descobrir a poética desse compositor, quais são seus propósitos, sua forma de criar, gravar, tocar. Para tanto, foram consultados diversos trabalhos, como por exemplo BUENO (2008); AMARAL (2013); BORGES (2012) e DUARTE (2006), entre outros.

O próximo capítulo, “Experiências pessoais”, aborda a experiência do autor do presente trabalho enquanto intérprete, ouvinte e compositor, ao travar contato com essa obra, tendo como referência a pesquisa artística, defendida por LOPEZ-CANO & OPAZO (2014) e LOPEZ-CANO (2015). Já o último capítulo, “Considerações Finais”, aborda as conclusões a que se chegou ao término do trabalho.

1 MÍSTICA

Antes de adentrar sobre a mística na música de Milton Nascimento, urge trazer uma discussão sobre esse termo e suas idiossincrasias, conceituando-o e diferenciando-o de outras definições, bem como sua relação com a música de uma maneira geral. Com base nessas reflexões e nos dados apontados, a obra desse músico será analisada tendo em vista esses aspectos.

1.1 PALAVRAS EMBARALHADAS

Em primeiro lugar deve-se levar em conta as diferenças entre os termos *religião*, *espiritualidade*, *mística* e *transcendente*. Tais termos se confundem, estão entrelaçados diversas vezes, e são usados de formas distintas em ambientes diversos, tais como o discurso do senso comum e o ambiente científico. Às vezes são mesmo usados como sinônimos. Religião seria “um sistema organizado de crenças, práticas, rituais e símbolos delineados para facilitar a proximidade com o sagrado e o transcendente” (PERES et al, 2007, p. 137). Sobre a relação entre religião e mística, Bergson distingue duas “religiões”: a religião *estática*, “socialmente organizada (dependente de mitos, rituais, estrutura hierárquicas fixas, regras morais cristalizadas, tradições, dogmas e templos)” (MACEDO 2006, p. 51), enquanto a mística seria a religião *dinâmica*. Já espiritualidade seria a “busca pessoal de respostas sobre o significado da vida e o relacionamento com o sagrado e/ou transcendente” (PERES et al, 2007, p. 137). Uma outra palavra importante relacionada a essas anteriores é *sobrenatural*, que consiste no que “acontece na natureza, mas não decorre das forças ou dos procedimentos da natureza e não pode ser explicado com base neles” (ABBAGNANO 2007, p. 912). Convém lembrar que a espiritualidade pode não estar associada com a religião (cf HARRIS,2015), nem mesmo com a ideia de uma divindade, como no budismo. O transcendente pode ser definido como “o que está além de determinado limite, tomado como medida ou como ponto de referência” (ABBAGNANO 2007, p. 973).

O termo “mística”, por sua vez, pode ter definições que sofrem pequeninas variáveis conforme quem as realiza, produzindo uma rede de significados múltiplos que se interpenetram. A origem da palavra está ligada ao verbo grego *myein*, que significa fechar os lábios e os olhos. Faustino Teixeira afirma, sobre a noção de mistério em geral: “O místico é alguém que vive a experiência do mistério, é o sujeito de uma experiência que tem o mistério

como objeto”⁴. É preciso, porém, antes de mais nada, também levar em conta a preferência aqui pela palavra “mística”, em relação a “misticismo” (cf. MCGINN 2003). Esta última, embora seja usada como sinônimo para mística por Abbagnano em seu “Dicionário de Filosofia” (2007), acaba tendo ligação com a deterioração semântica do qual fala VAZ (2000), vindo a significar, entre outros, “uma espécie de fanatismo, com forte conteúdo passional e larga dose de irracionalidade” (p. 9), ou mesmo uma espécie de palavra “guarda-chuva”, que comporta sentidos ligados a elementos, por assim dizer, questionáveis: “Místico hoje, não raras vezes, é o nome que se dá ao ilusionista, ao fanático, ao alienado; já mistificar é um verbo sinônimo de burlar, ludibriar” (LIMA 2015, p. 1). Decididamente, esta acepção não é o objetivo aqui. Assim, ao ser traduzido, o termo “mysticism” terá aqui a intenção de designar a “mística”, conforme a tradução do livro de Bernard McGinn. Mas o que seria *mística*?

1.2 CONCEITUAÇÃO DO TERMO

Para o filósofo Henrique C. de Lima Vaz, trata-se de uma “forma superior de experiência, de natureza religiosa, ou religioso-filosófica (Plotino), que se desenrola normalmente num plano transracional – não aquém, mas além da razão” (VAZ 2000, p.9). Outra definição pode ser encontrada em Abbagnano: “toda doutrina que admita a comunicação direta entre o homem e Deus” (2007, p. 671). Ainda dentro de uma perspectiva mais ligada à religião (no caso, à religião cristã), McGinn traz a ideia da mística “sob três tópicos: mística como parte ou elemento da religião, mística como um processo ou modo de vida e mística como uma tentativa de expressar uma consciência direta da presença de Deus” (MCGINN 2003, p. 16), sendo esta última como a “experiência de alguma forma de união com Deus, particularmente uma união de absorção ou identidade na qual a personalidade humana se perde” (p. 17). Mas existem definições nas quais a palavra “Deus” é substituída por outros sinônimos, ou mesmo dando lugar a outras formas de enxergar esta experiência: “a aproximação imediata dessas realidades transcendentais, ou a tentativa de aproximação às realidades supra-sensíveis, através de um contato supra-racional, qual invariavelmente envolve um conteúdo e algum grau de aquisição de conhecimento” (MACEDO 2006, p. 65); e ainda, “a busca da comunhão com o Absoluto (divindade, verdade espiritual) através da comunhão direta, intuição, instinto ou *insight* (MARCHIORO 2014, p.41). Esta parece ser a

⁴ TEIXEIRA, Faustino. Disponível em: <<http://ciberteologia.paulinas.org.br/ciberteologia/wp-content/uploads/downloads/2011/01/Nt1Marcosdeumamistica.pdf>>. Acesso em: 02/06/2018.

definição mais acertada para o intuito desse trabalho, embora isso não exclua necessariamente as outras.

De todas estas definições, o que parece transparecer, às vezes, é de algo distante, raro, para poucos. Porém, Faustino Teixeira lembra que a mística, embora preche de mistério, não precisa estar fora dessa realidade, mas escondida na mesma; um “Mistério que é sopro envolvente, mas que não se deixa apreender”, cujos sinais “estão presentes por toda parte, nas mais pequenas e delicadas coisas que envolvem o ritmo do cotidiano” (TEIXEIRA 2015, p. 104). É preciso ainda destacar que no Brasil há uma série de estudos sobre a mística, tendo a Universidade de Juiz de Fora (MG) ministrado ao menos doze edições do “Seminário de mística comparada”⁵. Ou seja, existe um forte cenário de estudos acerca da mística no Brasil.

1.2.1 Estudando a experiência mística

Falar de mística é falar de uma forma peculiar de experiência. Para Vaz, “a experiência mística pode e, mesmo, deve ser estudada cientificamente” (VAZ 2000, p. 27), sendo que “o domínio da mística não é o do alegórico ou do irracional” (p.30). Na argumentação de MACEDO (2006) “o conteúdo da mística está associado a formas não-rationais de apreensão da realidade. Estas formas não implicam em ausência da racionalidade (...) mas na superação da racionalidade associativa” (p. 56).

Johan Frederik Staal (1930-2012), criador do departamento de estudos do sul e sudeste asiático no Department of Philosophy, University of California, Berkeley, é categórico: para o autor, por exemplo, uma experiência mística pode ser “válida ou inválida”, porém, não “racional ou irracional” (STAAL 1975, p. 23, tradução minha.) Deve-se lembrar que para Staal o que é racional é o que segue o princípio da não-contradição, tendo este sido primeiramente formulado na filosofia ocidental por Aristóteles. Segundo Staal uma contradição seria “quando duas afirmações são apresentadas como verdadeiras sendo uma a negação da outra, no mesmo aspecto (pp. 4-5, tradução minha), fazendo com que uma teoria que comporte uma contradição seria inconsistente. Assim, Staal defende que é necessário e possível estudar a mística de forma racional. Não se trata, portanto, também segundo este autor, de algo confinado à irracionalidade.

O estudioso chama ainda a atenção para a necessidade de separar a religião da mística, explicando que esta é considerada, erroneamente, como parte da religião, demonstrando que

⁵ Disponível em: <<http://www.ufjf.br/ppcir/2013/08/19/seminario-de-mistica-2/>>. Acesso em: 02/06/18. O último seminário parece ter sido realizado em 2013.

as experiências diferem das doutrinas (p. 31). Porém, embora seja proveitoso diferenciar os dois conceitos, é importante esclarecer que ao longo da história, em diversas tradições religiosas de continentes diversos, ambos estiveram intimamente ligados. Abbagnano, por exemplo afirma que a religião “é a experiência do divino, e que, como toda experiência, revela a realidade de seu objeto”, sendo este “o conceito que Bergson tinha da religião autêntica, ou seja, o misticismo⁶” (p. 857), classificando a mística como “apenas uma das soluções para o problema da salvação”. Parece fazer sentido, ao menos, entender, junto com Staal, a religião como parte de uma superestrutura, onde a experiência mística está integrada a um contexto religioso, moral, ou como segundo afirma Bergson, à religião estática; urge, portanto, saber reter o que é válido, discernir, fazendo uma investigação racional e crítica, com mente aberta e flexibilidade de abordagem (p. 76).

GELLMAN (2017) adverte, ainda, para não se fazer confusão entre a experiência mística e a experiência religiosa. Ele conceitua a experiência mística, em sentido amplo, como “uma experiência supostamente supra sensório-perceptiva ou sub sensório-perceptiva que dá acesso a realidades ou estados de coisas que não são acessíveis à percepção sensorial, a modalidades somatossensoriais ou numa introspecção normal” (tradução minha). Para Gellman, uma experiência religiosa seria qualquer experiência que tenha “conteúdo ou significado apropriado a um contexto religioso” (tradução minha). Deste modo, isso incluiria “muitas experiências místicas, mas também visões, audições [...] e sentimentos religiosos como temor e sublimidade” e um “sentimento de dependência absoluta”, que Schleiermacher classificaria como “experiência religiosa fundamental” (apud GELLMAN 2017, tradução minha).

Na terceira parte de seu livro (p. 121), Staal é didático, intitulando-a “How to Study Mysticism” (“Como estudar a mística”, tradução minha). Sendo um “domínio da mente”, vasto e variado (p. 150), o pesquisador, que anteriormente abordara-o como sendo algo que “ao menos em parte é aprendido, como francês” (p. 119), apresenta formas de se estudá-lo, trazendo à tona o fato de que existem formas diversas de mística, e de que algumas vivências místicas podem ser causadas pelo esforço humano, por exemplo, e de que alguns “resultados parecidos podem ser alcançados por diferentes métodos” (p. 127, tradução minha), como “meditação, ascetismo, drogas, mantras, [...], rituais, devoção à divindade” (p. 195, tradução minha). De acordo com Staal, é preciso ser rigoroso, recorrer à análise e ao criticismo (p. 134), sabendo diferenciar entre os aspectos socioculturais (religiosos, morais) e os advindos

⁶ Ressalte-se que, ao contrário dessa dissertação, Abbagnano usa misticismo e mística como sinônimos.

da experiência prática, separando-os entre prática (algo a fazer) e superestrutura (algo a acreditar) (p. 147), ; questionar e checar os dados, informando-se, usando o julgamento, “devagar, cuidadosamente, sistematicamente” (p. 150, tradução minha), sendo importante o trabalho de coletor, classificando o experimento, tecendo uma teoria, tendo em mente que existe a “primazia do subjetivo e experimento no domínio do místico” (p. 154, tradução minha).

Staal comunica que a preparação e a expectativa fazem parte da mística, assim como o treinamento, e que a experiência está atrelada, além das já citadas variáveis culturais, às variáveis psicológicas (p. 167). Porém, o autor apela para a independência entre as experiências e suas avaliações e interpretações (p. 189), com o qual concorda Gellman, evidenciando a diferença entre experiência e interpretação. Para Staal, a busca por auxílios visuais (mandalas) e auditivos (mantras) de reforço à concentração e que se impõem sobre as “flutuações da mente” seriam úteis ao investigador (p. 191; 138). Concluindo, Staal argumenta que existiriam dois modos de se conhecer, de se apreender o conhecimento: através da experiência e por meio da argumentação. A via argumentativa seria “verbal, racional, sequencial em operação, ordenada; já o conhecimento advindo da experiência é “intuitivo, tácito, difuso, menos lógico” (p. 117, tradução minha). Nesse trabalho, o lugar onde se buscará um diálogo entre essas duas formas de conhecimento, ou seja, entre a via argumentativa e a experiência será no capítulo 4, onde se discorrerá sobre minhas vivências pessoais com a obra de Milton.

1.2.2 Apontamentos sobre a experiência

Foi demonstrada na seção anterior, a partir de GELLMAN (2017) e STAAL (1975) a relevância da experiência e do conhecimento dela advindo. Entre os diversos tipos de experiência, está o ato de ouvir música; aqui, no caso, ouvir as gravações de Milton Nascimento. As observações feitas pelo artigo de BONDÍA (2002), advertem: “o saber de experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana” (p. 26). Uma forma de compreender o que vem a ser a experiência é trazer o sentido da palavra para antes do advento da ciência moderna e do capitalismo, que moldou a vida burguesa e na qual esta palavra ficou mais vinculada à noção de *experimento*. A experiência e o saber advindo da mesma seria como aprender por aquilo que nos atravessa, nos acontece “o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece”. Assim, a experiência seria o que acontece

conosco e o que conseguimos retirar de sentido desse acontecimento. Confrontando experiência e experimento, Bondía afirma que

se o experimento é repetível, a experiência é irrepitível, sempre há algo como a primeira vez. Se o experimento é preditível e previsível, a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido (BONDÍA 2002, p. 28)

Contudo, esta definição da experiência como algo irrepitível entra em choque com o que coloca ABBAGANO, que traz duas definições correntes da experiência: a “participação pessoal em situações repetíveis” ou o “recurso à possibilidade de repetir certas situações como meio de verificar as soluções que elas permitem” (2007, p. 406). Embora, em coro com Bondía, concorde-se aqui com a noção de que sempre haverá algo de inesperado numa situação vivida, afinal “o tempo é fluxo, transformação constante, devir e impermanência” (IRLANDINI 2013, p.191), isso não impede que exista algo de constante, como advoga Staal, entre as experiências, ou seja, algo que possa ser repetido, analisado, discutido. Tem-se aqui ideia de condensar as duas definições de Abbagnano: usar da repetição de experiências, incluindo aí a participação pessoal, para delas tirar conhecimento. Repita-se entretanto, com Bondía, que essas experiências podem ter um poder transformador. Escutar uma música, ouvir uma canção pode ser uma dessas experiências, se for uma “audição concentrada, profunda [...] uma imersão profundamente atenta do ouvinte” (IRLANDINI 2013, p 191, nota). De forma que aqui será privilegiado o verbo *experienciar* em contraposição ao de “experimentar”, para com isso trazer junto a noção de vivenciar o ocorrido. É válido trazer a distinção entre uma experiência mística e uma experiência musical. Nem toda experiência com música (seja ouvindo, tocando, compondo) será mística, embora, conforme se verá, exista essa possibilidade através do êxtase.

1.3 ÊXTASE

De acordo com Abbagnano, êxtase seria a “deificação do homem” (ABBAGNANO 2007, p. 672), a “identificação do homem com Deus como termo e realização da ascensão mística” (p. 238) Na argumentação desse autor, o caminho para se chegar até esse último estágio seria “o esquema de toda doutrina mística”. Para Abbagnano, em Plotino (205-270 d.C.), importante filósofo grego da antiguidade, “Deus só parece acessível a um

arrebatamento excepcional ou sobrenatural, ou seja, ao êxtase místico” (p. 250). Uma definição destituída de aspectos exclusivamente religiosos pode ser encontrada em MOURA (2002), segundo a qual “se retirarmos as características religiosas ficamos com a experiência da União Cósmica ou do Todo ou Uno” (p. 127-128). Afirme-se, contudo, que dependendo da tradição ou escola filosófica-religiosa, há vários êxtases; o que fica, o que parece perpassar é uma experiência difícil de exprimir em palavras, imediata, de caráter em sua maioria transitório, de onde pode surgir uma revelação ou aquisição de um conhecimento.

Contextualizando o êxtase na perspectiva atual, afirma Abbagnano que os psicólogos e psiquiatras “não conseguiram perceber nenhuma diferença, a não ser no conteúdo intelectual, entre o êxtase religioso e o êxtase produzido por condições anormais da vida psíquica ou por drogas” (p. 421). Ainda segundo o autor, o êxtase estaria ligado à imobilidade corporal. A relação entre imobilidade e êxtase é sublinhada também por ROUGET (1985), no importante livro *Music and trance*, que diferencia transe (ligado a movimento, barulho, companhia) de êxtase (imobilidade, silêncio, solidão) (p. 11, tradução nossa), chegando mesmo a afirmar que há uma “inerente incompatibilidade entre a prática de êxtase e música (p. 12, tradução nossa). Porém, tais fenômenos não são excludentes; nesse sentido, cabe citar FERREIRA (2006) que problematiza essa dissociação entre êxtase e música” (p. 271-272), afirmando que os critérios usados por Rouget “são contra todas as evidências de que elas são experiências relacionadas” (p. 272, nota).

Ferreira constata inclusive que, embora concordando com Rouget que o efeito causado pela música “depende [...] da predisposição inicial por ele advogada [...], tudo indica que há sim mecanismos propriamente musicais ou sonoros que determinam a qualidade do transe e o seu desenvolvimento” (p. 272). Nesse trabalho, a diferenciação entre essas duas categorias, transe e êxtase, se dará na música, a saber: a música mais ligada à lentidão, à escuta contemplativa, meditativa, será associada ao êxtase; já a música de característica mais movimentada, enérgica, visando o movimento, será relacionada ao transe. De qualquer forma, o adjetivo *místico* será aqui usado como forma de exemplificar a experiência da busca do êxtase (ou transe).

1.4 MÚSICA E MÍSTICA

A música tem íntima relação com a mística, sendo esta muitas vezes associada à religião e à espiritualidade, embora, junto com Staal, seja preciso diferenciar uma coisa da outra. Numerosos são os exemplos de pessoas e sociedades, em vários lugares do mundo e ao

longo de múltiplas épocas que ligaram a mística às artes, e, de modo especial, à música, como é o caso, por exemplo do candomblé e do sufismo. Aliás, cabe aqui um notável paralelo entre música e mística: os “estados alterados de consciência mística constituem um retorno a um estado da mente humana que existia antes da emergência ou origem da linguagem” (STAAL 1975, p. xxiii, tradução minha), ou seja, um estado pré-verbal. A música, como se sabe, é uma forma de comunicação não-verbal; John Blacking vai além, chamando-a de “sistema modelar primário do pensamento humano” (BLACKING 2007, p. 201). Pode-se deduzir daí uma conexão que ultrapassa a linguagem. Ainda sobre a linguagem e a música, entre os Kamayurá, povo indígena da amazônia, esta ocupa posição pivô, central, transformando verbo (mito) em corpo (dança) (cf. MENEZES BASTOS, 1999).

Tendo um aspecto imaterial, no que concerne à sua intangibilidade, sendo a arte que se desenrola no tempo por excelência, e usando-se do som (aproximando-se assim da oração vocal, e, ainda com relação à voz, à respiração), a música é parte indissociável do fenômeno humano. Como lembra o etnomusicólogo Bruno Nettl, existiria uma “associação próxima em todas as culturas entre música e religião” (NETTL 2005, p. 262, tradução minha). “Na tradição bíblica, o lugar da música é a comunicação com o sagrado, esta sendo a competência primordial da Salmodia, posteriormente abraçada pelo Gregoriano”. (MENEZES BASTOS 1995, p 68, nota). Ou seja, dentro da cultura ocidental, na sua gênese (conforme se ensina em cursos de História da Música), tais conceitos (música e religião) estão entrelaçados. E pode-se citar Plotino, o qual, segundo ULLMAN (2008), tinha a música não só em alta conta, como via um elo entre essa arte e uma via para o Absoluto. De acordo com Ullman, “música, amor e filosofia constituem caminhos para o alto, para o mundo inteligível” (p. 268). Sendo o músico “sensível à beleza dos sons, das harmonias e do ritmo” este seria “o princípio para voos mais elevados, isto é, mostrar ao músico o belo em si e despertá-lo para a filosofia como tal” (p. 267-268). Deve ser dito, no entanto, que o termo “música” na antiguidade poderia assumir conotações mais amplas, ligadas à poesia e à matemática. É na antiguidade ocidental que, aliás, em uma de suas definições filosóficas, que nasce com os pitagóricos, a música assume a “revelação de uma realidade privilegiada e divina ao homem” (ABBAGNANO 2007, p. 689). Tal visão da música permaneceu durante longo tempo, influenciando mesmo filósofos da era Moderna: “Schopenhauer e Hegel falam em “essência” da música de sua natureza universal e eterna”⁷. Para Abbagnano, foi essa percepção dessa arte que a levou a fazer parte das artes liberais, durante a Idade Média.

⁷ Idem, 2007, p. 689.

A música ocupou lugar importante na tradição romântica, particularmente na sua relação com o sagrado. Conforme o romancista Ludwig Tieck (1773-1853) “a arte dos sons é, seguramente, o mistério último da Fé, a *Mística*, a Religião totalmente revelada” (TIECK apud VILARES 2015, p. 10, grifo meu). Similarmente, o escritor Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) aponta que “nenhuma arte, senão a Música, possui uma matéria prima tão impregnada de espírito celestial” (Idem, p. 9). Já no século XX, encontra-se no filósofo romeno Emil Cioran (1911-1995) um pensador que, como demonstra GIUSTI (2012), enxergava a música como única possibilidade de trazer respostas acerca do divino (p. 2). Expondo o pensamento de Cioran, Giusti argumenta que para Cioran “a música propõe uma via mediana de acesso ao absoluto”. De acordo com Giusti, “o êxtase musical é perseguido por Cioran, ao longo de sua obra, como a via não religiosa do êxtase místico” (p. 1). Sendo um “modo de acesso privilegiado ao divino” (p. 1), “a música conduz-nos para fora do mundo da causalidade, ela não é uma imagem do absoluto, mas sim o próprio absoluto” (p. 2). Com vistas a tornar perceptível a ligação entre misticismo e música, Giusti traz as palavras do próprio Cioran:

Quem já não sentiu o desaparecimento do mundo, como realidade limitativa, objetiva e distinta, quem já não teve a sensação de absorver o mundo nos seus impulsos musicais, nas suas trepidações e nas suas vibrações, esse jamais compreenderá a significação desta experiência onde tudo se reduz a uma universalidade sonora, contínua, ascensional, tendendo para as alturas num caos aprazível. E o que é o estado musical senão um doce caos onde as vertigens são beatitudes e as ondulações êxtases? (CIORAN, apud GIUSTI 2012, p.5).

Afirma Huisman que "assim como o critério único do estético e do místico reside no êxtase, do mesmo modo a autêntica arte impõe-se por uma busca efetuada com um espírito religioso” (HUISMAN, 1961, p. 113). Partindo para um aspecto neurocientífico em relação ao êxtase, JOURDAIN (1998) afirma que a música é “a mais imediata das artes e, assim, a mais extasiante (p. 412). A vantagem do som estaria “no fato de que o som se desdobra através do tempo, de que ele se movimenta”. Assim, “a música chega a nossos sistemas nervosos e faz nossos cérebros gerarem uma torrente de antecipações [...] provocando essas antecipações, a música arrebatava os níveis mais profundos de intenção e assim nos domina (JOURDAIN 1998, p. 413).

1.5 MÚSICA MÍSTICA

Na concepção de NATTIEZ (2002), partindo de Molino, é apresentado o modelo tripartite da semiologia, onde “uma forma simbólica não é constituída por um só nível, mas por três” (p. 15), sendo estas a dimensão poiética, a saber, um “*processo criador* passível de ser descrito ou reconstituído”; a dimensão estésica, onde os receptores da forma simbólica, mais que receberem a significação a mensagem, “a *constroem* num processo ativo de percepção”; e, por fim, o nível neutro, onde “a forma simbólica se manifesta física e materialmente sob o aspecto de um *vestígio* acessível à observação (os grifos são de Nattiez). O termo neutro, segundo Nattiez, é controvertido, por levar “a entender que o analista desse nível seria ‘neutro’ em relação a seu objeto” (p. 16). Entretanto, como observa o autor, “é possível propor uma descrição objetiva das configurações desse nível, independentemente dos interpretantes poiéticos e estésicos agregados a ele”. Dessa forma, o trabalho aqui a ser feito propõe uma análise nesses três níveis: o compositor e a sua poética particular (dimensão poiética); o contexto em que sua música é recebida, tanto pelo autor da dissertação quanto pelos demais músicos que partilham o discurso que associa Milton e sua música à mística (dimensão estésica); e os atributos imanentes desta música (dimensão neutra). É prudente pensar que os sons e seus efeitos certamente passam pelo filtro da cultura, da sociedade que o ouvinte está inserido. Tendo isso em mente, teria esta música algum atributo imanente que a levasse a ser associada com a mística?

1.5.1 Unidade, complexidade e intensidade em música

Voltando ao pensamento de Plotino, conforme Ullman, “a beleza, que se encontra nesse mundo, é condição necessária para poder iniciar um caminho rumo ao mundo que não tem mistura de matéria” (ULLMAN 2008, p. 268). Porém, para classificar algo como belo é preciso estar atento às diversas influências que perpassam um julgamento: a experiência de vida, a educação estética, enfim, o contexto sociocultural da qual autor, obra, intérprete e ouvinte fazem parte. Dito isso, em música, e de uma maneira geral, em arte, Nattiez chama atenção para três características que as obras belas teriam em comum: unidade, complexidade, intensidade (NATTIEZ 2005, p. 13). Um exemplo de intensidade em música o que isso pode acarretar é o destino dado à peça de Orlando di Lasso “*Anna, mihi dilecta*”, à qual foi imposta uma censura pela Igreja (CROOK 2009, pp. 24-28). Segundo o autor, foi principalmente o tratamento musical dado ao conteúdo erótico da letra que fez com que se considerasse esta

música proibida. Tal obra, um moteto de quatro vozes, teria um “cromatismo extravagante”, progressões harmônicas “audaciosas e desorientadoras”, além do “âmbito das notas alteradas cromaticamente” destoar do resto do conjunto de músicas do compositor (p.25).

Para Crook, “o conteúdo excêntrico de alturas de ‘*Anna, mihi Dilecta*’ funciona simbolicamente, sugerindo uma profundidade ou intensidade de sentimento além da experiência normal (CROOK 2009, tradução minha). O curioso é que, tendo a peça “efetivamente capturado a intensidade da experiência erótica”, pôde expressar também “a intensidade do espiritual”, ganhando um novo texto, espiritualizado, criado por um poeta anônimo, agora sob o título “*Christe, Dei soboles*”. Afirma Crook: “o desejo de compreender a experiência religiosa em termos de uma intensa sensação física, expressado de forma famosa talvez na escultura de Gian Lorenzo Bernini de ‘*O êxtase de Santa Teresa*’ (1652), também assumiu um importante papel na cultura católica em geral no final do século XVI (CROOK 2009, p. 28). Êxtase que, segundo ABBAGNANO, está “para todos os místicos, acima de todos os graus” (2007, p. 672).

Em relação à complexidade, em música esta característica se faz muitas vezes associada ao gênero sinfônico, à sinfonia, pela variedade e quantidade de elementos. Esta, por sua vez, é relacionada no romantismo alemão com a noção de sublime, chegando a sinfonia a ser definida como a “expressão do sublime”, do grandioso. (JUNIOR 2009, p. 156). Junior cita Schultz: “a sinfonia é especialmente apropriada para a expressão do grandioso [*GroBen*], do solene [*Feyerlichen*] e sublime [*Erhaben*]” (SCHULTZ apud JUNIOR 2009, p. 156), sendo que o sublime, dentro desse contexto, visaria “o êxtase dos ouvintes” (JUNIOR, 2009, p. 157).

Em música muitas vezes há a união entre a letra e o som, como por exemplo numa canção, ficando estas duas muitas vezes funcionando em perfeita unidade, muito embora, em diversos gêneros musicais o autor da música frequentemente não seja o mesmo daquele que faz a letra. Pode acontecer, inclusive, que tanto uma (música) quanto outra (letra) sejam feitas por mais de uma pessoa, ou, como foi visto no caso das composições de Milton Nascimento e seus parceiros, um pode interferir no trabalho de outro, a crer no depoimento de Márcio Borges. O trabalho colaborativo pode incrementar a união entre letra e música, união esta que é buscada e desejada em diversos estilos musicais, como por exemplo, o *rock*, como informa Jacques: “No rock, a unidade entre letra e música é fundamental para a construção do estilo (JACQUES 2008, p. 210). O conteúdo das letras certamente influencia a apreciação, assim como título das mesmas. É apropriado destacar que, assim, pode existir um intenso diálogo

entre a letra e a música. Ambas se reforçam mutuamente, muitas vezes, sendo impossível dissociar o conteúdo entre uma e outra.

Estes três atributos, unidade, intensidade e complexidade, podem ser percebidos ao se analisar a música de Milton Nascimento. Será assunto para o capítulo 2, onde o foco é a música do autor.

1.5.2 Estase

Segundo o dicionário Aurélio, estase é um conceito vindo da medicina, que significa “estagnação ou imobilidade do sangue ou dos humores nos vasos capilares”, podendo ser usado figurativamente para indicar um estado de imobilidade, um momento estático. Em música a ideia de estase foi discutida por KRAMER (1988) e IRLANDINI (2012, 2013). Kramer associa a ideia de estase à de momento, definindo este último como uma “entidade autônoma”, composta “tanto por estase quanto por processo” (KRAMER 1988, p. 207). Discutindo sobre a relação entre estase e música, Kramer, em dado momento se pergunta: “Pode a estase em música realmente ser percebida? Afinal, seres humanos e suas percepções estão em constante mudança. Porém eu estou realmente comprometido não com a estase absoluta, mas com a estase relativa a um contexto” (KRAMER p. 210, tradução nossa), podendo ter inclusive peças musicais com certas características estáticas, ainda que tonais, visto que a tonalidade seria contrária a esta característica, sendo associada às ideias de “continuidade, progressão, direcionalidade, resolução” (ibid, p. 211, tradução nossa), ou em uma palavra, movimento.

Ainda em relação ao estático, é importante destacar a ideia de circularidade, conforme proposta por IRLANDINI (2012; 2013). A ideia de circularidade remete à transcendência, à sensação de não pertencimento do mundo. A repetição, a invariância, são elementos que propiciam isto. Segundo Irlandini, na música que traz a característica da circularidade, “embora repetitiva”, esta “nunca se repete de modo idêntico. A falta de mudança produz um efeito de tempo suspenso: a música é estática. Não há teleologia, nenhuma direção proposital num processo sonoro de transformação. Também não há desenvolvimento” (IRLANDINI 2012, p. 52). A obra musical com essas características produziria uma

sensação de permanecer em torno de um estado de coisas ou clima sem começo nem fim, exceto por ter-se iniciado arbitrariamente, e terminado por simplesmente deixar de proceder adiante, cessando de continuar num ponto onde o ciclo – que de outro modo continuaria – parece permitir um senso de conclusão. Circularidade

produz um falso movimento e, portanto, um movimento estático (IRLANDINI 2012, pp. 52-53).

Também no aspecto modal tanto da melodia quanto da harmonia de uma música pode estar ausente ou enfraquecido o discurso teleológico, tendo assim outro caráter, remetendo a outra forma de organizar o tempo e as alturas. Essa ausência de teleologia contribui para a sensação de estase, que está ligada a algo fora do tempo, além: “a tendência espiritual (...) a vivência do Sagrado, é expressa em música pela estase produzida por uma linguagem musical circular e não narrativa” (IRLANDINI 2012, p. 54).

Outra associação com o estático pode ser encontrada ainda nas músicas lentas. Talvez por uma melhor apreensão dos sons, é nos andamentos lentos que se produzem as elegias, os réquiens, os segundos movimentos das sinfonias, os adágios. A sustentação de notas longas também implica em menos mobilidade, menos movimento; isso proporciona uma vivência musical diferente daquela com vários sons em rápida sucessão. O alongar de uma nota indicando ênfase, a repetição, o *rubato*; são todas ferramentas que o compositor/intérprete utiliza para a criação de atmosferas musicais específicas, que contribuiriam para o ouvinte ser transportado, ser transformado por uma experiência. Sobre a repetição propriamente dita, há estudos relacionando-a com a possibilidade de induzir a estados de êxtase (ROWELL 1987, p. 189). Pode ser dito, enfim que a circularidade em música teria, como aponta Monteiro (2007), a possibilidade de causar diferentes sensações no ouvinte: “O canto em uníssono e a quase ausência de harmonia das músicas medievais, baseadas nos modos gregos ou eclesiásticos, tendem a sugerir sensações de êxtase, pela sua repetitividade ou circularidade, basicamente melódica” (MONTEIRO, 2007, p.216).

1.5.3 Parâmetros sonoros e extra-sonoros

BARR (2012) compila uma série de elementos musicais que levariam a uma experiência transcendental na performance da “Música Popular Experimental”⁸. Preferimos o termo “místico” por este não necessariamente implicar numa vivência ausente do mundo, mas nele, ainda que transformada (um exemplo seria a mística do cotidiano). Alguns dos atributos sugeridos pelo autor: improvisado (visto como uma “jornada de descoberta”, ligado à ideia de “não pensar”); gestos repetitivos; ressonância (citando como exemplo os gamelões indonésios); polirritmia; polimetria; mescla de timbres (p. 29), particularmente o som do sino

⁸ No original, “Experimental Popular Music” (EPM). Como exemplo musical, o autor cita a banda *The necks*, entre outros.

e o efeito de não se saber onde um timbre começa e outro termina; *dronos* (nota(s) graves que se prolongam acompanhadas por uma ou mais linhas melódicas); aumento da velocidade na música; amálgama de estilos, sendo difícil de dissociá-los; conexão entre voz e conteúdo da letra. Barr também coloca que existem fatores “extramusicais que contribuiriam para uma experiência transcendental na performance, como uma preparação para a performance, um senso de ritual, conexão profunda entre os músicos (quando em grupo), e um silenciamento da “voz interior”. O pesquisador argumenta que a relação entre esses elementos e os estados que provocam não é apenas de causa e efeito, mas que trabalham em conjunto, entre si e junto a outros fatores. Há um extenso apanhado sumarizado de tais fatores (pp. 74; 83; 230; 299).

Em outra tese de doutorado, aqui sobre a música eletrônica de pista (MEP) e o êxtase, Ferreira (2006) argumenta sobre as técnicas que DJ-s utilizam para provocar efeitos nos ouvintes: “a decisão de usar certos tipos de som é empírica e baseada na produção dos efeitos desejados” (JACKSON apud FERREIRA 2006, p. 272). Um desses recursos é a utilização do ritmo: Ao manter-se o mesmo pulso, sem mudanças, cria-se uma ambiência onde aqueles que escutam são levados a perderem-se na música, a deixarem-se levar pelo som. O ritmo repetitivo, hipnótico, dotado de um pulso constante, produz uma sensação de atemporalidade, levando à catarse. Trata-se de uma “estética da repetição”, em contraste com a narratividade (p. 288). Outro aspecto ligado ao ritmo é a noção de *break*, conceituado como uma “célula percussiva internamente complexa” (p. 289). Esta célula, mantida constante, é levada à modulação, causando surpresa naqueles que ouvem. Essa dinâmica, de manter e modular o pulso constante, traz intensidade, criando uma atmosfera imersiva e vibratória, na qual a percussão tem lugar peculiar (p. 313). A percussão também é muito usada no Candomblé. SILVA (2003, p. 66) comenta que “no culto afro, os movimentos corporais são partes das cerimônias em que filhas(os) e mães ou pais de santos entram em transe, sob o som de tambores, para receber a manifestação dos deuses”.

Cabe também trazer a ideia da voz, que traz uma corporalidade: “a voz é corpo (...) revela a verdade do ser” (MELO 2011, p. 81). Voz, que, além de trazer uma fisicalidade, está ligada à respiração (e portanto, à mente) e à recitação de orações e um número extenso de religiões (STAAL 1975); voz que dá a luz ao canto sem palavras, *jubilus*, melismático, do qual fala Santo Agostinho: “o canto sem palavras é símbolo de nossa incapacidade para nomear Deus e, ao mesmo tempo, testemunho de que somos permeados pela palavra divina, junto com a Criação inteira (MAMMI 2000, p. 356).

Por falar em símbolo, este, além de estar entranhado na própria natureza da música (por ser ela ausente de conceitos, metáfora em si mesma), age de uma maneira também não-verbal,

apresentando da mesma forma os conceitos analogicamente, faculdade esta própria da imaginação (cf. BARROS 2005, pp. 84-87). Dessa forma, a apreensão tanto de elementos sonoros quanto de não-sonoros pode se dar de uma maneira que, mesclados, podem ser interpretados simbolicamente pela imaginação do ouvinte à luz da mística: por exemplo, o movimento em música, associado com a ideia de trem (ROWELL 1987), poderia remeter ao mesmo trem do qual fala a letra de uma música; e este mesmo trem pode se associar à ideia de civilização, mineiridade (no caso brasileiro), dragão de ferro, etc.

Segue, para fins didáticos, um sumário de elementos sonoros e não sonoros ligados de alguma forma à experiência mística, com inspiração nas tabelas de Barr:

Tabela 1 – Elementos sonoros e não sonoros ligados à experiência mística

Elementos sonoros e não sonoros	Conexões com experiência mística
Beleza	Unidade, Complexidade, Intensidade
Timbre	Sino; voz; percussão; mescla de timbres
Improvisação	Não pensar; jornada de descoberta
Estrutura	Repetição; Estase; Circularidade; <i>Drone</i>
Símbolo	Faculdade simbólica da imaginação; mescla de ideias
Ritmo	Polirritmia; polimetria; <i>break</i> ; <i>rubato</i>
Performance	Senso de ritual; predisposição; preparação

Fonte: Produção do autor (2018).

1.6 ESTUDANDO A MÚSICA

O título do artigo de Ivan Vilela (VILELA, 2014) é direto: “ouvir música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia”. Para Vilela, “ouvir a música em estudo é artefato imprescindível na elaboração de algum texto sobre música” (p. 102), que, afinal, é o objeto de estudo desse trabalho (as canções de Milton Nascimento). Não se deve prescindir, quer Vilela, “da audição dos discos, as fontes primárias desses estudos”. Dessa forma, ainda que as canções sejam “um fenômeno polissêmico e, se relacionando com o nosso cotidiano, pode então ser lida por diversas áreas do conhecimento humano”, “não devemos esquecer que a música, como seu principal veículo, deve também entrar nos méritos das questões musicológicas” (VILELA 2014, p. 103). Dialogando com Bondía, Vilela aponta que “a experiência de ouvir música pode nos trazer revelações importantes além de ampliar o nosso universo cultural através da fruição” (p. 109), ainda que de acordo com o autor “hoje, a música é um ruído de fundo da sociedade moderna”, deixando de ser “percebida como algo que realmente mereça a nossa total atenção e possa nos transformar”.

A importância da experiência em ouvir música e o que pode advir disso é algo que tem sido recorrente na atual musicologia e etnomusicologia. Em importante texto, BLACKING (2007) afirma que “uma importante tarefa da musicologia é descobrir como as pessoas produzem sentido da “música”, numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais” (p. 201). Mais à frente, Blacking incita que se deve “descobrir como as pessoas integram e utilizam diferentes tipos de experiência, especialmente a experiência musical, e como elas relacionam música à não-música e um tipo de música a outro” (p. 204). Sobre o ato de escutar música, Blacking afirma que esta é “um tipo de *performance*, na medida em que os ouvintes devem ativamente recriar e produzir sentido com os sons que ouvem” (p. 208), e mais ainda, partindo para uma concepção do todo e do tudo no que concerne ao fazer música, seja ouvir, executar, escrever, o autor advoga que “é possível realizar conexões entre experiências musicais e não-musicais sem regras culturais específicas”, haja visto que “muitas regras culturais são feitas com os mesmos modos de pensamento que a música, e porque a capacidade do cérebro humano em relacionar diferentes transformações da mesma figura não depende completamente da experiência cultural” (BLACKING 2007, p. 209).

Ainda sobre as conexões entre musicologia, etnomusicologia e experiência, Finnegan, em artigo presente no livro “The cultural study of music” (In: CLAYTON et al., 2003), informa sobre os diversos caminhos segundo os quais as pessoas experienciam a música na prática, tendo os pesquisadores cada vez mais, a partir da década de 1980, feito estudos acerca

das experiências dos participantes de dados contextos. Para a autora, “a dimensão experiencial também tem levado em conta o poder transcendente da música” (p. 187, tradução nossa), ainda que, ao que parece, são estudos que parecem ter o intuito mais etnográfico, no sentido de descrever o papel da música nesses contextos sem aprofundar na questão que também pretende essa dissertação.

Voltando a Vilela, este conceitua a canção “como uma estrutura musical que resiste à expansão [...] seja ela cantada ou instrumental” (VILELA 2014, p. 110), citando como exemplo o disco *Milagre dos Peixes* (1973), de Milton Nascimento. Expansão essa querendo dizer quanto à duração, tendo em geral as canções duração média de três minutos. Vilela discorda, então, do rotulamento da canção como “uma estrutura musical que tenha letra e melodia” (p. 109), pois dessa forma, “seria difícil pensarmos em uma canção instrumental”, como as canções sem palavras de Mendelssohn (1809-1847). Dentro da definição de Vilela poderiam não só entrar canções instrumentais, com ausência de letra (como é o caso de várias canções de Milton, executadas com o auxílio da voz mas fazendo uso apenas de vocalizes), podendo ser multiformais com várias partes distintas na mesma canção, como é o caso do já citado *Milagre dos Peixes*, fugindo do padrão usual. Ainda sobre a canção, esta poderia ter em seu bojo o melopoema, que “seria a melodia e a letra despidas do arranjo” (p. 128, nota), sendo o arranjo um elemento à parte dentro dessa perspectiva; podendo, desse modo, uma canção ter “contraponto rebuscado, mudança de textura, de andamentos, de densidade instrumental, alternância de compassos [...], harmonização complexa mesclando o tonal com o modal” (p. 123), características trazidas por Vilela acerca do álbum de mesmo nome do grupo *Quarteto Novo* (1967), que, segundo a definição de Vilela, caberia no conceito de canção.

O que nos traz ao escopo desse trabalho: investigar a música de um compositor essencialmente de canções. Sendo esta a principal forma musical na qual Milton se expressa, é importante conceituá-la de modo a escapar da maneira como em geral é percebido este gênero: “Trata-se normalmente por canção uma estrutura musical que tenha letra e melodia sendo essas inseparáveis na concepção deste conceito” (VILELA 2014, p. 109).

2 MÚSICA

Antes de mais nada, é importante ter em mente o conceito de metonímia⁹ para as gravações de Milton. Tal dado se percebe ao ser levado em conta o fato de que são pouquíssimas as gravações de Milton que tem a participação de uma só pessoa. Coerente com sua forma de criar, os músicos que participam das gravações contribuem em vários detalhes, seja em termos de arranjo, seja na interpretação de seu instrumento. Outra informação que corrobora essa ideia é de que, na maior parte das vezes, essas músicas gravadas são compostas em parceria, sendo Milton em geral o responsável pela parte estritamente sonora, e seu colega pela letra. Muitas vezes, como é o caso de *Novena*, *Gira girou* e *Crença* (parcerias com Márcio Borges) essas composições são feitas com sugestões de um e outro. A crer no depoimento de Borges, presente em CANÇADO (In: 2010, p. 126), a prática de compor as canções era colaborativa: “nessa época a gente dava palpite direto um na coisa do outro. Eu dava mais palpite na música do que o Bituca¹⁰ na letra, em função de que, o que estava no papel, eu só mostrava pra ele depois de pronto”.

O depoimento de Milton, no mesmo trabalho, a respeito da criação da música *Novena*, é contrastante: “Ele foi colocando a letra, eu não dei palpite em nada e ele também não falou nada na música. Íamos fazendo e quando vimos, estava pronta” (In: CANÇADO, p. 116). A memória pode nublar, evidenciar alguns aspectos em detrimentos de outros. Parece haver mais sentido se formos em direção ao depoimento de Márcio Borges que, em outro comentário, sobre o processo de criação do disco *Clube da Esquina* (1972), discorre sobre a atuação de Ronaldo Bastos, articulando a ordem das músicas, junto com Milton: “Esse disco tem aquele incrível clima de unidade, parece que foi uma música só composta de princípio, meio e fim, e que atravessa o disco inteiro. Mas essa unidade foi muito bem pensada, principalmente pelo Milton Nascimento e pelo Ronaldo Bastos” (In: BUENO 2008, p. 68). Faz sentido pensar então nessas gravações como a obra de um grupo, de número variável, ainda que capitaneado por Milton. Este é outro fator importante, que não exclui o anterior; aliás, dialogam numa conversa de conteúdo peculiar. Pois, embora o fazer seja extremamente colaborativo, num processo mesmo procurado por esse compositor, é necessário destacar que, ao mesmo tempo em que boa parte seja fruto dessa, frise-se, criação coletiva, a maioria da composições, no que tange ao seu esqueleto estrutural (em geral voz e violão, que mais tarde ganhavam arranjo em estúdio), são de autoria do mesmo nome que está escrito nas capas dos

⁹ Tomar a parte pelo todo.

¹⁰ Apelido de Milton Nascimento.

álbuns. Não obstante, frequentemente os álbuns, em seus encartes, Milton é citado como “supervisor musical” (ainda que em seus primeiros discos a alcunha de “diretor musical” seja atribuída a Lyrio Panicali e Lindolfo Gaya). Assim, pode-se pensar como uma espécie de moldura, onde o autor de *Travessia* surge com a ideia, transforma-a coletivamente e dá a última palavra ao término da obra.

O trabalho seguirá de perto a análise das gravações amparado em NATTIEZ (2005), particularmente fazendo uso da análise paradigmática no caso de *Ponta de Areia*, privilegiando o âmbito da análise imanente (neutra)¹¹. Partindo do pressuposto que o cerne da obra de Milton são os cerca de quarenta álbuns que perpassam sua carreira musical, a análise aqui se pautará principalmente em torno dos fonogramas, pautando-se pela importância da escuta deles e da centralidade dos mesmos no estudo da música gravada (NAPOLITANO, 2003).

2.1 ASPECTOS GERAIS

Pode-se dizer que a música de Milton tem estreitas ligações com a mística. A jornalista Ana Maria Bahiana afirma que as músicas desse músico "são verdadeiros icebergs que enganam à primeira audição, sempre maiores e mais surpreendentes, à medida que nelas se aprofunda. Às vezes, soa piegas, quase banal; mas na maior parte das vezes há um elemento misterioso" (BAHIANA 1980, p. 54). Emergem os elementos do mistério, do escondido, submerso na casca da canção. Por trás do véu da popularidade, estas músicas trazem uma densidade incomum. Na obra discográfica, e também nos DVDs, há diversos elementos que remetem ao místico.

Há, na disposição e na seleção de músicas que pertencem a um álbum, uma ideia, um dizer algo, um penetrar mais fundo: exemplo disso é a última faixa do álbum *Anima, No analices* (Feital/Cartier/Bartrina), logo após a pungente *Essa voz* (Nascimento/Brant). Ou na sequência final do álbum *Sentinela*, onde após a canção *Um cafuné na cabeça, malandro, eu quero até de macaco* (Nascimento/Diniz) discorrer sobre disputas vazias pelo mar (“brigam Espanha e Holanda/Pelos direitos do mar”) com um caráter introspectivo, meditativo, crítico e poético, o último fonograma (*Peixinhos do mar*, adaptado por Tavinho Moura) traz versos que, com o teor do arranjo, leve, alegre, soam contraditórios em relação à música anterior (“Ei nós, que viemos. De outras terras, de outro mar. Temos polvóra, chumbo e bala. Nós queremos é guerrear”). Na escolha de músicas de outros artistas há também algo de especial:

¹¹ Os aspectos estético e poético serão abordados no capítulo 3, ‘Músico’, se pautando na indicação de Nattiez, que recomenda começar a análise pelo âmbito imanente.

na abertura do já citado *Anima* irrompe a música *Evocação das montanhas* (Henrique de Curitiba), trazendo um ar solene engrandecido pela voz de Milton. A religiosidade cristã perpassa a obra de Milton, integrada a uma profunda mineiridade, um estar instrospectivo, um adentrar no interior, no íntimo. Como um mistério acessível, pela música. Muitas vezes, as versões de Milton de músicas de outros autores são mais lentas: *Norwegian Wood* (Lennon/Mccartney), *Chove lá fora* (Tito Madi), *Hello Goodbye* (Lennon/Mccartney). Seus arranjos ganham nova miríades de detalhes, a estrutura se adensa, fica mais espessa. Nas participações de Milton em produções de outros artistas não é incomum a sensação de mudança de atmosfera; seja pelo timbre, pelo alcance, por entrar mais ao final da gravação (trazendo sensação de surpresa ou mesmo de um novo patamar), como em *Viola Enluarada* (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle). Mesmo em músicas ou letras de sua autoria que não foram gravadas pelo compositor, e apenas por outros artistas, pode-se perceber um caráter diferente; exemplos disso são *Outros povos* (Nascimento/Márcio Borges), gravada por Johnny Alf¹². Assim, da mesma maneira que no som, em tudo o que o circunda há uma espécie de sincretismo de religiões, místicas e êxtases, como se pode ver, por exemplo, no clipe *Sebatian*¹³ (Gilberto Gil/Nascimento), onde se apresentam elementos do Candomblé, Umbanda e do catolicismo (DO NASCIMENTO, 2010).

2.2 ASPECTOS SONOROS

A discografia de Milton contém uma música de muito detalhe, de muito acabamento, muito cuidado estético. Isso convive com uma espontaneidade no cantar, no interpretar. Essa forma de interpretação comunica “uma sensação de transcendência” (ULHÔA, 1995). Para a pesquisadora, “ele consegue este efeito através de seu estilo vocal, variando sutilmente a estrutura tonal e rítmica esperada e usando seu timbre flexível e grande extensão vocal”. Esse efeito pode ser visto, para efeitos de comparação, de forma clara na diferença entre sua gravação de *Panis Angelicus*, de autoria de Cesar Franck, e a gravação de Pavarotti¹⁴. Também sobre a técnica vocal miltoniana, voltando ao exemplo citado por Machado:

A execução vocal desconstrói lentamente o andamento [...] indicando uma promessa de continuidade. Do ponto de vista musical, essa referencia se confirma pela finalização por meio de um movimento cromático que recai sobre o quinto grau da tonalidade, correspondente a um tensionamento harmônico que pede uma resolução. Embora o fonema seja conclusivo, a não-resolução expressa no plano

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ge_7-1ku2f8&t=27s>. Acesso em: 25/06/18.

¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xUCJd1au5AM>>. Acesso em: 25/06/2018

¹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o3EZoDr6kqM>>. Acesso em: 24/06/2018.

musical configura uma continuidade, com a qual a voz se compatibiliza pelo prolongamento das emissões vocálicas que resultam numa suspensão entoativa (MACHADO 2012, p. 81)

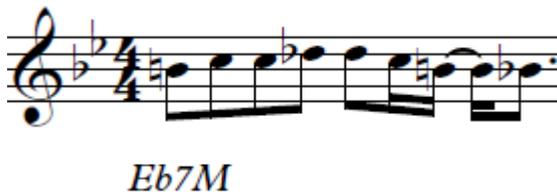
Este caráter de não-resolução, de suspensão, faz vínculo com a procura de Milton em dialogar com a tradição tonal europeia de uma forma pessoal, particular, com modalismos, acordes suspensos, no plano harmônico, e na utilização de quartas sucessivas, no plano melódico. A forma de Milton conduzir a voz traz as características do sublime, da pungência e, paradoxalmente, da naturalidade no cantar, como aponta Machado (2012, pp. 81-82).

A amplitude vocal de Milton pode ser ouvida em *Ol man river* (Jerome Kern/Oscar Hammerstein II) no álbum *Nascimento* (1997). É uma dimensão incomum, rara; a utilização do falsete causa um estranhamento, um algo diferente, um contraste amplificado pelo fato de cantar agudo, influenciado pelas cantoras que ouvia na juventude, apesar de ser ele do sexo masculino, além de utilizar o falsete de forma peculiar, inusitada, não como último recurso, no decorrer do fonograma, conforme VILELA (2010, p. 24).

Há no modo de interpretar de Milton como em *Amor de índio* (Beto Guedes/Ronaldo Bastos), presente no álbum *A barca dos amantes* (1986) uma liberdade que adiciona o elemento do inesperado, do não se prender, um derramar-se pelo ritmo, um *rubato* todo peculiar. Os alongamentos das notas são congruentes com o andamento lento da música. Esse desacelerar do andamento se coaduna com o prolongamento das notas, o repetir de certos versos, em quantidade também maior que nas canções de outrem.

A intensidade é muitas vezes moldada de forma a conseguir clímax, ápices, dramaticidade, desencadeando um processo de intensa expressividade. Isto pode ser percebido na versão do disco *Angelus* (1993) da canção *Clube da Esquina no.2* (Milton Nascimento/Lô Borges/Márcio Borges). Aqui, além da adição da letra, ausente na versão do álbum *Clube da Esquina* (1972), há a diminuição do andamento. Ou seja, trata-se de um músico em constante mudança, revisitando a si mesmo constantemente, criando variações, sempre se citando, sempre se referenciando, repetindo trechos, formas e sonoridades, mas com um sabor diferente, ecoando a ideia da circularidade. Voltando à versão presente da canção citada no disco *Angelus*, o solo, que o artista faz no violão e voz, é recheado de dissonâncias, concepção pouco usual quando feita em velocidade cadenciada. São quartas e quintas aumentadas (o solo começa com uma quinta aumentada), sétima menor em acorde com sétima maior, terças maiores em acordes menores e terças menores em acordes maiores. Tal recurso é amplificado com o enxugamento da instrumentação, exatamente na hora do solo.

Figura 1 – Início do solo de Milton.



Fonte: produção do próprio autor (2018).

A música de Milton é também associada à ideia de profundidade (AMARAL 2013). Enquanto que isso também é ligado à temática e às letras, no aspecto sonoro, essa noção pode ser associada à técnica de reverberação, muito usada por Milton, e que traria uma sonoridade profunda, como é proposto por Fonseca a respeito do dreampop: “Conseguimos perceber essa camada de reverberação ao fundo, que é o que constrói a profundidade, na música, apontando para um efeito de distância” (FONSECA 2013, p. 52). A isso se soma o efeito tridimensional trazido pelas múltiplas linhas, sejam melódicas, harmônicas, rítmicas ou de timbre; dificilmente a música de Milton é um som que traz somente a estrutura de melodia e acompanhamento.

A sonoridade complexa pode ser evidenciada ao longo da carreira, com as polirritmias, polimetrias, como *Maria Três Filhos*, no álbum *Journey to dawn* (1979). A soma desses elementos é misturada à diversidade de instrumentos, estruturações formais das canções por vezes divididas em várias seções, como em *Hoje é dia de el Rey* (com letra de Márcio Borges), do álbum de 1973, entre diversos recursos. Podemos pensar na estrutura formal da música citada tendo o seguinte esquema: | A | B1 | C1 | B2 | C2 | D | E |, onde cada letra representa uma parte específica da canção, com “B2 e “C2” agindo como reiterações, sendo que cada seção por traz instrumentação, andamento e fórmula de compasso diferente da outra.

Aliás, nesse álbum (e em muitos outros) “a percussão tomou outra dimensão na medida em que passou a ser um evento de vida própria que corria, às vezes, com um volume maior que o dos instrumentos melódicos harmônicos” (VILELA 2010, p. 27). Nesse contexto, convém lembrar o nome de um fonograma recheado de percussão presente no álbum *Maria Maria* (2002), *Santos católicos x Candomblé*.

O cantor também é sempre lembrado por sua voz de timbre peculiar, que “já traz em sua essência o signo da sublimidade” (MACHADO 2012, p. 80). Exemplificando a escolha do cantor para ser o intérprete da canção *Beatriz*, que pode ser ouvida no álbum *O grande Circo*

*Místico*¹⁵, na opinião de Machado “Milton conjuga os dois elementos tensivos que sustentam toda a narrativa: a materialidade do enunciador e, ao mesmo tempo, pelo componente sublime de sua voz, as propriedades etéreas do enunciatório”. Nas duas páginas seguintes, Regina Machado explica o porquê de relacionar a voz e a interpretação com esta adjetivação.

Quando mencionamos o caráter sublime da voz de Milton fazemos uso de uma metáfora para ressaltar que se trata de um timbre que equilibra harmônicos graves e agudos, resultando num componente vocal pleno de nuances e iluminações diferentes por toda a tessitura, tendo, no entanto, como característica principal a plenitude da voz em toda a sua extensão (MACHADO 2012, p. 81)

Ou seja, haveria uma estase por intermédio da técnica vocal demonstrada pelo cantor, uma continuidade, “sem quebras timbrísticas”. Isso pode ser percebido na interpretação de Milton em *Beatriz*, uma música que, em sua amplitude melódica de 25 semitons, pode ser desafiadora para um intérprete. Na interpretação citada não há alteração da voz ao mudar de registro, possibilitando não somente uma vinculação do cantor a uma forma de cantar de grande apuro técnico, mas também exercendo um efeito expressivo dessa ausência de alteração. Segundo Machado,

As gradações configuram um campo de previsibilidade do desenvolvimento melódico compatível com o regime da desaceleração que norteia a canção passional. O intérprete compatibiliza sua voz com a velocidade desse regime, não imprimindo nenhuma alteração na emissão que resulte em mudança brusca do timbre, fato que provocaria uma aceleração tensiva do componente vocal (IDEM, p. 81)

A estase, ainda que de forma arredia, sutil, é lembrada na roupagem harmônica e melódica constantemente utilizada por esse músico, empregando frequentemente melodias e harmonias modais, muitas vezes lado a lado com aspectos tonais como é o caso de *Rio Vermelho*, presente no disco *Courage* (1968), onde a primeira seção é composta por dois acordes apenas Am/D e G/A, enquanto a melodia passeia pelas notas da escala de ré menor. Também tal característica estática se dá nas técnicas de acordes variando sobre nota grave pedal, como na parte que segue à introdução de *Novena* (letra de Márcio Borges), utilizando os acordes de F/D, G/D, Ab/D, G/D, F/D também no álbum *Angelus*; e baixos evoluindo sobre a mesma tríade, como em *Sentinela*, no disco homônimo (1980). Aqui, também a letra está carregada da temática religiosa. Pode ser citada também, conjunto com a busca por uma sonoridade um pouco dissociada da narratividade teleológica, o constante emprego de Milton

¹⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sITHQPFiAtg>>. Acesso em 05/10/2017.

por acordes sem a terça, acordes quartais, e melodias com saltos em quartas e quintas como em *Amigo, amiga* (letra de Ronaldo Bastos), canção que faz parte do álbum *Milton* (1970).

Figura 2 – Melodia com saltos em quarta e quinta em *Amigo, amiga*



Fonte: produção do próprio autor (2018).

2.3 PONTA DE AREIA

Realizei uma investigação escutando a discografia de Milton por completo, onde cheguei à conclusão de que a música mais representativa para esse trabalho, aquela que mais evidencia as peculiaridades da obra de Milton, no sentido de um microverso, de metonímia, é *Ponta de Areia*. Gravada primeiro por Elis Regina em 1974, *Ponta de Areia* (letra de Fernando Brant) é a música mais gravada pelo artista; primeiramente gravada no disco *Minas* (1974), em cada gravação, em cada fonograma tem um arranjo diferente, uma peculiaridade, sendo isso em si já um traço desse músico. Além disso, várias características pertinentes e constantes na obra miltoniana aparecem nessas diferentes versões. Algumas particularidades, como o uso de um fonograma sem a utilização da voz, ou mesmo a voz de uma outra pessoa, características extremamente raras ao longo da discografia do compositor, aparecem em exemplos de *Ponta de Areia*. Várias dessas características estão atreladas ao que tem sido discutido aqui, ou seja, essa sonoridade que implica num aprofundar-se, numa possibilidade de se passar por uma experiência mística, conforme foi visto no capítulo anterior.

O metro dessa música é composto de nove tempos. Incomum na música popular brasileira, mesmo ocidental, faz ecoar o que Herbie Hancock afirma a respeito da música miltoniana: “parece que é uma criança que está começando a compor, e de repente acaba com tudo!” (In: AMARAL 2013, p. 144). Esta afirmação dialoga com uma espécie de crença em Milton na infância. Para PACHECO (2014, p. 69) “o falsete seria, sem dúvida, um dos canais de aproximação com esse lado infantil que tanto fascina o artista”. No site oficial do cantor, a respeito das crianças, é citada por Gilberto Dimenstein a seguinte frase de Tagore: “São a eterna esperança de Deus nos homens”¹⁶. Isto também está entrelaçado com o discurso de Milton sobre sua forma de criar (intuitivamente), a percepção que em geral muitos músicos

¹⁶ Disponível em: <<http://miltonnascimento.com.br/site/turnes.php?id=12>>. Acesso em: 26/09/2017.

têm de sua obra (a de ser um músico intuitivo), embora essa intuição não seja uma “intuição inocente, mas sim o de uma intuição carregada de informações já processadas e expostas de maneira singular” (VILELA 2010, p. 27).

Partindo para o aspecto melódico, a utilização de suas notas tem um aspecto de escala pentatônica maior, o que confere uma sensação de ausência de tensão, pela ausência dos semitons entre sensível e tônica, e entre terceiro e quarto graus. Em todas as versões de Milton se observa essa característica. Além disso, deve-se dizer que ambos os compassos que integram a frase a ser repetida têm, nos sete primeiros tempos a mesma estrutura rítmica: trata-se de quatro colcheias, seguidas de quatro semínimas, logo após substituídas por duas colcheias, a mudança se dando no oitavo e nono tempos; no segundo compasso a nota longa é substituída, frequentemente repetindo notas.

Figura 3 – Melodia base de *Ponta de Areia*



Fonte: Produção do autor (2018).

Aumenta-se então a noção de repetição, entrando em cena aí a característica estática dessa canção.

Na harmonia, o que torna a canção interessante é o ritmo harmônico. São dois compassos que, assimétricos em seu ritmo interno, usam acordes invertidos, com harmonia simples, terminando num acorde quartal (Bsus4, com melodia na terça menor – ré), sem resolução. Antes disso, os dois primeiros acordes, D e A/D, que perpassam sete tempos do primeiro compasso compartilham o mesmo pedal, configurando um drono em miniatura. Essa assimetria, esse drono, no baixo, essa repetição que sofre poucas variações, tudo isso remete a uma música que funciona de forma similar a um *mantra*, a um transporte para outro tempo, ou, como está sendo frisado aqui, para um estar diferente. Também os acordes invertidos, com notas em comum, as notas pedais, o ritmo harmônico assimétrico, e particularmente o penúltimo acorde desse recorte, com intervalos quartais (o acorde varia de gravação para gravação, mas não sua essência), ajuda a canção a não ter ênfase no aspecto tonal, embora os acordes D, G e A possam passar a ideia de uma tonalidade. Não chega a ser propriamente nem modal, nem tonal; um “entre”.

Como pode ser visto, dentro de uma aparente simplicidade melódica se esconde uma complexidade particular no ritmo harmônico, que talvez faça mais sentido pensar numa grande sequência de 18 compassos. É importante notar ainda que, por detrás da simplicidade harmônica da peça, utilizando-se basicamente de I, V, IV, ii e V (exceção feita ao último acorde), a relação entre eles, a escolha de qual nota é colocada no baixo, enfim, sua disposição é que faz a diferença, os pequenos detalhes do fenômeno sonoro, como um acorde invertido.

A letra de Fernando Brant tem um viés social de denúncia. Havia uma ligação entre os estados de Minas Gerais e Bahia, pelas ferrovias. Essas ferrovias foram desativadas pelo governo militar. Isso resultou numa sensação de saudosismo, nostalgia.

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. (PACHECO 2014, p. 184).

Existe toda uma associação entre o trem, enquanto veículo, e aspectos poéticos, mesmo místicos. Um poema que aparece no encarte do álbum *Miltons* (1988), sem o título, é de Adelia Prado, escritora que também faz uso da temática da mística em seus textos: “Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica/ mas atravessa a noite/ a madrugada, o dia/ atravessou minha vida/ virou só sentimento” (In: NASCIMENTO, 1988).

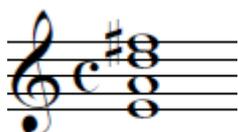
A temática do trem é cara a Milton, além de estar muito associada à ideia de mineiridade. Também a música *Três pontas* (letra de Ronaldo Bastos) já no primeiro disco solo (1967), e *Travessia* (letra de Fernando Brant), remetem a esse meio de transporte. A própria música *Travessia*, tem certa conotação transcendente, que remete à obra de Guimarães Rosa, *Grande Sertão Veredas*. *Barulho de trem*, a primeira música composta por Milton, fala disso; e o artista também traz em seus álbuns composições de outros músicos, como é o caso de *O trem azul* (Lô Borges/Ronaldo Bastos) e *Trem de ferro* (poema de Manuel Bandeira musicado por Tom Jobim). É possível que existam outras possibilidades de associação que possam fazer essa ponte entre o trem e o algo além, com o *trem-fantasma*, o trem como que levando as pessoas para a morte; como diz Fernando Brant em *Encontros e Despedidas*, música de Milton no já citado álbum *Último trem*, “são só dois lados da mesma viagem” (2002).

Deve ser levado em conta também o estilo de Fernando Brant. Integrante do grupo Clube da Esquina, assim como demais letristas desse grupo de amigos, Fernando tem o estilo com imagens, metáforas, vazios a serem preenchidos pelo ouvinte, como mostra a letra da canção analisada, cuja primeira gravação de Milton consta no álbum *Minas* (1974)

Ponta de Areia, ponto final
 Da Bahia-Minas, estrada natural
 Que ligava Minas, ao porto, ao mar
 Caminho de ferro, mandaram arrancar
 Velho maquinista, com seu boné
 Lembra o povo alegre, que vinha cortejar
 Maria fumaça não canta mais
 Para moças flores, janelas e quintais
 Na praça vazia, um grito, um ai
 Casas esquecidas, viúvas nos portais (BRANT, Fernando, 1974)

Não é por acaso, por exemplo, que em algumas das versões de Milton, na última palavra (“portais”) há uso de um acorde algo vago, sem função, como por exemplo na primeira versão de *Último trem* (2002):

Figura 4 – Acorde final de *Ponta de Areia*, primeira versão do álbum *Último trem*.



Fonte: produção do próprio autor (2018).

A crer em entrevista dada a PACHECO (2012), Fernando Brant retirou o nome da peça de uma cidade em Minas Gerais homônima, que sofreu com a desativação da ferrovia (p. 183).

Fechando a série de singularidades compartilhadas por todas as gravações, cabe outro comentário sobre a estrutura da peça que, compartilhando de maneira geral, repete os dois compassos de nove tempos várias vezes (exceção à versão presente no disco *Native Dancer* (1975), que comporta uma seção contrastante no meio da peça.), sempre adicionando algo novo, lembrando a ideia de circularidade. A repetição de frases e pequenos motivos melódicos pode remeter também, às orações, às procissões, cortejos, uma associação presente de forma mais evidenciada na versão de *Credo* no disco *Clube da Esquina 2* (1978) onde esta canção se inicia com o que lembra uma sonoridade de pessoas em procissão, cantando, porém, a letra de *San Vicente* (letra de Brant, gravada pela primeira vez no álbum *Clube da esquina*). Com

relação à estase em si, deve-se lembrar que este músico, esta obra, pertence a determinado contexto; perto de uma obra minimalista ou de uma peça de La Monte Young, por exemplo, soa como uma composição mais agitada, com mais elementos, mais movimento. Porém, dentro do contexto da música brasileira, trata-se de um algo a mais, de uma singularidade dessa música, dessa obra e desse músico.

Para Milton, *Ponta de areia* parece ser a canção que faz mais sucesso no exterior: “em todos os lugares que eu vou, fora do Brasil, a música número um é *Ponta de Areia* (AMARAL 2013, p. 196). Isso pode ser explicado em parte pela sua melodia pentatônica, de pouca amplitude, fácil de cantar, e singular ritmo harmônico, como já visto, ao ter os acordes distribuídos de forma não tão comum no conjunto dos dezoito compassos.

Soma-se a tudo isso a participação de tal música num contexto muito particular na discografia de Milton. Ele criou algumas trilhas para balé, as quais até agora duas se tornaram álbuns musicais: *Maria Maria* e *Último trem*, sendo este último carregado da questão da desativação das ferrovias. Nesse último, trilha sonora para o balé homônimo do Grupo Corpo, há todo um desenvolvimento em relação à temática da música escolhida para essa dissertação. A peça está disposta perto do início e conclui o álbum, sendo duas as versões. A gravação da música *Último trem*, é ainda um reaproveitamento temático e motivico de *Ponta de Areia*. Há ainda, juntando todos esses pormenores, letra, som, estrutura, um simbolismo que traz a ideia de recolhimento, introspecção. Repare-se na diferença, por exemplo, com a gravação de Esperanza Spalding¹⁷. Há outro caráter, outra busca. Uma sonoridade mais dançante, mais leve. Ou seja, mais que a melodia e a letra, trata-se de uma diferença de arranjo, de concepção.

A maior parte das gravações aqui exemplificadas está contida na discografia de Milton, ou seja, de álbuns lançados pelo mesmo. Exceção foi feita à versão com Nana Caymmi¹⁸ (que não faz parte da discografia do cantor), também gravada em 1975, por se tratar de um aspecto pelo qual a pujança técnica e sua peculiar sonoridade dos registros agudos de Milton, seu acompanhamento melódico com a voz, são muito utilizadas como recurso em gravações de outros artistas.

Na ficha técnica disponível sobre o DVD *Ser Minas tão Gerais*¹⁹ release da obra, é dito que, em determinado momento, os habitantes de uma cidade do interior esperam pela chegada de um mito, e quem faz o “papel” do mito é o próprio Milton, numa união entre

¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OqCZ8NoxptM>>. Acesso em: 25/06/18.

¹⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=31fmJNe6cPk>>. Acesso em: 29/10/2017.

¹⁹ Disponível em: <<http://miltonnascimento.com.br/site/dvds.php?id=6>>. Acesso em: 28/10/2017

personagem e pessoa. A peça que Milton e os habitantes da cidade, interpretados em sua maior parte por crianças, cantam, frise-se, é *Ponta de Areia*.

2.3.1 Gravações de *Ponta de Areia*

A gravação de “*Ponta de Areia*” no LP *Minas* (1974) é o primeiro fonograma dessa canção gravada por Milton de que se tem registro. Inicia com uma introdução instrumental, com um solo do músico Nivaldo Ornelas, em instrumento de sopro, com uma melodia que lembra a canção *Somewhere over the rainbow*, como que predizendo a letra, nostálgica, da canção a ser tocada. Esse início sugere um algo longínquo, uma vontade de retornar à origem, uma saudade do que ainda não se viveu, como lembra a música incidental. O ritmo, assimétrico, a harmonia vaga, tudo parece evocar um outro tempo, uma outra esfera. Em seguida, um coro de afinação (propositalmente) irregular de crianças, em dado tom, diverso do resto da música, apresenta o tema, auxiliado por teclado, solfejando, sem letra, entrecortado pelo som de um sino. O andamento é arrastado, sem elementos percussivos, funcionando como uma espécie de segunda introdução. Ato contínuo, dá-se a entrada de Milton, algo marcante, com voz aguda, ainda sem letra. Só então a voz do compositor entra no registro médio, acompanhado de um coro, ainda sem a bateria que, quando surge, traz uma sonoridade que se aproxima do *rock*, com um peso, uma marcação pulsante, embora não abra mão da irregularidade métrica. Há, dentro da estrutura repetitiva, sempre um novo elemento, timbrístico, sempre dando um novo colorido, com pequenas mudanças na melodia e harmonia; enfatiza-se o caráter de circularidade. Dessa forma a música nunca se repete.

No meio da peça há um intenso solo de Nivaldo Ornelas, dentro do diatonismo de si bemol maior; é um solo que não faz uso de *blue notes*, o que se aproxima da proposta melódica do solo de Milton na faixa *Clube da esquina 2* do disco de 1972. Esse constante procurar miltoniano por moldar o som acompanhado por diferentes músicos auxilia às versões terem cada uma sua singularidade, já que há uma alternância de músicos que tocaram com Milton no decorrer de sua carreira, além de ocorrerem trocas, influências *dos dois lados da mesma viagem*, para citar uma música que também fala do “trem” (*Encontros e despedidas*, com letra de Fernando Brant e música de Milton).

É possível que o solo de Nivaldo nessa gravação tenha sido improvisado, a crer no seu depoimento no livro de AMARAL. (2013). Na gravação de outra música do mesmo álbum, *Beijo partido*, de Toninho Horta, Nivaldo comenta que “era muito na hora, no instintivo, no momento das coisas [...] Pensei comigo: eu vou tocar ouvindo” (In: AMARAL 2013, p. 300).

Faz-se comum ressoar nas gravações de Milton o clima de amizade, espontaneidade, esse ar meio lúdico, infantil. Após o cantor retomar a letra, fecha a gravação o coro de crianças, criando uma moldura sonora, o que aproximaria da ideia de um ciclo. No total são dezesseis repetições da melodia de dois compassos, fazendo-se se audível a repetição, embora predomine a ideia de circularidade proposta por Irlandini, ou seja, não são repetições idênticas, mas acrescidas de algum elemento, sem no entanto trazer um caráter teleológico, ou de desenvolvimento.

Na gravação de Nana Caymmi, o ritmo se mantém como na primeira versão de Milton. Responsável por conduzir a letra, a cantora traz seu timbre aveludado. Semelhante à introdução presente na versão do disco *Native Dancer*, há apenas a voz de Nana e um instrumento, aqui, violão. Milton participa sem entoar a letra, fazendo uso da voz de forma instrumental, munido de seu manejo com o pentatonismo da melodia para fazer um contracanto peculiar, também em falsete. Este é um recurso que muitas vezes é utilizado por Milton; o de, quando participa como convidado em alguma gravação, trazer seu falsete e sua sensibilidade como diferencial timbrístico e melódico. A entrada de Milton tem um algo que sugere uma outra atmosfera; tem-se aqui o aspecto simbólico, ampliado pelo fato de ser a voz mais aguda criada por Milton, e a mais grave por Nana. Um dos exemplos mais impressionantes desse recurso é encontrado na canção *Pedaço de mim*, de Chico Buarque. Outra utilização muito comum de Milton em gravações de outros artistas é entrando no decorrer da canção, aumentando a tensão da espera; o resultado frequentemente chama a atenção, já que Milton costuma se destacar como cantor frente a outros artistas.

Na primeira versão presente no álbum *Último trem* (2002) entra em cena o autor de *Canção do Sal* enquanto violonista, junto com Toninho Horta. Sai do lugar principal (a voz) para dar espaço a cantoras, cujos timbres são tão caros ao cantor. A versão impressiona pela singeleza: cumpre papel aqui uma certa economia misteriosa de Milton. Esse despojamento abre-se em vários aspectos: um dos exemplos mais marcantes disso são os acordes utilizados na primeira seção de *Cravo e canela* (Nascimento/Ronaldo Bastos), onde os acordes utilizados são perfeitos maiores, sem o uso de tensões. Aqui tem-se esse impacto no enxugamento instrumental: violões e vozes (femininas, é preciso destacar). Inicia com um barulho de trem; a entrada da voz e violões só se dá aos 43 segundos. Uma preparação, um aviso aos ouvidos para que espere. O timbre das cantoras, aveludado, tem algo de emotivo, talvez amplificado por começar a melodia sem a letra. Aqui, em determinados momentos faz-se notar a polirritmia que Milton costuma executar ao violão, acompanhando uma melodia em compasso simples: a acentuação em grupos ternários, recurso muito utilizado por esse

instrumentista, principalmente na década de 70. Além disso, também está presente um padrão de execução violonística, ao, num grupo de oito semicolcheias fazer um movimento ascendente em direção à quarta nota, que se repete na quinta nota.

Figura 5 – Padrão de acompanhamento violonístico muito usado por Milton



Fonte: Produção do autor (2018).

A última faixa do mesmo álbum tem vários cantores participando; dessa vez, quem abre o canto são homens. A ideia de multidão é recorrente nessa discografia tão particular. Milton também participa como cantor, mas sem ocupar posição de destaque. A última voz, por exemplo, é a de outro cantor. Configura-se como um recado; uma forma de elencar os timbres no fonograma de modo a dizer algo com o som, evocando o início de *Credo* (Nascimento/Brant). No fim, apoteótico, o apito do trem grita, contendo alta carga poética e dramática. O som é carregado de imagens.

A versão contida no álbum *Brazil Night* (1983) é ao vivo; após uma introdução instrumental, há um improviso de Milton, sem nenhum acompanhamento, nem mesmo percussivo, que ecoa a composição *O velho*, do álbum *Último trem*. Este início, o improviso acompanhado de sonoridades trazidas pela percussão, cria um clima diferenciado, dando um senso de ritual, como que entrando no interior, no íntimo. Utilizando intervalos singulares (quarta aumentada) nesse momento particular, cantando de forma pungente em certos momentos, além de sua rítmica peculiar, não necessariamente subordinada a métrica de um compasso regular, Milton traz uma de suas principais características, a de constantemente referir a si mesmo, sem, no entanto, ser uma simples repetição. Tal “velho” pode ser associado com o citado na letra de *Ponta de Areia*, o “velho maquinista”. Na segunda metade do fonograma, Milton apresenta a música com a letra, em versão bem enxuta, basicamente acompanhado de seu violão e de elementos percussivos; ao final a banda vai lentamente adicionando sonoridades, enquanto o cantor leva a melodia a regiões agudas, sem letra. O efeito tem algo de impactante, próximo à reza, parecendo remeter ao júbilo da antiguidade cristã: “o jubilus primitivo parece ter sido algo parecido a um curto refrão em ritmo claro e marcado, que a assembléia inteira pudesse cantar junto com o sacerdote” (MAMMI 2000, p.350), acrescido dos aspectos timbrísticos particulares de Milton.

Na versão com Wayne Shorter, que abre o álbum *Native Dancer*, logo no início entra o falsete junto com um piano, criando uma mescla de timbres. Piano este criando um som que, de acordo com PACHECO (2012), “faz uso de 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”. (p. 68). Duas características se destacam nessa versão: em primeiro lugar, o sopro de Wayne Shorter, que, ao mesmo tempo em que anuncia a seção contrastante, divide no final da peça o dueto com Milton, comentando sonoramente a melodia, com particular beleza. Trata-se de algo que faz ecoar a própria performance do artista brasileiro em outras gravações. E a seção intermediária, que contrasta com a inicial e a final, faz uso de um padrão recorrente na discografia de Milton. O trecho é iniciado com a execução de Wayne Shorter, em ritmo livre, de caráter improvisatório, acompanhado por piano elétrico e baixo, criando uma ambiência, um espriar-se; em sequência, é introduzido um outro momento instrumental, diverso, com ritmo e harmonia remetendo a *Vera Cruz* (letra de Marcio Borges) e *O que foi feito de Vera* (Com Márcio Borges e Fernando Brant), com três notas graves alternando acompanhadas da mesma tríade; mais à frente, Shorter anuncia novamente a melodia, com um certo respeito a ela, um caráter solene evidenciado pelo sutil acompanhamento percussivo e de cordas. O retorno de Milton e do resto da banda, com os comentários melódicos de Wayne, na sequência, tem um efeito catártico. Nesse improviso final do músico estadunidense, em alguns momentos usa-se uma escolha econômica de notas e ritmo que remetem a algo de infantil, puro, singelo.

No álbum *Tambores de Minas* é, em álbum, uma das duas únicas versões que não contêm voz. Apenas teclado e sanfona, tocada por Milton; esta, aliás, após um toque de pequeno sino, abre sozinha a peça, sem ainda fazer uso da melodia, com um caráter introdutório, preparatório. O compositor de *Travessia* faz então uma performance altamente expressiva, alongando e repetindo as notas, recheada de *rubato*, repetindo, enfatizando determinados fraseados, de forma simples. Parece uma criança tocando; e é preciso lembrar, também, que essa sanfona de Milton não tem muitos recursos técnicos, sendo quase como um brinquedo; com isso, volta a temática da infância. Pode-se mesmo entrar na ideia de sístole e diástole, contração e expansão que está ligado ao tocar uma sanfona, com o ato de cantar.

Entra, mais tarde o teclado; conforme a música vai se desenrolando no tempo, nessa versão em particular o teclado faz uso de novas cores harmônicas, dando um novo contexto à melodia; um novo território é explorado, incomum nas outras versões, como o uso de um acorde com quinta aumentada logo na terceira nota da melodia, em sua repetição. Ao final, uma surpresa é encontrada com o tocar de Milton imitando o barulho de trem, em pulsação

regular, repetida, alternando entre os acordes G e Am enquanto se prolonga uma massa sonora etérea e o teclado vai cada vez mais em direção a notas mais agudas, em intervalos cromáticos, como que remetendo à fumaça dos trens antigos, que se elevam cada vez mais, mais e mais distante. Ou ao mais íntimo.

Nas duas gravações com os irmãos Belmondo (*Milton Nascimento e Belmondo*, 2009) há a criação de um clima que contrasta com o resto do álbum, recheado de improvisos jazzísticos. Como numa moldura, a canção abre e fecha o cd; Na primeira versão, anunciando o que há de vir, como prelúdio

as cordas da orquestra repinica 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 (PACHECO 2014, p. 297)

Aqui há a ideia de lentidão, intimidade; são as versões mais lentas dessa música. A melodia primeiro é apresentada em instrumento de sopro, preparando a chegada da voz de Milton. Notas das cordas fluem estaticamente, longamente, atravessam os diferentes acordes, dando a sensação de permanência. O ritmo tem um quê de declamado, orgânico, sem obedecer rigorosamente a pulsação. Na segunda, mais curta, em tom diverso da primeira; há uma conversa peculiar entre o início das duas versões. Na primeira, as duas notas que abrem a melodia são lá e dó; na segunda versão, ré e fá. Essa pentatonia não parece ser por acaso, nem o subir de tom; Como também não o é a ausência da voz de Milton; talvez, como que querendo dizer que, findo o cantor, fica a música. A sonoridade dessas duas gravações traz também as conexões de Milton com Cesar Frank e Maurice Ravel, que tem peças no mesmo álbum, também interpretadas por Milton e os irmãos Belmondo. Na primeira versão, ao final uma técnica muito utilizada por Milton, principalmente a partir do disco *Nascimento*, fecha a gravação: a adição de vozes do próprio cantor. Já na segunda gravação, a mesma é introduzida e encerrada por um período de breve silêncio; uma pausa que pode remeter à imobilidade completa, entrecortada por música. Entre as estases, o êxtase. Esse tratamento diferenciado, ao silêncio na música, é particular na obra de Milton, nesse fonograma.

O conjunto de gravações de *Ponta de Areia* traz em seu bojo o que pode ser considerado como um microverso da obra de Milton; na variedade de referências a si próprio, além da própria unidade temática e motívica, vê-se o conceito de unidade; a complexidade se dá sobretudo no metro, mas também nos diálogos entre as diversas gravações com o resto do

cancioneiro miltoniano. Já a intensidade é demonstrada no diálogo entre a letra de conotações éticas e políticas com a forma expressiva de cantar, com a diversidade de tratamentos timbrísticos e estruturais, como no caso da versão do disco *Tambores de Minas*, onde o trem, citado pelo padrão repetitivo dos acordes, ecoa o derradeiro apito do disco *Último trem* que surge inesperadamente, depois de tensão acumulada pela alternância de vozes – sendo a última a voz de Milton – trazendo alta carga dramática e *pathos* elevado.

Deve-se explicitar, finalmente porque a gravação de Gilberto Gil, que está no álbum que o músico baiano gravou com Milton, não consta nessa seleção. Trata-se de um excerto, ou, como consta na descrição do álbum, uma vinheta; uma citação, de menos de um minuto, feita por Gil, na qual Milton não participa. É interessante a escolha que Gil faz, rimando com a escolha de Milton da composição de Gil, *Palco*. O diálogo entre essas duas escolhas, tanto de trecho específico da letra de *Palco* (“Subo nesse palco, minha alma cheira a talco/Como bumbum de bebê, de bebê/Minha aura clara, só quem é clarividente pode ver/Pode ver”), quanto a escolha de *Ponta de Areia* por Gil evidencia o caráter singular dessa canção de Milton. Os termos “alma, aura”, a citação ao palco se integram ao jeito misterioso de ser do músico aqui pesquisado, como que justificando sua escolha da canção de Gil; este, por sua vez, escolhe *Ponta de Areia* por esta ser uma espécie de síntese da música de Milton.

Percebe-se, portanto, que *Ponta de Areia* atua como metonímia da obra de seu criador, evidenciando vários de seus aspectos mais característicos, concernente a ideia da música servir como ponte, via de acesso ao êxtase (aqui, no caso, através sobretudo da estase). Porém, há diversos âmbitos da música miltoniana que fogem ao espectro das gravações de *Ponta de Areia*, em que também são não só caminhos para uma experiência mística, como elos que reverberam a singularidade desse músico.

As gravações de *Ponta de areia* contêm boa parte dos elementos que caracterizam a obra de Milton como um todo. Contudo, uma escuta atenta dessa discografia, tendo a busca por elementos místicos ou que possibilitariam uma experiência mística como norte, traz certas particularidades desse conjunto de canções que não são compartilhados entre esses fonogramas. Para tanto, foram trazidos aqui um grupo de características que devem ser explicitados para um panorama mais completo acerca das conexões entre a obra de Milton Nascimento e a temática da mística.

2.4 TRANSE

Como foi visto, Rouget dissocia êxtase e música, juntando esta última ao transe, que em sua definição seria um estado alterado e transitório de consciência, ligado frequentemente ao movimento, à excitação, dança, comunhão de pessoas (ROUGET 1985). Faz-se uso aqui deste termo para associá-lo às músicas que convidam, com sua violência, vigor e agressividade a esse estado. Rouget inclusive cita um estudo no qual o estado alterado poderia ser causado não pelos efeitos do som em si, mas dos movimentos da cabeça decorrentes do ouvinte (p. 86). É bom lembrar que, no que concordam Ferreira e Rouget, de que é preciso estar disposto (pode-se dizer, disponível) a essa entrega; Staal também advoga que, no momento da experiência, não se deve problematizá-la, mas sim estar livre (o questionamento seria feito depois, em outro momento).

Há algumas gravações de Milton que fazem valer essa peculiaridade que sugere e suscita movimento, explosão. Por exemplo, *Essa Voz* (Nascimento/Brant), canção do álbum *Anima* (1982). A partir de 2:03 minutos, aproximadamente metade da gravação (a música tem 3:36 minutos), a característica da canção muda: Dá-se uma ênfase à percussão (em performance especial de Robertinho Silva), de caráter improvisatório, juntamente com duas linhas melódicas cantadas por Milton, antagônicas, mesclando-se, enquanto dois acordes se repetem, com caráter de suspensão. No fim da gravação, surge a voz aludida na letra, como que de outro lugar, enquanto os arroubos rítmicos de Robertinho crescem em intensidade. O resultado sonoro é feroz, além de pathos acentuado.

Outro exemplo dessa ferocidade, desse convite à explosão, pode ser atestado em *Leila* (*Venha Ser Feliz*), presente no álbum *Minas*; não por acaso, *Leila*, que é um desdobramento da canção de Edu Lobo *Sinherê* (*Venha ser feliz*), surge em andamento muito mais veloz (como foi observado, ao contrário do usual). A ausência de letra evidencia o caráter instrumental; as performances dos músicos são raras; é uma gravação onde distintos instrumentos acompanham a voz, cada um com personalidade, fugindo do escopo de uma sonoridade de melodia com acompanhamento. Mas talvez o elemento mais destacado seja o violão de Milton (MIRANDA 2015). As cordas são rasgueadas de forma visceral, com força, de caráter fortemente rítmico, percussivo, funcionando num ritmo muitas vezes independente da fórmula de compasso. Isso, em união ao solo de teclado, à maneira particular de Edison Machado de tocar a bateria, se traduz num fonograma de grande vigor. Esse mesmo violão pode ser percebido também no fim da gravação da música de Beto Guedes Márcio Borges,

Caso você queira saber, no mesmo álbum. Compare-se com a versão de Beto Guedes²⁰, da qual Milton não participa: a gravação do autor de *Travessia*, embora tenha seu violão dado mostra somente nos 15 segundos finais do fonograma (e auxiliada pelo andamento ligeiramente mais rápido), ganha uma pujança rara, trazida por essa forma peculiar de tocar o instrumento. O toque privilegia o ruído; não se ouve uma tríade, acordes, notas, não é o objetivo aqui: a ideia parece ser comunicar a violência da qual fala a letra. A duração da execução é curta, e faz-se sentir a falta de um pouco mais de tempo; mas também é necessário afirmar que o suspense causado pela ausência de letra, somado à repetição de acordes, só faz crescer o impacto da chegada do violão.

Brasil, presente no álbum ao vivo (NASCIMENTO, 1983), é um fonograma muito singular na obra de Milton; na maior parte da curta gravação, trata-se apenas de voz e bateria (percussão). O que reforça aqui a ideia de transe é não somente a ausência de elementos harmônicos, mas o andamento da canção e o tratamento especial dado aos elementos percussivos (característica, aliás, fortemente presente na obra miltoniana, e que contrasta com o que traz como mais importante, em geral, a música ocidental: os aspectos melódicos e harmônicos). A percussão é selvagem, com variedade rítmica; duas baterias²¹ mesclam-se e produzem um ambiente de vigor acentuado.

2.5 PUNGÊNCIA

Elemento presente e marcante na música de Milton, mas difícil de mensurar; a música desse músico é constantemente associada à emotividade (ULHÔA 1995), e alguns desses elementos são trazidos pela pesquisadora, usando como exemplo a música *Canção da América*. Existem também outros traços interpretativos que, conjugados ao teor das letras e de outros elementos que acompanham o cantor, produzem uma sonoridade de alta carga dramática, por vezes trágica. Em *A louca*, última faixa do álbum *Journey to dawn* (1979), em alguns momentos a forma de cantar de Milton adquire um caráter de lamento, modulando a voz, procurando dizer com esses detalhes expressivos, já que a música é sem letra; ao final, a última nota é gritada, atingindo assim o clímax e traduzindo o título. Esse cantar gritado, arranhado, é ouvido também em *Promessas de Sol* e *Menino* (NASCIMENTO, 1976), também numa forma de enfatizar o teor da letra (“Que tragédia é essa que cai sobre todos nós”), no caso de *Promessa do Sol*, e, no exemplo seguinte, o sentido é literal. Diz a letra:

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4R-HDq_OjY>. Acesso em 23/06/2018.

²¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZDxuKmWrhsE>>. Acesso em 23/06/2018.

“quem grita/vive contigo”. Na anterior as palavras saem com força, por vezes falhando a voz, sendo que ao final da gravação há uma sugestão de choro pelo som das flautas. Nas duas há momentos sem letra, de grande intensidade; são ambos os momentos nos términos dos fonogramas, com movimento repetitivo, pendular, da harmonia e melodia, reforçando e enfatizando a temática.

Esse aspecto de repetição, somado à sonoridade que foge das notas de alturas regulares para dar um aspecto mais de grito, também é ouvido em *Bodas* (NASCIMENTO, 1974), com letra de Ruy Guerra. Aqui, no entanto, um elemento novo: a repetição das palavras. (“Todo o cacau dessa mata/mata/mata...”). Não é apenas o repetir, mas o variar de cada repetição, às vezes para dar a ideia de eco, às vezes para mudar, mesmo, o significado, em si, da palavra; assim, no exemplo citado, “mata” deixa de ser selva, floresta, e se torna, pela forma incisiva, violenta, de cantar, para ser um ato.

Em algumas gravações, são outras as vozes que trazem essa pungência: *Boca a boca* e *Lília* (NASCIMENTO 2002). São vozes femininas, lancinantes, doloridas; na primeira citada, a cantora Nana Caymmi canta como se sua voz estivesse saindo com esforço, dificuldade, sofrendo; a letra, os acordes pouco usuais, a maneira de cantar de Milton (serena, de forma a amplificar a voz da cantora): tudo faz aumentar o desconforto. A versão de *Lília* do mesmo álbum é difícil de ser ouvida. É necessário dizer, que se trata de canções que fizeram parte de trilha sonora para o balé *Maria Maria*, que dá nome ao álbum; no entanto, o som é tão pungente em seu lamento que trata-se de uma experiência desconfortável, talvez a faixa mais indigesta de Milton, nesse sentido. Enquanto o cantor entoa a melodia da música, acompanhado de seu violão, o fonograma traz ao mesmo tempo o que parecem ser barulhos de chibatadas e choros, lamentos, soluços.

Cabe também citar a gravação de *Os povos* (NASCIMENTO 1976). Aqui, numa música de duração incomum em canção (8 minutos) a sonoridade adquire um caráter estático a partir do quinto minuto; não é mudado o acorde e a nota pedal, exercendo a função de drono. Acima disso, porém, estão as escolhas sonoras de Milton, principalmente no contexto dessa música. O músico canta em vozes agudas (poderia ser dito pontiagudas), acompanhando-se com acordes no violão, sem estar preso ao ritmo; e as notas, incomuns no resto da gravação, tem relação de estranheza com o baixo pedal; são usadas principalmente a quarta aumentada e a quinta aumentada. Enquanto isso, há o saxofone de Wayne Shorter, buscando por vezes a ideia de grito. O efeito é de alta intensidade.

2.6 PERFORMANCE

A carreira de Milton como músico inicia na década de 1950. Ao longo de sua trajetória, foram muitos os *shows*, as performances ao vivo, algumas delas transformadas em DVDs, como por exemplo o DVD *Milton Nascimento acústico na Suíça* (2005). É preciso constatar que a música, enquanto fenômeno sonoro, está sempre ligada a outros domínios, todos eles interferindo, dialogando, ressignificando o som. A este misturam-se a cenografia, a indumentária, a relação entre os músicos, o posicionamento destes, o movimento de mãos do artista.

Para John Blacking, toda performance musical é “evento multimídia” (apud FINNEGAN 2003, p. 191). Não seria equivocado, é bom lembrar, transportar essa afirmação para um fonograma. Aproveitando-se dos dados que Ruth Finnegan aponta para os aspectos que circundam a interpretação ao vivo, podem ser trazidos vários deles para a experiência de ouvir uma gravação:

associações visuais, impressões táteis, ritmos corporais, lembranças somáticas, intertextualidades através de uma gama de sentidos. Essas complexas multimodalidades merecem um lugar central, mais que marginal, em toda a nossa experiência de análise musical.” (idem, p. 191, tradução do autor).

Voltando à apresentação ao vivo, no caso de Milton, destaca-se ainda o fato de que sua música, particularmente sua voz, detentora de uma grande amplitude vocal e particular potencial expressivo, se entrelaça num conjunto contrastante com sua imobilidade em palco. Na final da performance de *Dos Cruces* (Carmelo Carrea) do já citado DVD, as bochechas tremem, o olhar permanece sereno, etéreo; a voz se lança a agudos pungentes, lamentosos, quase gritos, em comunhão com o violão rasgueado com violência pelo cantor; o corpo, sentado, permanece impassível (contudo existem exceções, como a apresentação onde Milton está acompanhado de outros cantores, como Mercedes Sosa, Gal Costa, Chico Buarque²². Nessa apresentação, o músico tema desse trabalho, mais à esquerda, movimenta-se mais que os outros).

Essa imobilidade, no decorrer da carreira, trajou diferentes vestuários. DINIZ (2012) aponta que Milton, na década de 1970 “abandonou a figura do “bom mocinho” de terno e gravata que, em 1967, defendeu *Travessia* no palco do Maracanãzinho. Aos poucos, Milton

²² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=krEMw8E5ZAg>>. Acesso em: 23/06/2018.

Nascimento adotou uma imagem hippie” (p. 88), e segundo matéria da revista *Veja* de 1970 citada por Diniz, vestindo-se de forma agressiva. De uma maneira geral, conforme se vê no DVD já citado, cuja apresentação é de 1981, até 2013, no DVD *Uma travessia musical* (2013), permanece sempre a imobilidade corporal e a voz em movimento, expressiva. Talvez pela junção desses dois fatores, corpo estático e voz extática, a presença desse músico em palco ganhe contornos de mistério. As mãos, quando não estão ao violão, em geral estão contornando o ar, interpretando gestualmente a canção. Os intervalos entre as músicas são pontuados por uma fala pausada, de voz grave, que frequentemente trazem em seu bojo histórias pitorescas; a atitude dos músicos acompanhantes, bem como o anúncio que se faz do cantor, é de reverência (ao menos desde 2007). Desde a década de 2000 ele faz os shows com óculos escuros, mesmo à noite. Gesticula com as mãos e braços, que ajudam a dar um rosto ao som, interpretando-o. Corroborando, NAVES (2001, p. 45) explicita que Milton, “tímido contumaz, cria no entanto uma atmosfera de estranhamento no palco, ao soltar a voz possante e extremamente afinada” (NAVES 2001, p. 45).

Outro aspecto a ser dito sobre o compositor é no cuidado do cenário e no vestuário, bem como no aspecto central que Milton ocupa no palco. Esses elementos trabalham para criar um senso de ritual, particularmente no DVD *Tambores de Minas* (1998), onde os elementos cenográficos e as roupas evidenciam o caráter ritualístico, com “alusão ao traje utilizado pelo Rei do Congo, nas Congadas de Minas²³”. Este dado, porém, foi sendo modificado com o passar dos anos. É comum, ao ver shows antigos disponíveis no YouTube, uma forma mais despojada de se vestir: um vestuário comum era a boina e macacão. Nos DVDs de Milton, contudo, sobressai essa roupagem diferenciada, trazendo uma proposta para criar uma ambiência diferente.

2.7 MATERIAIS

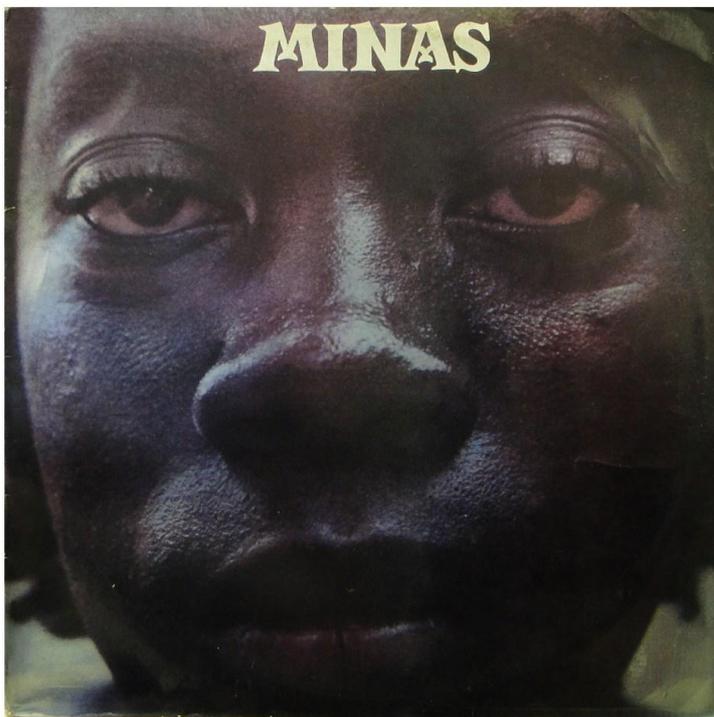
A primeira coisa a ser dita é que em boa parte da carreira de Milton (4 décadas) seus álbuns foram feitos em vinil. Trata-se de outra dinâmica no escutar, e mesmo no ver, a começar pelo tamanho das capas; houve, a partir da década de 1990 a transição dos discos de vinil para CD, e então os álbuns passaram a ser lançados em CD. Nesse processo, alguns aspectos por vezes deixaram um pouco a desejar, como no caso do álbum *Minas*, que, na versão para CD não tem como última faixa a canção *Simple* (Nelson Ângelo), que termina como começa o álbum

²³ Disponível em: <<http://www.miltonnascimento.com.br/turnes.php?id=11>>. Acesso em: 23/06/2108

Geraes: há a adição de *bônus tracks*, músicas lançadas em compactos. Isso faz com que se perca algo da poesia contida no diálogo entre esses dois álbuns. Dito isso, os objetos físicos nos quais contém os fonogramas, no caso dos CDs, ou nos que trazem vídeos, como os DVDs, trazem encartes, títulos, capas que muitas vezes somam uma aura de mistério ao som. A capa do álbum *Encontros e despedidas* (1985) é exemplar nesse sentido: uma foto em preto e branco onde Milton caminha em direção a uma floresta envolta em névoa. Floresta essa que pode ser associada à vida psíquica, mundo subterrâneo, imaginoso.

Os álbuns *Minas* (1974) e *Geraes* (1976) ocupam lugar privilegiado na obra de Milton; são obras que conversam entre si, a começar pelo título, mas também pelas capas, remetendo ao diálogo musical. Na capa do primeiro, uma foto de Milton, ocupando todo o espaço.

Figura 6 – capa do álbum *Minas* (1974)



Fonte: Vinil Records. Disponível em: <https://vinilrecords.com.br/produto/milton-nascimento-minas/>. Acesso em: 23/06/2018.

Os olhos negros, os cílios, a expressão: tudo confere um tom diferente, um quê de mistério. Uma expressão que carrega algo de pessoas que moram no interior de Minas Gerais, o semblante impenetrável, escondido. No encarte desse mesmo CD, há também o que viria a ser a capa de *Geraes*:

Figura 7 – capa do álbum *Geraes* (1976)

Fonte: Vinil Records. Disponível em: <<https://vinilrecords.com.br/produto/milton-nascimento-geraes/>>. Acesso em: 23/06/2018.

Essa capa, desenho de próprio punho de Milton, vem a ser um resumo de sua música: o trem (o aprofundar-se), trazendo consigo o som enquanto percorre o trilho (a vida); as montanhas, os ecos (reverberação) remetendo a uma busca por recolhimento, interiorização; constantemente a montanha é ligada a um lugar de oração, de intimidade com o divino; e o sol, também simbolizando este último. É claro que o desenho traz a marca do estado em que o músico foi criado, Minas Gerais, o qual carrega em si a marca da religiosidade, do interior, das igrejas e cidades como Ouro Preto.

No álbum *Journey to Dawn* (1979) há, tanto no título quanto no desenho da capa há também essa sugestão, essa procura ao além; não é por acaso que essa jornada, no desenho, se faz numa canoa, no que parece ser um rio, dialogando com a temática da travessia, do rio de Guimarães Rosa. Em outro álbum, *Caçador de mim* há no encarte um texto de Fernando Brant intitulado “a caminho da utopia”, que parece conversar também com esse procurar das capas já citadas. O encarte de *Sentinela* (1980) traz um texto bíblico que merece ser citado na íntegra: “Vigia, em que pé está a noite?! -Vem a manhã e também a noite/ Se quereis perguntar, perguntai/ Voltai e indagai outra vez” (Isaías 21,11-12) (é bom lembrar que Isaías é considerado um dos maiores profetas da bíblia). Ao mesmo tempo, um texto do bispo Pedro

Maria Casaldáliga traz os seguintes versos: “Há um modo, ainda, de dizer a verdade: com o violão” e: “Canta Milton. Gritam, livres, os pobres. Não é possível que continuem, as estrelas, impassíveis...!” São palavras fortes, que fazem ecoar a sintonia entre canto e reza.

No DVD *Tambores de Minas* o encarte traz uma informação relevante: configura-se uma obra com intenção de “louvar a Deus”. A frase está contida num texto forte, muito revelador e confessional, disponibilizando um acesso à intimidade e ao pensamento do cantor como poucas vezes o mesmo o deixou registrado em palavras que não fossem letras de música. Milton afirma, no texto, que seu coração é um “lugar vivo de todos os contrários”; o que transparece também em sua música, uma comunhão harmoniosa entre estilos musicais que se fundem. Outro encarte que carrega uma pepita de ouro, um dos pontos altos da obra, é o de *...E a gente sonhando* (2010). A começar pelo título, incomum em suas reticências (rimando com o “sonhando” da frase e com a sonoridade algo letárgica da gravação de mesmo nome que abre o CD, o encarte traz a seguinte frase: “Olha Maria, que o céu está transparente”. A frase é atribuída a Chico Buarque²⁴.

Nos álbuns em geral há em muitos deles imagens de igreja; *Pietá* (2003) traz uma foto de uma escultura atribuída a Aleijadinho, e no CD em si, uma mandala; é o sincretismo miltoniano.

2.8 LETRAS

Em Milton as palavras da canção são enfatizadas, repetidas; os “poemas musicados” são de uma vertente poética que não encontra muito paralelo na tradição poética brasileira. “As letras das canções em geral revelaram uma inclinação a construções mais abstratas, imagens ou metáforas que talvez fossem menos próximas de uma tradição poética da canção brasileira” (VILELA 2010, p. 26). Os versos são portadores de uma poesia diferenciada, capaz de trazer imagens, mas não quaisquer imagens: “...mais que narrar histórias ou pintar situações, ganharam um outro espectro de imagens, como se quisessem dizer algo além do texto escrito” (VILELA 2014, p. 128). Usualmente Milton costuma fazer a melódica e harmônica, dando a tarefa para um de seus parceiros, os quais são na maior parte integrantes do Clube da Esquina: Ronaldo Bastos, Márcio Borges, Fernando Brant. Com relação à escolha dos parceiros, a opinião de Ronaldo Bastos é interessante, pois para ele Milton “é também o letrista de todas as canções que compôs com diversos parceiros” (In: NUHA, 2017,

²⁴ Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/3619>>. Acesso em: 23/06/2018.

contracapa). Embora haja talvez um certo exagero nessa afirmação, é do compositor a escolha de quem vai fazer a letra. Além disso, Milton muitas vezes atua como letrista, seja de suas próprias músicas, seja de músicas de outros compositores, incluindo aí canções não gravadas por ele. São cerca de 60 letras, nas quais, segundo Nelson Ângelo, o autor de *Morro velho* “busca as coisas que ele viveu”, ao contrário dele próprio, que é “mais da fantasia” (In: NUHA 2017, p. 61).

Para um outro parceiro do cantor, Francis Hime, “a emoção que vem do Milton é o principal, me deixa fascinado. Ele é um cara que escreve de forma muito peculiar, usando a elipse com uma propriedade enorme e, também, sugerindo muito” (In: NUHA, 2017, p. 63). São letras com metáforas, cantando na maior parte não o amor romântico, pintando telas impressionistas, evocando imagens, misteriosas, algo profundas, proféticas: “a calma do louco ensinou a dizer razão” (*A sede do peixe*, letra de Márcio Borges, do álbum *Clube da Esquina 2* (1978)). Há a menção a Guimarães Rosa, no título e na letra intitulada *A terceira margem do rio*, com letra de Caetano Veloso, no álbum *Txai* (1990), e isso pode ser creditado também à música que o lançou, *Travessia*, nome também de seu primeiro álbum (1967). Este título faz menção à última palavra do livro *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Outro livro que é citado em título e letra de Milton é *Noites do sertão*: “Não se espante assim meu moço/Com a noite do meu sertão/Tem mais que a poesia/Do que o jogo da razão”. Rosa também é associado a noção de mística, assim como suas criações flertam com esse tema (TOLEDO 2012; GAMA-KHALIL 2012).

Na gravação da música *Sorriso* (2010), o que é mais marcante é o texto declamado antes da canção em si, sobre o qual diz Milton: “Dois amigos meus que são padres, Paulo e Edu (...) me contaram de um monge dominicano alemão que morava na França e que escreveu umas coisas sobre o sorriso” (In: NUHA 2017, p. 150). O texto é de autoria de Mestre Eckart, reconhecidamente um místico, e o texto que Milton cita é o seguinte: “O Pai sorri para o Filho/E o Filho sorri para o Pai/E o sorriso faz nascer o prazer/E o prazer faz nascer a alegria/E a alegria faz nascer o amor²⁵”.

Talvez a letra que mais traduza essa procura, esse buscar a intimidade com Absoluto, seja a canção de Zé Renato, com letra de Milton, intitulada *Anima*. No título em si, que é nome do álbum, já toda uma rede de significados e relações podem ser atreladas, tanto na

²⁵ Há uma controvérsia interessante com relação às letras serem maiúsculas ou não. No encarte do álbum citado, estão em minúsculas, pai e filho; no livro de Nuha, que traz o rascunho do próprio Milton, estão em maiúscula, remetendo à Santíssima Trindade cristã.

perspectiva junguiana, tendo a voz de Milton sempre fazendo alusão ao timbre feminino, quanto à ideia de alma em si, uma tradução da palavra.

Figura 8 – capa do álbum *Anima* (1982)



Fonte: Vinil Records. Disponível em: <<https://vinilrecords.com.br/produto/milton-nascimento-anima/>>. Acesso em: 23/06/2018.

Não somente a palavra, mas a forma como ela é escrita: é palpável a dificuldade em transportá-la, por exemplo, para o meio digital, vide seus acentos insólitos. Cabe citar a letra completa da música:

Anima

Lapidar
 Minha procura toda
 Trama lapidar
 O que o coração
 Com toda inspiração
 Achou de nomear
 Gritando alma

Recriar

Cada momento belo
 Já vivido e mais
 Atravessar fronteiras
 No amanhecer
 E ao entardecer
 Olhar com calma, então
 Alma vai
 Além de tudo
 Que o nosso mundo
 Ousa perceber

Casa cheia de coragem
 Vida
 Tira a mancha que há no meu ser

Te quero ver
 Te quero ser
 Alma

Viajar
 Nessa procura toda
 De me lapidar
 Nesse momento agora
 De me recriar
 De me gratificar
 Te busco alma
 Eu sei

Casa aberta
 Onde mora o mestre
 O mago da luz
 Onde se encontra o templo
 Que inventa a cor
 Animará o amor
 Onde se esquece a paz

Alma vai
 Além de tudo
 Que o nosso mundo
 Ousa perceber
 Casa cheia de coragem
 Vida
 Todo afeto que há no meu ser
 Te quero ver
 Te quero ser
 Alma

Outra música que é reconhecidamente um dos maiores sucessos de Milton é *Cais* (1972), com letra de Ronaldo Bastos. Aqui a procura traz elementos que remetem a uma busca não somente interior, mas também do outro (“Invento o cais/ Invento o amor/Invento o mar”). “Embora trabalhe em solidão, esse inventor não se isola de seus semelhantes; faz o oposto, pois vai ao encontro deles, inventando mais, indo além da solidão e - assim podemos entender - transcendendo a si mesmo” (NETTO 1995, 54).

2.8.1 Religiosidade

A temática religiosa, com ênfase na religião cristã, está muitas vezes presente nas letras de Milton; tem-se como exemplo principal o álbum *Missa dos Quilombos* (1982), talvez o mais explícito nesse contexto, com todas as canções completamente entranhadas na religião católica, mas ele não é o único. Milton gravou o já citado álbum *Pietá* (2003), referência à obra de Michelangelo, espécie de álbum-homenagem às mulheres que marcaram a vida desse artista. *Sentinela* (1980) é outro álbum que na música-título, com letra de Fernando Brant faz alusão a essa religiosidade, com um viés fúnebre (“Morte, vela, sentinela sou”). São numerosas as letras ao longo dessa discografia que enfocam essa religiosidade: *Comunhão* (1982); *Oração* (2002); *Paixão e fé* (1978); *Novena* (1993). *Sacramento* (1973). E, embora mais uma vez seja necessário frisar que religião e mística são coisas diferentes, elas constantemente andam juntas. Aliás essa perspectiva das coisas misturadas é vista na canção *Em nome de Deus*, que faz parte do álbum *Missa do Quilombos*. A ideia de sincretismo é trazida na letra, de autoria de Dom Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra. Talvez seja esta a letra mais declaradamente de cunho religioso, que traz-se aqui na íntegra:

Em nome de Deus

Em nome do Deus de todos os nomes
 Javé
 Obatalá
 Olorum
 OIó.

Em nome do Deus, que a todos os homens
 Nos faz da ternura e do pó
 Em nome do pai, que fez toda carne,
 A preta e a branca,
 Vermelhas no sangue.

Em nome do filho, Jesus nosso irmão,
 Que nasceu moreno da raça de abraão.
 Em nome do espírito santo,
 Bandeira do canto
 Do negro folião.

Em nome do Deus verdadeiro
 Que amou-nos primeiro
 Sem dividição.

Em nome dos três
 Que são um Deus só,

Aquele que era,
Que é,
Que será

Em nome do povo que espera,
Na graça da fé,
À voz do xangô,
O quilombo-páscoa
Que o libertará

Em nome do povo sempre deportado
Pelas brancas velas no exílio dos mares;
Marginalizado
Nos cais, nas favelas
E até nos altares
Em nome do povo que fez seu palmares,
Que ainda fará palmares de novo
Palmares, palmares, palmares
Do povo

2.9 REVERBERAÇÃO

Milton procura trazer o som das igrejas e das montanhas mineiras em seus fonogramas; a ideia de eco, de reverberação digital é um recurso que este músico costuma utilizar. Principalmente a partir da década de 1980, onde a sonoridade de Milton é enriquecida por estes efeitos possibilitados por equipamentos de som, mesmo em gravações ao vivo, como por exemplo em *Coração de Estudante* (música de Wagner Tiso, letra de Milton), onde “o efeito de *reverb* quase exagerado na voz de Milton Nascimento tem a intenção de tornar a voz grande, como se o cantor estivesse do alto de um vale e sua voz ecoasse para toda uma multidão que o escuta” (GARCIA et al, 2018, p. 78). A própria característica da música miltoniana passou a ter uma associação com a utilização desse fenômeno sonoro: “Essa reverberação viria a tornar-se também uma marca expressiva [...] do Bituca. Sua expressividade ajuda a demarcar seu território. Sua voz gravada passaria a incorporar essa sonoridade e a ser reconhecida por ela” (RODRIGUES 2000, p. 39).

Já criança, Milton costumava brincar com o efeito do eco causado pelas montanhas. Esse som, somado à sonoridade das que ouvia nas igrejas de Minas Gerais, o marcaria para sempre. Para o pesquisador Mauro Rodrigues, o efeito do eco e o da reverberação “soa como se fora emitida de outro lugar, de outra fonte sonora, como se existisse um outro ser que emitisse ou interferisse naquele som” (RODRIGUES 2000, p. 39). O exemplo mais icônico

disso talvez seja a escolha de Milton em gravar a versão para LP da *Missa dos Quilombos* no Santuário do Caraça, em Minas Gerais, para aproveitar a acústica do local.

Profundidade e pungência, extremos, estase, emoção; palavras que fazem parte do imaginário composto pela música de Milton, a sua arte. Faz ressoar também a forte ligação entre a arte de Milton a religião e a mística, tanto no que expressa, quanto no que pode proporcionar com suas características sonoras e o que vem em torno. Trazidas e traduzidas pela estase musical, o que não exclui a pungência, o transe, tão caras a esse músico, a essa busca por expressar-se com veemência. Isso pode ser percebido em como o mesmo entrelaça extremos, contrastes, ao conjugar voz aguda em corpo de homem. Ao mesmo tempo, Milton desconstrói a rítmica da música para realçar a letra, utilizando de *rubatos*, alongando determinados fonemas, comprimindo e expandindo o tempo, reiterando a continuidade muitas vezes em detrimento de aspectos tensivos, como também aponta Machado (2012, p. 82).

3 MÚSICO

3.1 BIOGRAFIA

As informações biográficas aqui constadas foram colhidas principalmente na biografia de Duarte (2006). O músico Milton Nascimento (sendo seu nome completo Milton da Silva Campos do Nascimento) nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 26 de outubro de 1942, mudando-se para a cidade de Três Pontas, no interior de Minas Gerais. Sua mãe biológica, Maria do Carmo do Nascimento, era natural de Juiz de Fora (MG), o pai tendo abandonado a família pouco antes do falecimento precoce de sua companheira. Filho adotivo do casal Lília e Josino, foi criado nesta cidade, para a qual foi de trem, que se notabilizava por ter cinema, onde o músico assistiu vários filmes, fato que o iria marcar bastante. Sendo de tez negra, com pais adotivos brancos, tímido, Milton sofreu preconceito em sua cidade, embora, a crer em sua biografia, tenha tido uma infância feliz. Ao ganhar um dos seus primeiros instrumentos musicais, uma sanfona simples, sem sustenidos e bemóis, fazia estas notas que faltavam com a voz; nesse mesmo local, conheceu um dos seus mais importantes parceiros (e amigos) musicais, Wagner Tiso, de origem cigana; escutou a Rádio Nacional, *Tamba Trio* (com Luiz Eça) e Edu Lobo. Sua mãe, Lília, é importante destacar, teve aula com Villa-Lobos (AMARAL 2013, p. 33) e a família de Wagner Tiso era famosa pela sua relevância na vida musical da cidade.

O fato de ter crescido em Minas tem uma importância capital para Milton; o eco, a sensação de amplidão que sua música muitas vezes evoca pela reverberação, é um recurso que remete às “montanhas de Minas²⁶”. Também o trem, a religiosidade, algo de um caráter introspectivo da mineiridade, tudo isso se impregna no cantor. Outro fato marcante no desenvolvimento de Milton como compositor e pessoa é o fato de que, no processo de ouvir e reproduzir as músicas que ouvia no rádio, por causa da transmissão ruim, acabava por completar as harmonias das músicas, inventando novas.

Começou sua carreira artística tocando em bailes na adolescência; aos 20, se mudou para a capital do estado, Belo Horizonte, onde escutou músicos de jazz que não conhecia ainda, como Miles Davis e John Coltrane. Conhece o parceiro de canções Márcio Borges, com quem, após assistir o filme *Jules e Jim* (1961), começa a compor profusamente. Nesta época participa da gravação de um disco de Pacífico Mascarenhas (*Quarteto Sambacana* -

²⁶ Conforme pode ser visto entre 15 a 25 segundos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mc1AN0YexII>. Acesso em: 23/06/2018.

Muito pra frente, 1965), como cantor; no disco *Música Popular Brasileira em Expansão*, lançado no mesmo ano, com diversos músicos, participa como instrumentista e compositor na música *Canção do Sal*, que seria gravada também por Elis Regina no ano seguinte, 1966, ano que escreve, em parceria com César Roldão Vieira, canções para o musical infantil *Viagem ao Faz de Conta* (1966), de Walter Quaglia. Estoura pouco tempo depois na participação do II Festival Internacional da Canção (1967), onde ficou em segundo lugar como compositor com a canção *Travessia* (letra de Fernando Brant) e vencendo o prêmio de melhor intérprete. Faz parte, assim, de um momento singular na história do Brasil: os festivais de música. Meses antes de participar do festival, vai a um centro espírita e é avisado por uma suposta entidade que iria acontecer “uma grande mudança em sua vida”. No mesmo ano, grava seu primeiro álbum solo, *Travessia*, arranjado pelos importantes músicos Luiz Eça e Eumir Deodato, e, em 1968, grava seu primeiro disco internacional, nos Estados Unidos, *Courage*, com arranjos também de Eumir Deodato e participações de Herbie Hancock, Airto Moreira e Hubert Laws.

Fato intrigante é a vida amorosa de Milton; a crer na biografia, são pouquíssimos relacionamentos, três, com mais nenhuma notícia desde 1977, incluindo aí um casamento que durou um mês, com Lourdes Mathias, em 1968. Afirma o músico em entrevista que Elis foi o grande amor de sua vida²⁷, tendo este sido provavelmente platônico. Em outro relacionamento, com Káritas, Milton teve ao que parece seu único filho biológico, Pablo; porém em 1974 é impedido pelos militares Erasmo Dias (1924-2010) de tornar a ver mulher e filho, segredo que iria carregar em silêncio até a turnê do show *Tambores de Minas* (1998). Em matéria do jornal *Folha de São Paulo* de 2012, Káritas, que presenciou o show, afirmou: “Sempre conversamos, mas há distância. Somos prisioneiros de um encantamento, como em uma lenda escandinava. Se falar muito disso, o encantamento quebra”²⁸. Por falar em segredo, há dados sobre a atuação dos militares na vida de Milton que o mesmo, ainda hoje, não fala: “Prefiro deixar a coisa passar mais um pouco para poder falar sobre tudo”²⁹. A recusa em dar alguma informação sobre isso é compartilhada também por Káritas, devido a “conotações políticas”. Segundo Maria Dolores, um dos últimos relacionamentos sérios de Milton teria sido com Cecília Millions, em 1977. Tal aspecto de sua vida só faz ampliar a atmosfera de mistério em torno do cantor.

²⁷ Disponível em: <http://www.interiordabahia.com.br/2012/11/12/milton-nascimento-diz-no-fantastico-que-elis-regina-foi-o-seu-grande-amor/>. Acesso em 03/09/2018.

²⁸ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq090823.htm>>. Acesso em 29/08/2018.

²⁹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2012/10/1160138-milton-nascimento-comemora-cinco-decadas-de-carreira.shtml>>. Acesso em 01/09/2018.

Em 1972, lança o disco *Clube da Esquina*, obra de referência da música criada no estado mineiro. Na época da ditadura, permanece no país, onde, entre várias atribuições, lança o importante disco *Milagre dos Peixes* (1973), com letras de músicas censuradas, usando isso como elemento expressivo, ao cantá-las sem as letras. Nessa época, perseguido pela ditadura, fazia shows promovidos pelos DCEs das faculdades.

Já na década seguinte, é convidado para musicar a *Missa dos quilombos*, que seria lançada em LP (1982). A trajetória da missa é curiosa: foi proibida pela Igreja de ser celebrada durante uma década, tornando a ser celebrada em 1992 e 1995, no lado de fora da catedral de Santiago de Compostela na Espanha e no Santuário de Nossa Senhora Aparecida no Brasil, embora seja necessário esclarecer que, ”para se levantar a sanção de 1982, seria preciso que a CNBB abrisse o processo para dotar a Missa como liturgia válida para todo o território nacional” (MINAMI 2009 p. 120). Mais tarde a missa ganhou releitura da companhia de teatro *Ensaio aberto*, mantendo boa parte das músicas e o caráter denunciador de combate às desigualdades ampliado a minorias diversas. No período de abertura política, a canção *Coração de Estudante* (1983), música de Wagner Tiso com letra de Milton, serve de trilha sonora e é constantemente associada a Tancredo Neves. Essa canção faz parte do álbum *Milton Nascimento ao vivo*, que também traz a música *Menestrel das Alagoas* (letra de Fernando Brant), feita em homenagem ao político brasileiro Teotônio Vilela (1917-1983), importante no processo de redemocratização. No mesmo ano participa, com outros músicos brasileiros, do espetáculo teatral criado por Edu Lobo e Chico Buarque, *O grande circo místico* (grifo do autor).

Na década de 1990 passou um período em que correu risco de vida, onde surge o diagnóstico de diabetes; depois disso, simbolicamente, lança o álbum *Nascimento* (1997). Esse dado de sua biografia pode ser associado à maneira dos xamãs, que em seus processos de aprendizado passam por uma “morte ritual” sendo estas “geralmente vividas em situações-limite” (FERREIRA 2006, p.123). Convém recordar, no entanto, que a diferença entre os dois casos é que Milton já tinha uma carreira estabelecida, não sendo este o fator desencadeador de sua trajetória, como no caso dos xamãs. Porém, a crer em sua biografia, o músico viveu outros momentos em que chegou no limiar de sua vida: antes da fama, na década de 60 atravessou período difícil na cidade de São Paulo, chegando mesmo a ficar uma semana sem comer; em fins dos anos 70, para se curar do alcoolismo, trancou-se sozinho: durante cinco dias sem beber, “resistiu à dor, ao mal-estar, à ânsia de tomar a última dose” (DUARTE 2006, 226).

O álbum *Txai*, de 1991, dá voz à causa indígena: pouco menos de metade dos fonogramas são excertos de performances executadas por grupos étnicos da Amazônia. Parte

dos direitos vendagens foi doada a entidades; e, em 2010, Milton é batizado por lideranças guaranis, com o nome de “Semente da terra”, fato que o leva a nomear a última turnê de shows (2017-), com forte enfoque social, de mesmo nome, na qual vem sendo constantemente citado como um xamã, principalmente por músicos que tocam com ele. Em 1999 é coroado Rei congo pela cidade de Divinópolis, ecoando o esforço em projetar e trazer luz às tradições de tambores do estado no qual cresceu, manifestado no álbum do ano anterior. No ano de 2004 integra o espetáculo cênico-musical *Ser Minas tão Gerais*, que, entre outras características resgata canções populares do Vale do Jequitinhonha (MG), juntamente com o coro de crianças *Meninos do Araçuaí* e o grupo *Ponto de Partida*. Este último cria no mesmo ano a *Bituca*, Universidade de Música Popular, em Barbacena (MG), cujo padrinho é Milton. Em 2011, é especialmente convidado para participar do espetáculo que inaugurava a volta dos murais *Guerra e Paz*, Cândido Portinari (1903-1962), que faziam parte da sede da Organização das Nações Unidas (ONU); até a escrita dessa dissertação, seu último álbum gravado é de 2015, *Tamarear*, ligado ao *Projeto Tamar*, de cunho ambiental, gravado com o grupo *Dudu Lima Trio*.

Milton tem uma carreira artística longa e competente, repleta de premiações e homenagens, que pode ser ouvida ao longo de quarenta álbuns, perto de duzentas composições, em torno de quinhentas gravações. São fonogramas onde impera a canção, como estrutura, e a voz, como principal componente. O cantor e compositor também tem alguns DVDs contendo apresentações ao vivo, além de uma miríade de participações em trabalhos de outros artistas.

Como se pode ver, vida e obra de Milton estão intimamente ligadas. Sobre a intimidade do autor, é sempre um desafio discorrer, tendo em vista seu temperamento arredo. Informações sobre sua sexualidade, paternidade, vida pessoal, casamento, sempre são envoltas em brumas. Recentemente o compositor adotou um filho, Augusto Kesrouani. É conhecido também seu amor por crianças: Milton tem mais de cem afilhados.

3.2 O DISCURSO DE MILTON

Parte integrante de toda a faceta mística que cerca a figura de Milton é, além de sua trajetória pessoal, o que ele fala, seja a respeito de sua arte, seja a respeito de coisas diversas. Por exemplo, acerca da música *A chamada* (1973), amétrica e de caráter contemplativo, algo melancólico, diz o seu autor: “Não sei se é mágica, o que é. Mas, por exemplo, se eu tocar ela aqui, alguma coisa vai acontecer” (In: AMARAL, 2013, p. 139). No mesmo livro, ao narrar

uma das viagens que fez pela Amazônia, que fez nascer o disco *Txai* (1990), ele relata que “tinha umas coisas brancas assim, sabe? Se fossem pequenas, seriam fadas; mas não, eram as mães” (AMARAL, 2013, p. 139). Sobre algumas primeiras composições que fez com letra de Márcio Borges (*Novena, Gira girou e Crença*), já em Belo Horizonte, revela ter noção de sua sonoridade singular: “Aquilo foi a benção de deus pra eu continuar fazendo, e é diferente mesmo”. (p. 83).

Milton tem em suas falas lacunas, preenchidas pela imaginação do ouvinte/leitor: “eu nasci em dois lugares³⁰, cabriola ele, em uma entrevista. Em outra³¹ afirma que seu terreiro “é o palco”. Frequentemente, o cantor tem uma postura modesta, mas não menos ambígua: “Não, não sou não (uma pessoa mística). Eu tenho...não sou e sou, porque o brasileiro dizer que não é, é mentira. O brasileiro é místico, mesmo não sendo” (NASCIMENTO apud COELHO, 2010, p. 64). Esse depoimento faz coro com outro comentário a respeito de si mesmo: “Eu não sou um xamã”, mas “pode ser que eu seja um xamã através da música”³². Em uma canção intitulada *Música*, de Flávio Venturini com letra de Milton, o músico aborda o mesmo tema: “Serei, já sou/O que esperas de mim/Preciso merecer/Tu me chamaste assim/Xamã.” (In: NUHA 2017, p. 143).

O tecido desses discursos se costura com sua música: “Eu tô a fim de ir aos pouquinhos entrando pelo mato adentro³³”, diz Milton, evocando a capa do disco *Encontros e despedidas*. Essa procura, essa busca, se mostra também em outra frase sua: “eu sou Milton Nascimento, o que risco, corre todos” (BUENO 2008, p. 27). Não é coincidência que a canção *Rio Vermelho*, com letra de Ronaldo Bastos, afirma: “perigo é meu guia/só me entrego por mar”.

Um dos acontecimentos mais importantes de Milton foi a *Missa dos quilombos*, que, além de ter resultado num álbum, foi também um evento importante, de caráter eminentemente religioso, que inclusive foi proibido durante algum tempo pela Igreja Católica. Chamado para fazer a parte musical, Milton, quando discorreu sobre uma das apresentações da Missa, no momento em que esta recebeu aval de ser realizada novamente, afirmou que, na igreja em que era realizada a Missa, “tinha entidades... Mas muitas entidades³⁴”. Ele relaciona, nessa fala, inclusive, a noção de “mães”, já citada: “eu vi, nitidamente, sabe, mães,

³⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5zfVLYcxEwo>>. Acesso em: 23/06/2018.

³¹ Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/musica/o-meu-terreiro-e-o-palco-diz-milton-nascimento,450224f4d865a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 23/06/2018.

³² Disponível em: <<http://www.interiordabahia.com.br/2012/11/12/milton-nascimento-diz-no-fantastico-que-elis-regina-foi-o-seu-grande-amor/>>. Acesso em: 23/06/2018.

³³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2oqYYMwh6Hw>>. Acesso em: 23/06/2018.

³⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kSsGkZKT5uc>>. Acesso em: 23/06/2018.

brancas, assim, umas luzes”. Essa afirmação de Milton entra em diálogo com uma outra, a respeito da criação de uma música, *Duas sanfonas*: “foi um negócio meio mágico. E é disso que eu gosto. Eu gosto de ver magia nas coisas (NUHA 2017, p. 126).

Um episódio curioso é o de que Milton conta sobre uma prova de canto que teria realizado quando criança. Na ocasião, fez, intuitivamente, movimentos com as mãos que remeteram ao “manossolfa”. Afirma Milton que perguntou para sua mãe, e “ela disse que não ensinou” (AMARAL, 2003 p.54). Lembrando que Lília, mãe adotiva de Milton, teve aulas com Villa-Lobos (1887-1959), que conhecia o método de solfejo. É provável que Milton, ou sua mãe, não lembrem do fato.

3.3 PERCEPÇÕES EXTERNAS

Os depoimentos trazidos aqui nessa seção foram colhidos em sua maioria em livros escritos sobre o compositor. Frequentemente de colegas de profissão, são discursos que trazem o espanto, a reverência, a percepção que essas pessoas, ouvintes e/ou amigos, que ligavam Milton a essa atmosfera que, juntando todos os pontos, remete ao místico. Seu primeiro parceiro musical, Wagner Tiso, comenta que “ele chegou inovando. [...] Ele chegou ao Rio, até o Tom levou susto. O Edu levou susto” (In: AMARAL 2013, p. 256). Esse espanto de admiração fez com que em 1972 a cantora e compositora Joyce Moreno apresentasse a canção de Irineia Ribeiro e Geise Monteiro intitulada *Mito Milton*³⁵. No mesmo ano, Dori Caymmi gravaria a canção *Nosso homem em Três Pontas*³⁶, que mais tarde ganharia bela letra de Paulo Cesar Pinheiro. Já em 1973 o compositor Astor Piazzolla (1921-1992) renomeia uma de suas músicas para homenagear Milton³⁷.

Essa música *diferente*, misteriosa, assim como seu intérprete e compositor, sempre teve essa associação com algo peculiar. Já em 1972, o jornal *O Estado de Minas* afirma: “Esfinge, enigmático, introvertido. O artista que só fala através de sua música, uma música diferente, em que se fundem caracteres eruditos e folclóricos, e que abre caminhos novos para a mpb, rompendo limites e confinamentos” (In: BUENO 2008, p. 27).

O depoimento do músico Tavinho Moura também chama a atenção para a singularidade de Milton:

³⁵ Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/irinea-ribeiro/dados-artisticos>>. Acesso em: 23/06/2018.

³⁶ Disponível em: <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Compositor=CO00177>. Acesso em: 23/06/2018.

³⁷ Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/astor-piazzolla-revolucao-do-tango/>>. Acesso em 23/06/2018.

“O que me impressiona no caso do Milton Nascimento, da música dele, é que eu não conseguia identificar – acho que não consigo até hoje – de onde veio essa sonoridade dele. [...] O Milton tem um mistério aí nessa coisa dele. E ele apareceu expressando uma originalidade incrível, com uma profundidade muito grande [...] A música do Milton tem profundidade, e houve uma dificuldade muito grande, no início, de ser entendida. (In: AMARAL 2013, pp. 311-312)

Em outro comentário, no mesmo livro, afirma, sobre a canção *Promessas do sol*, letra de Fernando Brant e música de Milton: “Tem essa coisa da profundidade. Uma espessura desse tamanho! (In: AMARAL 2013, p. 318). Estas afirmações são pautadas em relação à pungência de sua obra, talvez ao aspecto mais intimista. Em depoimento que consta em livro sobre as letras de Milton, Francis Hime argumenta da “contribuição nova” que autor de *Travessia* trouxe à sua arte, trazendo essa ideia de tocar de forma mais lenta (NUHA, 2017, p. 63). O que faz ecoar o que seria uma espécie de generosidade desse músico: “Eu acho que não pode separar a música do Milton da generosidade do Milton” (In: AMARAL 2013 p. 320), afirma Tavinho Moura. É exemplo disso o fato de ter dividido a autoria do álbum *Clube da esquina* com um músico estreante à época, Lô Borges; fato que se repetiria em outros discos seus e em participação de outros artistas.

É importante destacar a recepção da música de Milton pelas outras pessoas citadas nos livros. O jornalista e crítico Tárík de Souza coloca, por exemplo, que “A música de Milton Nascimento é um livro em *transe*. Na temperatura certa para sintonizar o leitor com o *êxtase* permanente desse fenômeno sonoro sobre-humano. Quem sabe, *extraterrestre* (In: AMARAL 2013, contracapa. Grifo nosso). Chico Amaral, autor do livro citado, ainda coloca sobre a pessoa em si, não apenas a música: “Por que essas coisas acontecem com você com tanta frequência? Você tem um canal aí, né?”. (AMARAL 2013, p. 193). Em outra fala importante, Ronaldo Bastos adverte: “Milton chegou pronto, deu o passo à frente e promoveu a mais transcendental fusão de continentes e épocas da música do mundo que eu já testemunhei até agora. Nada foi como antes. (In: BUENO 2008, p. 11).

O que todas essas afirmações trazem é uma constatação de que estão diante de algo do qual, em seu contexto, não é comum: trata-se de uma experiência que marca. Mais de um colega o coloca como gênio; frequentemente há comentários sobre a sua pessoa. Afirma Tavinho Moura: “Bituca é a pessoa mais original que eu conheci na minha vida. [...] Sujeito que falava tudo diferente, o jeito dele fazer humor era qualquer coisa ” (In: BORGES 2012, p. 202). Wagner Tiso, ao comentar sobre a primeira vez que viu Milton, na época seu vizinho, ao vê-lo cantar acompanhado de gaita e sanfona, ainda criança, confessa ter pensado: “Mas que jeito diferente, que cara estranho” (In: BORGES 2012, p. 145). Gilberto Gil coloca que

“O Milton tem uma certa altivez, uma coisa de alma que sabe que é grande” (In: NUHA 2017, p. 128). O que não exclui certos comentários interessantes, reveladores, como os de Nivaldo Ornelas, importante músico mineiro. Sendo um dos músicos que já faziam parte da cena musical de Belo Horizonte, presenciou o surgimento dos novatos de Três Pontas na capital (Milton e Wagner Tiso), com colocações pertinentes: “Eles eram do interior, não sabiam de nada. [...] Eram aqueles caras talentosos do interior, mas sem nenhuma informação. (In: BORGES 2012, pp. 52-53). Já Pacífico Mascarenhas, também músico belo-horizontino, aponta que “o Bituca usava muito um puloverzinho de lã” e, ainda sobre Milton e Wagner Tiso, comenta que “eles eram assim, meio displicentes. Mas tocavam bem” (In: BORGES 2012, p. 55).

Prepondera, no entanto a percepção de Milton como um espécime peculiar. Comenta Nelson Ângelo que “Bituca era muito ligado. Com um conhecimento natural; não é um conhecimento que gastou muita conversa. Ele é um santo, no respeito que tem pela música” (AMARAL 2013, p. 302). “O Bituca, pra mim, é música, porque ele é agregador [...] Essa é a essência da alma nascimentiana: agregar. O simples silêncio dele, a simples atitude dele agrega”. (p. 307). Em comunhão (ou contradição?) com isso, Milton afirma: “Não vou aceitar ser líder de ninguém, nem ser estrela” (In: BAHIANA, 1980, p. 50). De certa forma, talvez sem perceber (ou seria sem querer?), Milton exerce uma espécie de liderança sem dar ordens.

Sobra essa naturalidade de Milton com respeito à música. Tal dado acaba sendo levado à forma com que a mesma é escutada. Como se esta ficasse à deriva, como ficou durante muito tempo (cf MIRANDA 2015). Num movimento que parece alimentar esse mistério, Fernando Brant afirma que “a música de Milton Nascimento não se explica, ouve-se. Desde que o conheci, e à sua música, o Bituca é um repertório de surpresas interminável. Até hoje, quando ele me mostra algo que acabou de compor, sua genialidade não dá descanso³⁸.”

Deve-se tomar cuidado com essa afirmação, porém. Ela parece ter efeito contrário à pesquisa; há, com certeza, inúmeros aspectos a serem discutidos e avaliados com relação a essa música e esse músico, como todos os outros. Esse é um dos objetivos aqui desse trabalho. O que parece acontecer é um cerceamento inconsciente, por parte de alguns, em relação ao estudo da obra de Milton. O caráter intuitivo de sua obra, em conjunto com suas falas e seus modos, parece contribuir para a construção desse cenário, o que atrapalha o reconhecimento desse músico e acaba por dificultar o acesso a essa obra. Ao contrário, a

³⁸ Disponível em: <<http://dubolsinho.blogspot.com.br/2012/07/a-alma-aberta-de-fernando-brant.html>>. Acesso em 04/07/2017.

busca por desvendar esse mistério deveria ser encorajada, ainda que, não por acaso, por razões desconhecidas, ele afirme que “música não é para ser explicada”³⁹. Ressalte-se que ele não comenta isso a respeito de sua música apenas, mas de uma maneira geral.

Por exemplo: no trabalho sobre Gilberto Gil, onde Milton atua como coadjuvante, o que pode se destacar da afirmação de que “Gil interpreta sua canção em companhia de Milton Nascimento, dando a ela um tom litúrgico” (BARROS 2008, p. 21), a respeito da música *Quanta?* O que pode trazer de litúrgico a voz de Milton? Algumas pistas podem estar na associação que se faz com a voz de músico nascido no Rio de Janeiro e o caráter religioso, sacro e misterioso de sua obra – não foi coincidência que Gil convida justamente o músico mineiro nascido carioca para participar dessa gravação. Entra nessa ideia toda a simbologia que o nome “Milton”, o que falam dele, o que ele fala, o que ele cria, a forma como ele age e o impacto disso tudo em seu redor. Uma das grandes cantoras brasileiras, Elis Regina, afirmou certa vez que “Se Deus cantasse, seria com a voz do Milton” (In: NUHA 2017, p. 123). Some-se a tudo isso o timbre, o alcance e o tratamento dado às regiões agudas, a musicalidade exuberante e de personalidade, recheada de *rubatos*, o efeito que ele pode provocar, o trabalho luxuoso de gravação e sons que o circundam, o arranjo diferenciado, os instrumentistas que acompanham o trabalho.

Eventualmente, Milton é ligado a certas escolhas artísticas de outros criadores que fazem aumentar sua “aura” mística. Um desses exemplos são as trilhas que fez para os filmes *A terceira margem do rio* (1994) e *Os deuses e os mortos* (1970), criações de Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra, respectivamente, sendo que o primeiro liga-se a Guimarães Rosa. Deve ser citada também a pequena participação no importante filme *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog. Milton participa como ator, interpretando o porteiro do teatro de ópera. Muito pode ser dito sobre o rico conteúdo simbólico que pode ser acessado por essa participação, a começar pela própria filmografia de Herzog (um dos grandes diretores do cinema), a personalidade e fisionomia do ator Klaus Kinski e o enredo e a feitura do filme, um duelo entre civilização e natureza onde impera a atmosfera de mistério, e onde a música tem importância fundamental (REIS, 2017).

Outro exemplo pode ser encontrado em filme recente sobre Elis Regina⁴⁰, no qual, antes de tudo faz-se sentir a falta de qualquer coisa relacionada a Milton, presença incontornável na carreira e na vida da cantora. Porém, essa presença se faz sentir, ainda que

³⁹ Disponível em: <<http://www.jobim.org/milton/bitstream/handle/2010.5/2905/Pr-00030.jpg?sequence=1>>. Acesso em 23/06/2018.

⁴⁰ Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt4875150/soundtrack>>. Acesso em: 23/06/2018

pequena, numa hora escolhida com cuidado, muito especial: no momento em que é descoberta a morte da cantora. Uma música pouco conhecida, *Começo*, que parece expressar dor, como um lamento se faz ouvir, acompanhada do que sugere o som de trovão. Este é um dado que não pode ser deixado de fora: é o som, não a imagem, de Milton que se faz presente. O som basta? Talvez não, pelo que está sendo mostrado aqui. Tal gravação se encontra no álbum do filho de Elis, João Marcelo Bôscoli, abrindo o disco⁴¹. É a última cena, e a última música do filme antes dos créditos. Esta, e muitas outras utilizações dessa forma, ajudam a compor a imagem de Milton como algo singular.

No *making-of* que consta no DVD *Uma Travessia* (2013), há uma sucessão de depoimentos dos músicos que o acompanham desde o disco *Pietá* (2003) que enriquece bastante o trabalho. Para o baterista Lincoln Cheib, o cantor exerce “uma liderança em silêncio”, que “não pede e não manda” (In: NASCIMENTO 2013). Em outro trecho, comenta que “O Bituca nunca pediu uma levada de bumbo. [...] Ele deixa tocar”, com o que os outros músicos concordam. Um outro comentário a respeito disso é trazido pelo também baterista Rubinho Batera, que participou no álbum *Clube da Esquina* (1972): “O Milton era muito assim: 'Olha, não gostei disso. Então, acho q a rapaziada tá meio cansada. Hoje eu não vou...’ Isso era um cuidado que ele tinha. [...] A gente parava, no dia seguinte a gente fazia e ele gostava” (In: BORGES 2012, p. 131). No entanto, mesmo nessa época parece transparecer, ao menos a ausência de comentários técnicos, tanto em entrevistas quanto em depoimentos do autor de *Travessia*. Ele parece levar tudo de uma forma intuitiva, ou ao menos de uma maneira não convencional de usar sua habilidade musical. Afirma Lincoln Cheib que “Ele tem uma coisa dele que não passa pelo racional”. “É o jeito do Milton pensar. E o Milton é assim na vida”. Mas não é apenas na forma de pensar, mas também num todo: “O Bituca é um mistério pra mim também [...] Ele é indecifrável. Porque o Bituca tem uma coisa que é a simplicidade na sua essência”. E isso é filtrado e colocado na música. Widor Santiago, responsável por várias linhas dos instrumentos de sopro na obra de Milton nas últimas duas décadas, afirma que “tocar com ele... Você se emociona tocando. [...] Aliás, todo show, tem hora que você tem que segurar a sua onda” (In: NASCIMENTO, 2013).

⁴¹ Disponível em: <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI03732>. Acesso em: 23/06/2018.

3.3.1 Questionário e entrevista

A seção a seguir traz algumas reflexões a partir de dados colhidos pelas técnicas de questionário e entrevistas, amparadas em LUDWIG (2009). Primeiro, tentou-se abordar tanto Milton, quanto os músicos que atualmente o acompanham na turnê *Semente da terra*, com um pedido de entrevista. Essa tentativa foi feita em 2017. Dois dos músicos responderam: os músicos e irmãos Beto e Wilson Lopes. Para Beto Lopes, devido ao fato de não ter sido possível responder ao vivo, as perguntas foram enviadas pelo site *Facebook*. Foram feitas cinco perguntas. As perguntas 1 e 4 não foram respondidas. A pergunta 1 consistia no seguinte: “Tenho visto pessoas se referirem em relação ao Milton com a alcunha de "Xamã". O que leva, na sua opinião a nomeá-lo dessa maneira?”

A pergunta 2 foi elaborada da seguinte forma: “Kiko Continentino, em texto escrito sobre o show "Semente da terra" afirma em relação a Milton que ‘seu canto e suas composições são espirituais’. Que características desse canto e dessas composições que você poderia apontar para explicar a alcunha de "espirituais”?

A resposta de Beto Lopes foi a seguinte: “Acho que é porque as músicas são maravilhosas e ele só quer mostrar o amor, esperança e os sonhos pra todos.”

A pergunta 3 se desenhava assim: “O que existe em Milton como indivíduo que faz as pessoas que convivem com ele atribuírem algo diferente? Que qualidades que ele possui?”.

A pergunta 4 tinha um caráter técnico: Como é o processo de criação de arranjos e composições de Milton? Que tipo de técnica que ele utiliza? Há a menção de fórmulas de compasso, harmonias utilizadas, etc?

A pergunta de número 5 assim se delineava: “De que forma Milton transparece suas características pessoais em sua obra, composições?”.

As perguntas 3 e 5 foram respondidas com a seguinte resposta: “Ele possui as qualidades da amizade, amor, genialidade, companheiro, compositor, arranjador, cantor, instrumentista e professor da melhor forma de vida. Ele é uma luz que está aqui nesse planeta para trazer o bem para todos. Isso referente na sua obra. É o maior músico e pessoa do planeta”.

O que transparece nessas respostas é o tom reverente em relação à pessoa de Milton. Licoln Cheib comenta, para citar novamente o depoimento no DVD *Uma Travessia* (2013), de que eles são fãs de Milton, de que têm sorte de tocarem com ele. São músicos de sólida carreira que nutrem admiração pelo cantor. Acabam, é verdade, por, ao elogiarem Milton, enaltecerem a si mesmos, visto estarem tocando com o mesmo. Tocar com o músico criado

em Três Pontas é visto como uma honra, um lugar de destaque. Também não passa despercebida a conexão entre vida e arte. Outro músico que tocou com Milton, em outra fase de sua carreira, o tecladista Túlio Mourão afirma que “Milton Nascimento me renova a confortadora e preciosa convicção de que a beleza do canto realmente reflete a grandeza da alma⁴²”.

Wilson Lopes fez dissertação sobre Milton (Cançado 2010), Songbook (LOPES, 2015), dá aula intitulada “A música Milton Nascimento” na UFMG e é diretor musical da banda que acompanha Milton. O músico gentilmente atendeu ao chamado da entrevista, que foi realizada no dia 16 de setembro de 2017, no mesmo dia em que faria show com Milton na turnê, em Florianópolis. A entrevista foi feita no horário de almoço, no hotel em que estavam hospedados. A técnica usada foi a da entrevista semi-estruturada, com liberdade tanto para o entrevistador quanto para o entrevistado, usando como norte as cinco perguntas já citadas. A esposa do entrevistador (Ingrid) auxiliou na gravação. Enquanto se esperava o guitarrista, foi travado um contato com o também músico Widor Santiago, de improviso, que gentilmente respondeu às perguntas, embora infelizmente tenha sido perdido a maior parte do áudio. As perguntas foram enviadas por email novamente, mas não foram respondidas. As respostas, a crer nas anotações feitas à mão, afirmavam que a alcunha de xamã se devia ao fato de que as letras de suas músicas não eram calcadas no amor romântico (cf. ULHÔA 1995); também realçava o fato de Milton não ter pressão de produtores ou gravadoras, no sentido de interferência de forma a tornar sua música mais palatável e comercial. Este fato foi trazido também comparativamente, ou seja, Widor colocou o músico nascido no Rio de Janeiro como um exemplo que se destacava na ausência dessa pressão. Ele pareceu ser bem sincero e honesto.

Após este acontecimento, Wilson Lopes foi entrevistado; foi uma entrevista longa, a qual é reproduzida quase que praticamente na íntegra em anexo. A sensação que se deu foi de alguém à vontade com a condição de responder a entrevistas. Uma quantidade variada de informações e dados relevantes foram trazidos; convém destacar, porém, que, à época da entrevista, o entrevistador ainda usava o termo “misticismo” em detrimento do termo mais adequado e utilizado “mística”. É por isso que ele é recorrente na entrevista. Alguns serão discutidos em seguida.

Wilson afirma, sem rodeios, que Milton é “totalmente místico”. “É uma pessoa que quase não fala”, o que faz ecoar a raiz do termo ‘místico’. “Ele mais sente, e fala sentindo do

⁴² Disponível em: <<http://redeminas.tv/especial-feliz-aniversario-bituca-homenageia-milton-nascimento/>>. Acesso em: 23/06/2018.

que fala”. “Ele gosta de silêncio”, afirma o músico. Em outro momento, cita palavras do próprio cantor: “Eu não penso, eu faço”, o que alude ao aspecto intuitivo do modo de agir de Milton. Continua Wilson Lopes: “Ele é a pessoa mais diferente que eu conheço”, e “acho estranho chamar ele pessoa”. É curioso que alguém que conviva tanto com o músico tema de pesquisa continue tendo esse ponto de vista: alguns, ao travarem contato, poderiam ter essa percepção diminuída. Mas não Wilson, que afirma: “Ou ele é um extraterrestre, ou é uma encarnação muito evoluída”. Tal opinião não é trazida de maneira jocosa, irônica; o guitarrista realmente tem esse palpite. É claro, isso se conjuga com o espanto enquanto músico: “Eu acho ele o maior músico do planeta”, afirma o artista, comentando também que ele (Milton) “joga em todas as posições”, querendo dizer aqui sobre a polivalência do filho de Lília com relação a diversos aspectos da música, como composição, arranjo, interpretação, canto.

Aqui pode ser feita uma ressalva a esse pensamento: isso pode ser uma inverdade. Embora sempre tenha se cercado de músicos competentes que escreviam para orquestra, arranjos de cordas, com a utilização de partituras, tal mundo não faz parte de Milton. Dificilmente será visto ele criar uma partitura para uma obra instrumental. Tampouco não se verá esse artista executando um solo de grande virtuosidade em algum instrumento que não seja a voz. Isso, é necessário enfatizar, não é demérito nenhum: apenas está sendo colocado aqui que, ao contrário de Tom Jobim, no tocante a escrever arranjo para cordas, por exemplo, tal cenário é difícil de ser imaginado com o autor de *Morro velho*.

Mais à frente, Wilson aponta sobre a forma de Milton criar: “Ele faz. Ele é. ele já está na frente. [...] ele não pensou! [...] e vem outra melodia linda [...] e ele mesmo não sabe falar [...] você não explica”. À falta de explicação soma-se o julgamento de valor: a beleza, ou bela execução do ato criado, da música, da improvisação. Porém, como foi visto, aqui podem ser apontados o que já foi trazido como informação: uma musicalidade que foi forjada na escuta de uma rádio singular (rádio nacional), contribuindo criativamente devido às falhas de frequência; com o auxílio da musicalidade de sua mãe Lília (que teve aulas com Villa-Lobos), numa troca de informações frutífera com o parceiro de longa data Wagner Tiso (de família musical), tendo mais tarde sido recebido com espanto e acolhimento pelos músicos de Belo Horizonte (como Nivaldo Ornelas), na qual fez amizade com pessoas de rara sensibilidade e intelecto privilegiado (Márcio Borges, Fernando Brant).

Também Wilson Lopes cita a habilidade de seu colega, sobre gravar no primeiro *take*: “É raro ver o Bituca voltar”, ao comentar sobre seu desempenho em estúdio. Tal dado se junta também ao fato de Milton preferir o som intuitivo, “diferente”, “torto”. “Diferente, aí que ele

adora”, afirma Wilson. E ele vai além, não só em relação à música. Sobre sua crença no sobrenatural, Lopes coloca Milton como elemento importante nesse aspecto:

Vou te falar que uma hora que eu acredito é na hora que eu tô perto dele, cara... Demais. Porque ele não tem lógica. Ele não tem a menor logica. Só uma força divina mesmo pra esse cara existir, ele não tem a menor logica. Em nada! O jeito que ele fala com as pessoas, o jeito que ele pensa da vida, o jeito com o dinheiro, o jeito com tudo: é diferente. Aí chega no palco, faz essa música. (Wilson Lopes, entrevista ao autor)

Voltando ao ambiente de estúdio, Wilson afirma, junto com Widor, que “não tem esse produtor”, no caso, que comunicaria alguma decisão no intuito de modificar o fonograma. Uma hipótese que poderia ser levantada é a de que o próprio Wilson poderia levar a música do compositor, numa direção talvez contrária a este último. A crer nos depoimentos trazidos, não parece proceder. “Ele libera o músico”, afirma Lopes, o que coincide com o depoimento dos outros músicos que acompanham. Transparece o aspecto colaborativo, que é um objetivo do próprio Milton, que “ouve de tudo” e não tem “preconceito nenhum”. Frise-se, contudo, que, embora muito possa ser dito das diferentes sonoridades, de diferentes procedências, que povoam seus fonogramas, é numerosa também a quantidade de sons e estilos que não fazem parte dos mesmos. Isso se dá, claro, pelas suas escolhas estéticas; de uma certa forma, pode contradizer um de seus ditos: “não é assim: ‘este caminho’, são todos os caminhos” (AMARAL 2013, p. 59). Fica saliente, ao escutar suas gravações, que há um filtro, uma escolha, um caminho, sim; uma opção estética que se traduz num estilo singular.

Por fim, cabe ressaltar uma fala de Wilson, ao comentar que seu parceiro é “misterioso que nem só”, num contexto onde o cantor faz uma troça, escondendo informação, com o intuito de fazer uma nova música. Um modo de comunicar, de se expressar, é aqui mostrado, que, da mesma forma que suas letras e suas músicas, faz uso das elipses.

Um grupo de dados foi coletado a partir da gravação de uma conversa informal feita por minha irmã Carol Miranda, que fez um TCC sobre os toques de candomblé (MIRANDA 2013), e Robertinho Silva, que é referência da música instrumental brasileira e que participou durante quase três décadas de álbuns com Milton, entre 1969 e 1998. A pergunta feita foi se haveria alguma relação entre o compositor nascido no Rio e a mística.

Uma série de informações relevantes foi apresentada por Robertinho. Ele destacou a possível influência do canto gregoriano na música de Milton; essa possível semelhança entre estes dois universos musicais já foi evidenciada (ARCANJO 2011). O baterista ressaltou o susto que a sonoridade de Milton despertava nas pessoas da época, especialmente

considerando o gênero canção, com procedimentos como por exemplo a alternância de compasso, e a estranheza da mistura do som “caipira com canto gregoriano”; “a música mineira mudou minha forma todinha de tocar”, afirma ele, dando ênfase na “liberdade de expressão musical de colocar tambor” nas músicas; “eu estava em outra área [...] samba bossa nova e samba jazz não tinha tambor”, fazendo lembrar o que o pesquisador Ivan Vilela (VILELA 2010, 2014) afirma sobre a relevância da percussão nas gravações de Milton. Para o baterista carioca, Robertinho ainda informa que em sua rua passava Folia de Reis, que também teve influência de “banda de corneta”, onde ouvia o “rudimento”. “Tudo isso entrou na minha cabeça”, e ele trouxe essa riqueza à música contida nas gravações de Milton, o que despertou a atenção de diversos músicos: “comecei a gravar com todo mundo da MPB”, afirma.

3.4 A PERSONA

Milton tem a alcunha de introvertido, diferente. Lacônico, busca resguardar a vida pessoal. Possui o aspecto não tão dado a arroubos de comportamentos ligados a uma postura brincalhona, leve. Pesa em si o tom grave, quase solene. Em entrevistas Milton tem um semblante sério, é tímido, de poucas palavras. Tal aspecto instiga, abre curiosidade. Essa reserva e timidez contrasta com a coragem exibida como artista, no papel de cantor, compositor, fazendo música autoral e de caráter, muitas vezes, pouco comercial.

Aglutinador, essa persona quieta contrasta com o seu papel de líder, central dentro da conjuntura tanto dos discos *Clube da equina* (1972) e *Clube da esquina 2* (1978) quanto da própria musicalidade mineira, ao dar espaço para vários músicos tocarem. Este é um hábito, aliás, que vai ser repetido ao longo de toda a sua carreira musical, como os álbuns *Pietá*, onde ajuda a dar visibilidade a três artistas: Marina Machado, Simone Guimarães e Maria Rita; e o projeto *...E a gente sonhando* (2010), onde se cerca de músicos jovens da cidade onde foi criado, Três Pontas. Ao mesmo tempo, constantemente, a seu modo, liga-se a causas humanitárias, sociais e ambientais. O álbum *Missa dos quilombos* (1982) talvez seja o maior exemplo disso.

A sua forma de falar, pausada; na região grave, contrastando com os agudos dos fonogramas; misturada com o teor, ambíguo, enigmático; e o costume de contar histórias, frequentemente explicando algo usando esse artifício, ajuda a compor o quadro. O programa

Ensaio, gravado na década de 1970 ajuda bem a ilustrar⁴³: aos 23:38 minutos, há os seguintes letreiros: “Estes são apenas alguns dados sobre Milton Nascimento. Você deve imaginar a figura, completar as frases e preencher os silêncios. Ou não deve”. Logo em seguida, outra afirmação semelhante: “Estes são apenas alguns sobre Milton Nascimento. Você não deve imaginar a figura nem completar as frases nem preencher os silêncios. Ou deve”. O que se vê antes e depois disso é um Milton retraído, mãos se entrelaçando, numa sensação palpável de esforço para estar ali, pontuado por frases curtas e algumas vezes enigmáticas, num falar apressado.

Transportando-se para décadas à frente, no mesmo programa, em 2009⁴⁴, a inquietação diminui, e Milton parece estar bem mais à vontade. No entanto, compõe sua imagem com o auxílio dos óculos escuros; o que ajuda a dar esse aspecto misterioso, impenetrável. Estes dois registros são, ao mesmo tempo muito reveladores de Milton, particularmente nos momentos em que não está tocando e cantando. No segundo programa, ele parece estar mais descontraído, com a carreira já estabelecida. Permanece em ambos uma sugestão de sorriso pontuando em alguns momentos, algumas falas; e, a circundar tudo, uma atmosfera de segredo, de recolhimento, como que sempre guardando e aguardando algo, ou como diz Ronaldo Bastos em *Cais* a vez de se lançar.

3.5 COMPONDO

Ao que tudo indica, a forma com que Milton cria, interpreta, compõe, vive, tem a ver com a espontaneidade, liberdade e intuição. “Intuitivamente, como faço quase tudo”⁴⁵, afirma ele em uma entrevista. Em outro comentário a respeito de seu processo de composição, afirma que, desde quando conheceu Elis Regina, pensava nela cantando ao compor⁴⁶. Outra característica que emana de suas falas é a vontade de inovar: “A única coisa que eu sei é que eu não queria fazer nada parecido com o que os outros já tivessem feito”. (In: AMARAL 2013, p. 83). Embora, no mesmo livro, ao falar de sua forma de compor Milton comenta: “Eu não sei... Sai!” (In: AMARAL, 2013, p.165), em outra fonte ele informa sobre o processo com riqueza de detalhes:

⁴³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DE9TndyegTA&t=1334s>>. Acesso em: 23/06/2018.

⁴⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e6tmuLjRO70&t=709s>>. Acesso em: 23/06/2018.

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/duas-trilhas-iluminadas-415125.html>>. Acesso em 23/06/2018.

⁴⁶ Disponível em: <<https://mdemulher.abril.com.br/famosos-e-tv/elis-o-grande-amor-da-minha-vida/>>. Acesso em 03/09/2018.

... Escrevo de uma maneira minha: o nome das notas, como se estivesse escrevendo uma poesia. Cada frase numa linha... Não me prendo a compassos. Uso divisões diferentes dentro da música: por exemplo, um 6/8 dentro de um 4/4. Componho no violão. Ou então com gravador. Sempre há dificuldade em passar as minhas músicas para o papel. Por causa das quebras rítmicas, do desenho do violão... o desenho do violão é livre da melodia. Penso no desenho do violão com a voz, tudo sai junto. Minha música precisa de muito ritmo. Então são três coisas: o ritmo, o desenho do violão e a melodia (In: MELO 1976, p. 236, apud ULHÔA 1995).

É necessário dizer que Milton costuma não costurar muito comentário técnico, como o visto acima. Compassos, notas, teorias: são dados que dificilmente se verá saindo de sua boca, citado em algum lugar. Um desejo por esconder sua forma de compor? O mais provável é que, reunindo tudo o que foi mostrado, o compositor não tenha tido um estudo formal de música, salvo algumas lições de solfejo com sua mãe, entre outras lições superficiais. Não parece fazer parte também desse músico um conhecimento teórico: tudo indica que sua principal fonte de conhecimento é a prática, tanto de ouvir, quanto de tocar. E com o auxílio de seus parceiros. É importante o depoimento de Wagner Tiso, ao dizer que a música de Milton “enriqueceu muito com o meu trabalho. Ficou com mais nuances, mais climas... antes não era assim não, o Milton fazia música que era a mesma coisa do começo ao fim, no mesmo andamento e tudo” (In: BAHIANA, 1980, p. 121-122).

Outra informação interessante é a que Chico Amaral traz, ao afirmar que as composições de Milton, na maior parte, “nascem com melodia, harmonia e ritmo definitivos” (AMARAL 2013 p. 156), fato corroborado pelo autor. Entretanto, depoimentos colhidos aqui e ali contestam um pouco isso: Márcio Borges, ao comentar sobre o processo de composição, afirma “Às vezes ele ficava um tempo tentando, tentando, eu escrevendo” (CANÇADO 2010, p. 133). Em outro momento, Tavinho Moura, ao informar sobre o momento em que estava compondo com Milton uma letra, afirma que o próprio falou: “está demorando muito, vamos acabar com isso” (In: NUHA 2017, p. 101). Complementando, Wagner Tiso afirma que, ao chegar no estúdio “o Bituca já trazia as coisas dele praticamente prontas, aquelas coisas que o Bituca tinha nas vozes e no violão⁴⁷. O que fica ao cruzar esses comentários é que o processo de compor de Milton, embora intuitivo, não é algo automático, instantâneo. Há uma procura por um som que, num certo sentido, sim, é pensado globalmente, ao mesmo tempo: talvez

⁴⁷ Disponível em: <<http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/depoimento-de-historia-de-vida-45530>>. Acesso em 23/06/2018.

tenha sido isso que o compositor tenha afirmado ao dizer que sai definitivo, ou seja, ao mesmo tempo, integralmente.

Algumas das influências que transbordam na música de Milton são afirmadas pelo mesmo. Uma delas é a importância da voz. Na opinião do músico: “o maior representante pra mim é a voz. É a coisa mais completa, que você põe tudo de si, de dentro pras pessoas. É uma coisa maior do que a gente pode pensar⁴⁸”. Fato também é a influência do cinema em sua obra, particularmente o representado pela *Nouvelle Vague*, movimento artístico do cinema francês (cf. CANÇADO 2010), no aspecto de transgressão de regras e espontaneidade. Sobre o próprio cinema, uma das paixões de Milton, este afirma: “Cada canção, com ou sem letra, é uma história desenvolvida cinematograficamente, como parte de uma ou várias cenas” (In: NUHA 2017, p. 11). Outro fator que se faz destacar para Milton é a importância da amizade entre os artistas, que pode ser sintetizado no depoimento de Murilo Antunes, letrista de algumas canções de Milton e do Clube da Esquina: “Entre nós, todo mundo diz que primeiro a amizade, depois a música. A música é consequência da amizade⁴⁹”. Outra afirmação que se soma para entender como se dá essa fabricação de canções é demonstrada no comentário de Milton a respeito do ato de compor, ao afirmar que o faz “partindo de coisas que eu vivi, da verdade da minha vida⁵⁰”. Dessa forma não se dá distanciamento entre o biográfico e o artístico.

Milton, além de dar grande ênfase à voz, também dá certa atenção à música sem palavras, por mais que boa parte de sua discografia seja calcada em palavras cantadas. Em vários registros Milton afirma, sobre a canção *Lília* (nome de sua mãe adotiva) que fez questão de não colocar letra pelo fato de não haver palavras que a fizessem jus; Não há palavras, mas, é importante frisar, mas há música; dessa forma, a música estaria, para Milton num degrau acima da palavra. Talvez por ser pré-verbal? O fato é que isso traz a luz que serve de ponte entre música e mística, ambos não-verbais.

Falta colocar da importância que tem a construção coletiva e colaborativa no arranjo das músicas de Milton; tanto é que o músico jamais gravou um disco solo. Similarmente, ele costuma afirmar que quando compõe, não gosta do silêncio; prefere barulho, melhor ainda se for de criança. Uma capacidade de atenção e foco privilegiada? Até que ponto a algazarra resultante interfere, influencia, inspira as composições? Difícil saber, mas é uma informação que adiciona ainda mais o caráter diferente do compositor, também em sua forma de criação.

⁴⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iKuWKic75lw>>. Acesso em 23/06/2018.

⁴⁹ Disponível em: <<http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/-45533>>. Acesso em 23/06/2018.

⁵⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e6tmuLjRO70&t=709s>>. Acesso em 23/06/2018.

3.6 “UM NÃO SEI QUÊ”?⁵¹

O que existe em Milton como indivíduo que faz as pessoas que convivem com ele atribuírem algo diferente? Que qualidades que ele possui? A primeira qualidade a ser comentada é a de *gênio*, um gênio inexplicável tanto pelos outros quanto por si próprio: Amilton Godoy, músico do *Zimbo trio*, comenta sobre Milton: “O que acontece com esses grandes músicos... A gente vai atrás pra tentar explicar o que os caras fizeram. Só que eles fazem isso como uma inspiração, brota deles. Isso é que é, pô, não dá pra entender. (In: AMARAL, 2013, p. 336), ao que Chico Amaral comenta na mesma página: “Bituca mesmo não sabe explicar”. No entanto, houveram grandes artistas, músicos do quilate de Messiaen (1908-1992) que escreveram extensamente inclusive sobre suas músicas. O fato de Milton não saber falar muito sobre sua música (e sobre música) parece aumentar essa atmosfera de genialidade a respeito dele. Porém Norbert Elias, ao falar sobre Mozart, vai afirmar que “é simplesmente impossível para uma pessoa ter uma propensão natural, geneticamente enraizada, de fazer algo tão artificial como a música de Mozart” (ELIAS 1994, p. 54), trazendo a importância da sublimação no ato de criar. O próprio Milton resume de uma forma muito feliz o processo: “Chega, bate, fica, filtra e sai⁵²”. Continua Norbert Elias que, no desenvolvimento da criação, “a peculiaridade das fantasias inovadoras na forma de obras de arte é que são fantasias que podem ser despertadas por materiais acessíveis a muitas pessoas” (ELIAS 1994, p. 61). Ou seja, para que exista um gênio é preciso ter um contexto que o receba, que compartilhe da mesma percepção, uma rede de ouvintes. “Além do mero fantasiar”, prossegue Elias, é preciso ter “intimidade com regularidades do material” (no caso, a voz e violão, por exemplo); um “treinamento em sua manipulação” (o constante escutar e praticar de Milton, no que chama de sua maior escola, os bailes) e o “conhecimento em suas propriedades”, aqui de forma intuitiva.

Aliás, a intuição é constantemente associada a algo divino, sobrenatural, ou mesmo mais ligado à natureza, ao instinto. Na primeira forma é muito comum a valorização do não pensar, do deixar fluir. Para o neurocientista Antonio Damásio, trata-se simplesmente de um “mecanismo de tomar decisões sem auxílio da consciência” (DAMÁSIO 2005, p. 220). Isso ajuda a compreender a forma de Milton compor, e como é associado com algo que não teria explicação.

⁵¹ De acordo com FREITAS (2010, p. 399): “frase atribuída a Petrarca “*non so ché*”, celebrizada em francês “*je ne sais quoi*”), ou seja: a beleza guarda uma margem de *indefinição e irracionalidade*”.

⁵² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2oqYYMwh6Hw&t=54s>>. Acesso em 23/06/2018

Mas e as estranhas coincidências das histórias narradas por Milton e outros que cruzam seu caminho? O músico Nelson Ayres, traz um depoimento que é necessário citar:

Quando gravei meu primeiro LP, compus *Cidade Encantada*, uma música bem em homenagem a esse lugar de sonho. Nunca ninguém soube da relação da música com Paraty, porque eu preferia imaginar que cada um guarda em si as lembranças de sua própria Cidade Encantada.

Em 1983 gravei [...] um disco com repertório de grandes canções brasileiras. Incluímos a maravilhosa *Tarde*, de Milton Nascimento e Márcio Borges. [...] Disco pronto, na primeira ida a Paraty, fui direto pra praça principal da cidade. [...] Quando estava tocando *Tarde*, [...] olhei para a praça, lá vinha o Milton com uma turma de amigos....[...]

Dois anos mais tarde, Milton foi assistir ao espetáculo *Prisma*, um show instrumental idealizado por César Camargo Mariano, com quem eu dividia os teclados. *Cidade Encantada* estava no repertório.

No fim do show, Milton foi nos visitar no camarim. Era nosso primeiro contato, e logo de cara ele me perguntou se podia colocar letra na minha composição. Mandeí a melodia pra ele [...]

Emoção mesmo, para valer, foi quando ele me disse, com a maior simplicidade: ‘Todo mundo que ouve essa letra acha óbvio que seja dedicada a Ouro Preto, mas na verdade eu estava pensando em Paraty’. Coincidência inacreditável ou pura magia? (In: NUHA 2017, p 103).

É verdade que em outras falas Milton parece ver um pouco mais do que o fato em si, como que tentado a realçar a já citada “magia nas coisas”: como quando conta sobre processo de criação da letra de *Coração de estudante*, onde comenta que após ter terminado de fazer a letra sobre um amigo estudante, viu um vaso de plantas de “Coração de estudante” (In: NUHA 2017, p. 74): “Quando terminei, um pouco cansado, olhei para cima e não acreditei no que vi”. O certo é que não poucas as vezes que histórias desse tipo são associadas ao compositor. Como explica-las?

Uma possibilidade seria ideia do campo mórfico, trazida por Rupert Sheldrake.

Campos mórficos são campos organizadores de padrões de conduta e modos de ser, e atuam por uma ação a distância, sem os serviços de recursos materiais que façam a mediação. Representam um tipo de memória coletiva de um grupo, que molda cada indivíduo-membro, para a qual cada um contribui exercendo influências sobre membros futuros do mesmo grupo. A assimilação da herança viria por ressonância mórfica, ou seja, as formas do passado ressoam em nós, de tal forma que as assimilamos inconscientemente. (LUCKESI 2002, p. 82).

Ainda que esta ideia não seja de todo aceita pela ciência, é útil destaca-la, pois se trata de um esforço que busca solucionar mistérios como os das estranhas coincidências relacionados a distintos ambientes. Mas, e quando se trata das chamadas “mães”, ou entidades, das quais fala Milton? Haveria um processo, tanto de seus parceiros quanto dele mesmo, de mistificação, no sentido de lograr, enganar? Parece que não. Milton construiu sua

carreira sob sólidos alicerces, calcado na sinceridade com que aborda a vida e a arte, desde seus primórdios enquanto artista. Sua música ocupa, aliás, lugar de destaque nesse fato, e é por isso que suas histórias não passam despercebidas. Haveria algo de concreto que as ligariam com a música? No mínimo, estas histórias e o filtro do compositor que as criou originou uma obra relevante e que pode suscitar experiências peculiares.

4 EXPERIÊNCIAS PESSOAIS

A partir daqui o trabalho se pautará numa perspectiva pessoal. Isso porque a própria temática da dissertação, ou ao menos a obra de Milton Nascimento, se confunde um pouco com minha vida pessoal. Portanto, achei que seria mais honesto entregar essa informação às leitoras e leitores; dessa forma elas e eles tomariam suas próprias conclusões a respeito dos dados encontrados aqui. Teria eu um olhar “viciado” por estar tão ligado ao tema? Seriam meus argumentos suspeitos por ter alguma ligação emocional com essa obra? Veremos no fim desse capítulo, na seção “Vida pessoal”, qual a minha percepção a respeito disso. Mas antes, algumas palavras sobre diferentes formas de se lidar com a vida e obra de Milton, e sua ligação com a mística.

4.1 PESQUISADOR

Desde muitos anos tenho pesquisado sobre Milton, comprado livros sobre ele. Na faculdade, constantemente era temas de meus trabalhos. Sempre vi com espanto sua música, um aspecto diferenciado, para mim. O que chamava bastante a atenção era sua musicalidade; como fazia com que canções, geralmente uma forma destinada à simplicidade, ou à escuta passiva, desprovida de uma atenção rigorosa, pudessem condensar uma profundidade exuberante. Até a feitura dessa dissertação, sempre me pareceu um mistério muito grande o porquê dessa música ter esse apelo, essa criação de uma atmosfera mística; e permanecia também um enigma o porquê dessa música ser tão pouco estudada. Foi esse um dos motes para o processo de escrita do TCC, no qual me formei em bacharelado em música (MIRANDA 2015). Constato com alegria que houve um acréscimo de trabalhos acadêmicos sobre a obra de Milton na última década, a partir de 2010. A quantidade de dissertações, teses e artigos, e mesmo livros sobre Milton, cresceu bastante.

Paralelo a isso, uma nuvem de incerteza sempre pairou sobre esse compositor. Criada por pessoas que estimavam sua arte, creio que talvez eu possa me integrar em um deles, algumas vezes. Porque essa obra sempre conservou um caráter especial, específico, algo incomum, algo de *mágico*. Como uma fórmula que não tem repetição, ou que não dá para ser reproduzida, conforme depoimento de Marilton Borges, irmão de Márcio: “isso é uma coisa que não tem como você plagiar ou copiar, não tem como. É ele, o Toninho e fim” (In: BORGES 2012, p. 49). Essa música que, como foi vista, não pode ser *explicada*, não poderia então ser estudada. Algo que, ao meu ver, é incorreto. Mesmo que seja de difícil explicação,

mesmo que ao fim não tenha explicação; ela, essa música, pode não ser explicável, mas deve-se tentar. Essa aura de inexplicável parece afastar o estudo e o correto reconhecimento. Contribui para enxergar Milton como um músico misterioso, mas atrapalha a admiração e os ganhos que os músicos podem ter com suas conquistas. Percebi e tenho percebido no processo de pesquisa: quanto mais escavo a fundo essa obra, suas conexões com sua pessoa, mais são iluminados aspectos que antes permaneciam inexpugnáveis.

Um exemplo: a música *De magia, de dança e pés* (1981), de Milton, sempre me pareceu ser, a um só tempo, bem simples, mas também suscitadora de uma percepção mística, de algo profundo, algo que não estava na relação entre os acordes, na melodia. Pois bem: estava no arranjo. Ela inicia com notas repetidas, no registro grave; são notas que acompanham a música do início ao fim, trazendo a ideia do drono. Uma repetição se faz notar, nos fraseados melódicos, na harmonia; sempre adicionando algo, sem ter necessariamente uma direção, uma teleologia; estão lá a voz marcante e instrumentos do grupo *Uakti* que criam uma ambiência; e a letra, do próprio Milton, sugere esse rodar, um girar ao redor, uma delineação: “A pulsação do mundo é/ O coração da gente/ O coração do mundo é/ A pulsação da gente”. Lembrando também que o fonograma faz parte de um álbum intitulado *Caçador de mim*. Ao invés de permanecer na borda, relegando essa música a um mistério, a uma sonoridade de Milton que “não dá pra explicar”, esta pode ser alvo de uma investigação frutífera.

4.2 INTÉRPRETE

Minha experiência como intérprete dessa música vem desde, pelo menos, meus 15 anos. Essa música sempre ocupou lugar no meu repertório, desde então, seja tocando violão, cantando, ao piano. O principal lugar onde toquei foi em festas de família. Boa parte dos meus parentes nasceram ou foram criados em Minas Gerais, tanto por parte de pai quanto por parte de mãe, e, como a ligação de Milton com esse estado é muito forte, e minha família, dos dois lados, é muito musical, uma música que sempre se fazia presente, como elemento de união, de cantar junto, foram as músicas de Milton. Não foram poucos os momentos em que, ao começar a tocar uma música desse compositor as pessoas se levantavam e começavam a dançar, o clima, a postura, o ambiente *mudava*. Geralmente, as músicas tocadas nesse momento eram canções que tem um caráter que sugere prolongação, ausência de término, circundando, circulando. Não que eu tenha presenciado algum tipo de transe, ou estado alterado de consciência do qual fala Rouget; mas o vigor, a sensação do tempo parar, a

liberação amplificada por uma espécie de dessensibilização; são fatos que conecto a esses momentos com naturalidade. Músicas como *Lília*, *Cravo e canela* (letra de Ronaldo Bastos), *Caldera* (Nelson Araya), *Leila*, são exemplos que remetem execuções onde frequentemente, ao tocar violão sem palheta, no estilo rasgueado, um dos dedos sangrava e a performance continuava.

Ao mesmo tempo, num ambiente mais profissional, tenho tocado algumas das músicas da discografia do compositor de *Travessia* em bares. O que percebo é que a maior parte delas tem um caráter mais “comercial”, palatável, poderia dizer. E mesmo assim, algumas destas tem uma densidade sonora e temática que não parece combinar com esse ambiente. Nas vezes que apresentei essas canções, foi num arranjo instrumental, ao teclado/piano. A sensação que passa é que boa parte do arranjo que consta no fonograma fica de fora nesse enxugamento instrumental, e uma grande ausência é a presença da voz, que é o principal veículo expressivo de Milton. Não somente a ausência da voz, mas dessa voz *miltoniana*, muito pessoal, com seu timbre e seu estilo, sua capacidade de evocar intervalos mais condizentes à música instrumental. Em meu TCC busquei ressaltar a pujança sonora da canção *Leila*, trazendo para o piano as ideias musicais propostas por violão, bateria e voz, principalmente. Uma linguagem que dificilmente se adequaria a um ambiente como um bar, mais propenso a uma melodia acompanhada, a um som mais despretensioso, menos rigoroso com o ouvinte.

É curioso que Milton constantemente cite os bailes (próximo aos bares) como sua principal escola, como evoca na canção *Nos bailes da vida* (letra de Fernando Brant). Porém me parece que essa tenha sido uma escola não no aspecto estético, mas na lida com a profissão de músico. Milton tem um depoimento bem interessante sobre isso ao final do programa *Ensaio*⁵³ de 2009, onde relaciona essa experiência com a inspiração para compor a canção *A última sessão de música* (1973), (também inspirada no filme *A última sessão de cinema*⁵⁴ (1971)), na qual constam barulho de conversas, como num bar: “A música é assim: é barulho, e um músico no meio de tudo, só se importando com o que ele está tocando”.

4.3 OUVINTE

A primeira coisa a se dizer é que, no momento que se faz uma audição atenta dessa música, sem um preconceito usual por se tratar de uma música considerada popular, cantada,

⁵³A partir de 41:48 minutos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e6tmuLjRO70>>. Acesso em 23/06/2018.

⁵⁴O filme é de Peter Bogdanovich; Milton afirma, equivocadamente, que é de Francois Truffaut (1932-1984).

do tipo canção, percebe-se estar diante de algo que, numa escuta ativa, chama a atenção pela riqueza de detalhes. Não é um tipo de som em que cabe, ou que deveria caber uma audição passiva, ligada à música ambiente.

Muitas das canções de Milton, mesmo discos inteiros, tem uma proposta de se fazer arte no sentido pleno da palavra: um exercício de investigação profunda sobre o ser humano. Isso pode ser percebido no álbum *O planeta blue na estrada do sol* (1991), onde se termina com uma versão muito pessoal da canção *Hello Goodbye* (Lennon/McCartney), muito mais lenta, reharmonizada e preñe de *rubatos* e falsetes, num dos únicos momentos em que Milton toca e canta sozinho. A palavra final, “goodbye”, no registro agudo, traça um desenho sublime num álbum que começa despojado, também apenas voz e violão, com a canção *Vevecos, panelas e canelas* (letra de Fernando Brant). Numa versão singela, despretensiosa, Milton usa mais elipses que o comum, recusando o uso do refrão de sua própria música, e trazendo o verso “Queria fazer agora uma canção alegre”, enfatizando-o. As duas canções compõem uma moldura sonora num álbum que traz, entre outras, as canções *Planeta blue* (letra de Fernando Brant) e *Estrada do sol* (Tom Jobim/Dolores Duran); são detalhes que, somados, fazem emergir um painel de proporções singulares, uma paisagem de sonho. Ouvir grande parte dos álbuns desse artista, com o cuidado que sua obra pede, é flertar com uma dimensão humana de proporções diferenciadas.

4.3.1 O show

Uma parte importante do trabalho de um músico são seus shows, e Milton também traz em si este elemento. Minha experiência como ouvinte nos shows do cantor vem desde 2007, na primeira vez que fui numa performance ao vivo. Era então com a banda que o acompanha desde então, com diferença de poucos instrumentistas. Até agora foram seis shows, em quatro cidades diferentes, com diferentes propostas artísticas. Três dessas apresentações foram gratuitas; numa delas, fui sozinho (o primeiro). Foram, todos eles, grandes experiências; Milton tem uma presença diferente, com sua imobilidade, e a plateia realmente parece gostar dele, canta as músicas, aplaude efusivamente.

Alguns momentos que costumam arrancar aplausos são quando ele sustenta uma nota por longos segundos, o que impressiona as pessoas. Em geral as músicas nos shows são os clássicos de sua carreira, sendo que ao final a canção *Maria Maria* (letra de Fernando Brant) costuma encerrar a performance. Num dos shows, realizado em Florianópolis, em 2014, parte da turnê *Tamarear*, chamou-me a atenção o fato de, na música *Cravo e canela* (letra de

Ronaldo Bastos), Milton ter entrado em tom diverso da canção. Na música em si houveram momentos em que parecia não haver muita sintonia entre os músicos. O show teve outros momentos marcantes, como a execução de *Travessia*; mas lembro que achei esse desvio curioso, mostrando que um músico dessa proporção também comete deslizes.

Após um período em que passou por cuidados na saúde, sem fazer shows, o músico trouxe sua nova proposta, a turnê *Semente da terra*, em 2017, de cunho social. Fomos, eu e minha esposa, conferir a apresentação, em Florianópolis, no dia 16 de setembro, no Centro de cultura e eventos da UFSC. Chamou minha atenção antes do início do show, a forma como Milton foi anunciado: “um dos maiores da história”, foi a frase. Isso me impactou, pois, é uma afirmação que venho sustentando desde que tomei noção disso e comecei a pesquisá-lo, mas que no decorrer do tempo tive e mantive a impressão de que ele merece sim este comentário, mas pelo conjunto da obra, e não pelo que apresentou no show, por exemplo. Embora tenha sido um belo show, bem produzido, a voz de Milton, aos 75 anos, não é mais a mesma; as canções, muitas delas, são as mesmas de outros shows, com arranjos muito semelhantes. Parece que o ápice criativo desse músico já passou. Contudo, é preciso dizer, continuam lá o esmero com o som, o apuro técnico e o entrosamento entre os músicos, a vontade de se juntar a novos talentos e impulsioná-los (a participação da cantora Bárbara Barcellos). No entanto, não estaria sendo sincero ao não registrar essa sensação, com o resultado musical um pouco, ainda assim existente, aquém do anunciado.

Foi um belo show, com a letra das músicas sendo norteadas pela temática social e política. No palco o cenário era intimista, com fotos do cantor; a disposição dos músicos também trazia uma proposta interessante, com alguns mais atrás, caso do contrabaixo, teclado e bateria, e os demais sentados, mais à frente, Milton no centro. Isso criava uma ideia de intimidade, e, embora o centro fosse o músico principal, havia uma ideia de irmandade, pode-se dizer. Inclusive, no meio do show, algo incomum aconteceu: Milton saiu do palco, e deixou a banda tocando, com a cantora Bárbara Barcellos executando as canções. O ato passou-me uma forte mensagem: vai-se o homem, ficam as ideias, as canções. Simbólico.

Travessia foi a música que abriu o show; a última foi *Caxangá*⁵⁵ (letra de Fernando Brant). Foi uma grande apresentação. Em alguns momentos, textos de impacto marcante, um deles citando Davi Kopenawa, foram citados; em outra ocasião, foi trazida à tona de onde

⁵⁵ Um exemplo de como foi esse show pode ser conferido num registro feito na Bahia, pela TVE Bahia, em 2017, da mesma turnê. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c5Dh1OLhIk&t=2021s>>. Acesso em 23/06/2018.

surge o nome da turnê⁵⁶, um batismo de Milton em pleno palco. Ao final, um apelo de ajuda aos indígenas. O show tinha um caráter ético, de denúncia. Algumas canções destoavam do repertório que costumo assistir nos shows de Milton: *Canoa, canoa* (Nelson Ângelo/Fernando Brant), *Credo*, *Idolatrada*, *Sentinela* (todas também com letra de Fernando Brant), e *A terceira margem do rio* (letra de Caetano Veloso), a qual filmei. O que ficou foi a gana do cantor, de continuar na ativa, aproveitando do seu lugar enquanto voz, possibilitando, mediante recorte da sua discografia, um olhar mais atento para a momento delicado do país.

4.3.2 A experiência

Em 2015 passei por uma situação, na qual assistia um filme com a música *Ponta de areia*, a versão contida no álbum *Native Dancer*, a qual relatei em trabalho anterior (MIRANDA 2015, pp. 114-115). Tratou-se de um estado alterado de consciência, onde me foi revelado de que o sentido oculto de tudo estaria na eterna vinda de cada criança, ou na eterna vinda da vida. Tal fenômeno me marcou profundamente e foi um dos motivos que me levou a escolher esse tema. Na época em que narrei o fato, no TCC, eu tinha acabado de passar pela experiência; hoje, com um olhar mais distante, mais crítico, consigo discernir algumas coisas.

A primeira delas é que muitas pessoas passam por isso, usam de técnicas para alcançar o êxtase, e o fazem regularmente, conscientemente. Algumas religiões parecem não permitir esse intuito consciente de buscar o último grau, como a católica, onde o que determinaria o alcance do último estágio seria o divino, não o humano. Esse foi outro dos apontamentos importantes que cheguei à conclusão.

Logo após o acontecimento, muito desorientado, eu sabia que tinha passado por uma situação na qual nunca havia estado antes. Lembro-me então que tinha me jogado ao chão, rendido; e, sendo católico, fui instantaneamente atrás da primeira bíblia que encontrasse, por entender à época, que minha religião tinha essencialmente algo a ver com o que tinha acontecido. Fui, mais tarde, conversar com um padre; ele me recomendou algumas leituras; e no fim a interpretação a que cheguei sobre tudo que aconteceu, alguns meses depois, em 2016, tinha forte conotação religiosa.

Porém, fui tomando contato com diversas leituras, entre as quais as recomendadas pelo meu orientador; e percebi que o sentido religioso não fazia necessariamente parte da experiência em si. Seguindo os conselhos de Staal, que afirma ser importante o momento

⁵⁶ O registro, importante, pode ser conferido aqui, a partir dos 47:55 minutos: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bG8E-NYXX6s>>. Acesso em 23/06/2018.

posterior de análise da experiência, entendi que a minha posterior interpretação, influenciada por minha busca por ler a bíblia e o trecho específico, minha ida ao padre e as leituras de textos religiosos, tudo isso estava condicionado ao meio no qual eu estava inserido, ao contexto; não pertenciam à experiência em si. Não que isso invalide minha percepção posterior; apenas que essa conexão foi algo que eu fiz, e que não foi algo que fizesse parte do que me foi revelado. Isso foi muito importante para mim como amadurecimento da perspectiva com que passei a olhar o fato. Usando das propostas que Staal fez, de, após o ocorrido, investigar a fundo e racionalmente o que não foi necessariamente algo lógico, pude perceber que o que fez esta ligação, a princípio inseparável, entre experiência mística e religião foi meu desconhecimento e inexperiência acerca do assunto e a forma como se costuma associar as duas áreas, principalmente no senso comum. Mesmo a dita “experiência mística” quando eu discorria sobre a mesma apresentando o atual trabalho em outras ocasiões, era difícil me comunicar sobre o assunto: o tema parece ser de difícil compreensão e aceitação em geral.

Outra conclusão a que cheguei foi que, se a música teve papel importante, talvez preponderante, ela não foi a única a influenciar meu estado alterado. Lembro-me de ter fechado as cortinas, que estava sozinho, em silêncio, e antes mesmo de tudo acontecer eu já estava em prantos, sem entender muito. Talvez eu chorasse por ter achado meio que por acaso, o filme que procurava, a saber *O código do amor* (1999). O próprio fato de eu ter cogitado procurar sobre aquilo naquele momento foi algo estranho, pois não tinha necessariamente conexão com o capítulo do TCC que eu escrevia. Ao encontrar, entrei no que pode ser descrito como um processo de preparação. Estava muito emocionado, num estado de grande excitação. Outro grande fator foi a temática do filme, envolvendo uma criança branca de nome Miles, com alguns problemas de socialização, sua amizade com um músico experiente, e a cena em que a música toca. É num momento marcante, no encontro entre os personagens. Também o fato de escolherem como trilha sonora para aquele momento, o momento principal do filme, uma música que não era cantada em inglês, numa obra americana sobre música. É preciso lembrar que a música, que toca em outro momento do filme de menos vigor emocional, não foi tocada integralmente, ou seja, houve uma manipulação, uma elipse. Outro fato que deve ser destacado é que, como relato no trabalho já citado, no dia anterior eu já estava num processo em que aconteciam certas coincidências que, vendo agora, pareciam antever o que viria. A música, então, fez parte do todo; é possível contestar que a parte principal cabia a ela, mas para mim ela teve papel preponderante na suscitação da experiência.

4.4 VIDA PESSOAL

A minha trajetória se confunde com a música de Milton. Na realidade, tudo começou por intermédio dos meus pais; pessoas de grande sensibilidade, tendo minha mãe nascido em Minas Gerais e meu pai ido para esse estado ainda criança, ambos sempre foram admiradores da música desse compositor, e tocam instrumentos. Algumas músicas tem um sabor de nostalgia; são canções que eu ouvia quando era criança. Além disso, esse gosto era compartilhado não só entre meus irmãos, mas, como foi dito, entre tios, primos, enfim, familiares. Durante muito tempo eu apenas gostava das músicas, sem me preocupar em pesquisar, necessariamente, essa obra.

A primeira vez que comecei realmente a me interessar por conta própria foi na adolescência, por meio da trilha sonora de uma novela, *Quatro por quatro*. Procurei por CDs que tivessem em casa, e meu pai tinha alguns deles. Desde então meu interesse só aumentou, principalmente com o acúmulo de conhecimento musical. Quanto mais eu estudava música, mais eu me interessava na obra de Milton.

Esse interesse chegou ao ponto de, em 2007, eu viajar para Vassouras, no estado do Rio, para ver um show gratuito do cantor⁵⁷. Após o show, tendo dormido na rodoviária da cidade, contei sobre minha aventura numa rede social, *Orkut*; a história veio a ser conhecida pelo sobrinho de Milton, o qual, impressionado, quis me conhecer. A surpresa foi grande. No ano seguinte, também em show gratuito, eu e minhas duas irmãs fomos até Belo Horizonte presenciamos o artista; antes do show, nos encontramos com ele. Foi um momento de grande emoção na minha vida. Após isto, trocamos e-mails, cartas e um telefonema; e nos encontraríamos em mais duas ocasiões, ambas em Florianópolis, em 2012 e 2014.

⁵⁷ Disponível em: <<http://www.riobrasil.net/eventos/eventosview.php?key=350>>. Acesso em 22/06/2018.

Figura 9: Dia 24/08/12 no apartamento 2408



Fonte: Foto de Thais Alemany (2012).

Foram momentos inesquecíveis. Na última vez, em 2014, já noivo, até o convidamos para nosso casamento; depois disso, nunca mais consegui entrar em contato. Ou seja, no momento em que passei a pesquisar, com rigor acadêmico sua música, infelizmente não foi possível entrevistá-lo, embora houvesse feito tentativas. De acordo com o guitarrista Wilson Lopes, Milton passou a se resguardar mais, conseguindo dessa forma voltar aos palcos.

4.5 COMPOSITOR

Para essa seção foi utilizado o método de investigação artística idealizado por Rubén López-Cano e Úrsula San Cristóbal Opazo (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014) (LÓPEZ-CANO, 2015). Dessa forma, pretendi dar prosseguimento nas reflexões feitas a partir de meu trabalho de 2015. Naquela ocasião, eu tinha feito um arranjo da música *Leila*; assim, embora a tradução das ideias do arranjo tenha sido feita por mim, o material sonoro se devia ao fonograma. Dessa vez, a proposta seria minha, tendo já alguma experiência em compor.

Assim, participei da disciplina “Laboratório de interpretação e criação”, matéria eletiva do programa de pós-graduação em música da UDESC, ministrada pelo professor doutor Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros. Criamos coletivamente um espetáculo músico-cênico, com declamações de textos, números musicais, feitas por doze mestrados, eu entre eles; com a rota proposta pelo professor, a temática girava em torno da guerra. Chegamos ao título da peça “Percurso de uma vida: História de um soldado ou o menino de sua mãe”. A ideia da disciplina também permitia o exercício da composição, então me dispus a criar uma música para o espetáculo, que veio a ter uma forte carga emocional. Apresentamos no dia 30 de junho de 2017⁵⁸, e foi uma experiência marcante. Um outro colega, Gandhi Martinez, também compôs uma peça para a apresentação; faziam parte também do repertório textos de Fernando Pessoa, músicas de Satie. A formação tinha vários pianistas, eu um deles. Participei também cenicamente, estando no palco enquanto os colegas tocavam, e declamando um trecho literário.

Figura 10 – Cartaz do espetáculo “Percurso de uma Vida”



Fonte: Disponível em: <http://www.udesc.br/noticia/programa_de_pos-graduacao_em_musica_da_udesc_realiza_espetaculo_nesta_sexta>. Acesso em 24/06/2018.

⁵⁸ O resultado pode ser conferido no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IGmsffayh2c>>. Acesso em: 19/07/2018.

4.5.1 O processo

Qual era a proposta dessa composição? Eu pretendia acessar algo de místico com ela. Algo misterioso. Pretendia entrar em águas profundas. Fazer algo como sinto que Milton, e outros artistas, fazem: escavar fundo, por meio do som, a dimensão humana. Para tanto, antes de cria-la, me preparei, tentando encontrar inspiração antes de começar a compor. Ciente de que mais tarde faria uso disso na dissertação, documentei meu passo a passo. Primeiro de tudo, ouvi e li artigos sobre o “acorde místico” do compositor Alexander Scriabin (1872-1915); ouvi e li sobre os “estudos transcendentais” de Franz Liszt (1811-1886); ouvi trechos da Paixão segundo São João, de Johan Sebastian Bach (1685-1750); ouvi a canção *Em nome de Deus* (letra de Dom Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra). Por fim, ouvi a música *Dies Irae*, hino medieval, cujo nome em latim significa “ira de Deus”. Este último, do qual tomei conhecimento por meio do filme *O iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, foi a inspiração principal, juntamente com uma imagem que busquei para me guiar. A imagem, criação de Francisco de Goya (1746-1828) foi a seguinte:

Figura 11 – *Saturno devorando um filho*



Fonte: Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6>>. Acesso em 23/06/2018.

Foram estas as duas principais influências. Nesse momento minha intenção foi se revelando: eu tinha escolhido o caminho, o caminho do horror, contribuindo para o espetáculo com o horror da guerra, que, a um só tempo, produz. Pensava então numa frase dita numa das matérias, a respeito de Foucault: a “positividade do poder” (MOREIRA 2004, p. 613). O poder que destrói e cria. Podendo servir tanto como pensando-se na guerra, quanto no tempo. A forma como compus também foi, à maneira de Milton, guiada pela intuição: as ideias vinham, eu as experimentava, anotava na folha de caderno, e seguia em frente. Compus no piano.

Na introdução eu queria dar um ar de inexorabilidade, de ser “impossível escapar”; é dessa ideia que vêm os acordes dissonantes, fortes:

Figura 12 - acordes que abrem a música



Fonte: Partitura produzida pelo autor (2018).

Depois disso, enquanto estava bem concentrado, meu celular cai nas teclas do piano; o fato causa grande susto. Tenho a ideia de adicionar isso à música, escolhendo notas a esmo para passar a ideia. O celular caiu no registro grave.

Figura 13: a “queda do celular”.



Fonte: produção do próprio autor (2018).

Começava a germinar em mim um tema, e pretendia, para passar a sensação de mistério, de desconhecido, enxertar várias fermatas em toda a música. Também pedalizar bastante, principalmente no início, para criar uma ambientação sugestiva, ocupando os silêncios mais com efeitos. Percebo agora que as fermatas estão próximas dos *rubatos* produzidos por Milton em suas interpretações.

Dando continuidade, criei um tema, muito semelhante à melodia de *Dies Irae*, na região grave, que iria servir de base para a música toda.

Figura 14: melodia no registro grave.



Fonte: produção do próprio autor (2018).

Essa melodia também me remete às melodias tocadas na região grave que Milton utiliza, enquanto as tríades se mantêm; isso pode ser percebido em *Sentinela* (letra de Fernando Brant). Isso se deve à influência que teve o período em que o cantor tocava contrabaixo nas noites de baile. Com essa melodia quis passar a mensagem sonora do caminhar pesado, soturno, de Saturno. Após enfatizar o tema com uma repetição, tive a ideia de apresentar o “filho”:

Figura 15: choro do filho.



Fonte: produção do próprio autor (2018).

O choro do filho se daria na região aguda; o intervalo resultante das duas notas é meramente um efeito. Após ele ter sido apresentado, uma espécie de “chamada”, ou aviso é dado novamente por Saturno, duas vezes, a segunda com mais ferocidade (sonoramente trazida pelas oitavas). Começa então a perseguição do pai ao filho, e tentei passar essa ideia colocando os dois ao mesmo tempo, o filho desesperado (representado pelas quiálteras). Após isto, apenas a voz de Saturno se sobressai, incrementada por uma segunda voz na mão direita, oitavada; o filho foi devorado. Os intervalos, curiosamente resultam algumas vezes em terças

maiores. Penso na ideia da positividade, nesse “filho” que alimenta o “pai”, e lembro-me da liberdade com que Milton usa de acordes menores e maiores, menores em tonalidades maiores. Um exemplo disso é a introdução de *Me deixa em paz* (Monsueto/Airto Amorim), no disco *Clube da esquina* (1972): em tonalidade menor, acordes maiores abrem a gravação, criando uma sonoridade muito marcante, pessoal.

Figura 16: vitória do pai.



Fonte: produção do próprio autor (2018).

O pai vence, mas há algo estranho; *há algo de podre no reino da Dinamarca* (Shakespeare). Quis passar essa ideia, nos intervalos acrescentados na mão direita entre as oitavas. Me lembrei enquanto compunha da *Sagração da primavera* de Stravinsky. Ao final, as terças maiores são desferidas com violência; mas o canto, o lamento do filho persiste, clamando justiça.

Figura 17: Após a tempestade, o lamento: Esperança?

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music consists of chords and moving lines. A dynamic marking 'p' and a tempo marking 'rit..' are present. An 8th octave line is indicated with a dashed line and the label '8^{va}'.

Fonte: produção do próprio autor (2018).

Outro dado interessante foi que o choro do filho é em sua última participação repetido três vezes. O porquê? “Mistério”. Quis colocar assim, como uma reminiscência. Ainda que tenha sido engolido, é do lamento a última palavra.

Tanto do processo de composição, a criação da ideia, quanto de cada vez que interpreto a música, há algo de doloroso. A impressão que me dá é de dor, e de estar mexendo com algo que não devia. Não sinto prazer em tocar a música, embora tenha sido reconfortante conseguir terminá-la. Parece-me que, quando toco, encosto em regiões distantes, caladas de mim, da minha psique, nas quais não tenho muita estima, e um certo receio. Acredito que, embora a música resultante destoe da obra de Milton (afinal, não é canção), e também não tenha tanta similaridade de temática, percebo nela uma semelhança com a versão de *Lília* para o balé *Maria Maria* (2002). Algo difícil, que infelizmente, faz parte da história. Algo de terrível, que atinge proporções expressivas com considerável intensidade. A mim, ao menos, não é uma experiência muito agradável, mas nem sempre a arte o é.

4.6 SUSPEITA DA SUSPEITA

Em dada situação na qual apresentei meu trabalho, minha perspectiva foi questionada, pela minha proximidade com o tema. Foi por isso que abri esse canal, esse capítulo: para compartilhar esses dados com o leitor, de forma que ele saiba que estas minhas percepções também têm um passado. Mas será que por causa disso, eu seria “suspeito para falar” sobre essa obra, como se diz? Minha paixão nublaria a razão? Lembrei-me do importante livro que tomei conhecimento na graduação, “O erro de Descartes” (DAMASIO 2009). Baseado nas ideias desse neurologista, venho trazer uma pequena reflexão.

É verdade que as emoções e sentimentos podem atrapalhar a decisão racional e ponderada. Pode-se num impulso, escolher direcionamentos prévios que não sejam a melhor solução. Porém, se bem utilizadas, as emoções e sentimentos podem nos ajudar a pensar melhor: um trabalha com o outro. “Sentir - ter consciência dos estados emocionais - oferece-nos flexibilidade de resposta com base na história de nossas interações” (DAMÁSIO 2009, p. 162). Ou seja, os sentimentos tornam o processo decisório mais dinâmico, eficiente; ao se manter “estados corporais positivos” a diversidade se amplia, raciocínio cresce em velocidade (p. 177). Damásio vai além: afirma que o propósito racionalista, ou seja, “para alcançar os melhores resultados, as emoções têm de ficar de fora” (p. 203) é um desvio. Trata-se do modo de pensar de psicopatas que seriam “a imagem exata da cabeça fria que dizem que devemos manter a fim de agirmos corretamente” (p. 209). Damásio também traz a ideia da intuição

como um processo cognitivo, um “mecanismo de tomar decisões sem auxílio da consciência” (p.220). Podemos entender a rapidez com que funciona a mente musical de Milton do qual tanto fala Wilson Lopes.

Portanto, para Damásio, os impulsos biológicos “são essenciais para alguns comportamentos racionais” (p. 225), auxiliando a memória e atenção, ajudando a qualificar as opções que aparecem à pessoa, elencando os critérios, valores, preferências. Dessa forma, “a ação dos impulsos biológicos, dos estados do corpo e das emoções pode ser uma base indispensável para a racionalidade” (p. 233), chegando mesmo a afirmar que as “emoções são inerentemente racionais”, e que as “emoções básicas ajudam a controlar as ações de forma racional”, sintetizando seu pensamento no dito “O organismo tem algumas razões que a razão tem de utilizar⁵⁹” (p. 234).

Quero aqui defender o ponto que, ao contrário do que possa parecer, essa proximidade que tenho (e tive) com a música e com a pessoa de Milton não invalida, deturpa ou mesmo atrapalha minha percepção. A meu ver, mantendo uma postura crítica, séria e honesta, buscando o rigor e o critério da excelência, não vejo meus argumentos viciados pela minha proximidade com o tema. Contudo, que o leitor tire suas próprias conclusões.

⁵⁹ A frase parafraseia um famoso dito de Pascal: “o coração tem razões que a própria razão desconhece”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho buscou responder à pergunta central da dissertação: a relação existente entre a *persona* de Milton Nascimento, sua música, e a mística, fornecendo pistas que solucionassem o mistério miltoniano. Isso foi o principal objetivo dos capítulos 2 e 3; mostrar como essa música de Milton e essa pessoa, bem como tudo que gravita em torno disso, desde opiniões dos colegas até a maneira de compor desse artista, contribuem para criar essa percepção. A investigação foi muito proveitosa para mim, pois pude ampliar meu conhecimento sobre a área da mística, da qual não tinha antes muito domínio. Considero de grande utilidade e interesse um maior estudo acadêmico sobre essa área, tão próxima da música, conforme foi demonstrado.

A obra de Milton, com base no que foi visto, tem profunda conexão com a mística. Tanto pelos elementos que a compõem, como dronos, *rubatos*, circularidade e andamentos lentos, quanto pela complexidade, um pouco mascarada pela impressão que se costuma ter de música cantada de massa, e pela intensidade, movida pela pungência, vigor e teor das letras (as quais se complementam com a música funcionando como uma coisa só), bem como uma miríade de fatores extra-sonoros que se somam, num processo de retroalimentação constante. Tudo isso numa maneira extremamente particular, num dado contexto: o meio discográfico brasileiro. O principal objeto da pesquisa foram os fonogramas, mas também realizou-se uma pesquisa com relação às capas e encartes dos álbuns.

Do mesmo modo, observou-se que, tanto na intenção e nos gestos que acompanham o processo de compor, pôde ser constatado uma integração entre obra e vida. Há uma investigação, a caminho da “mata adentro”, como afirma Milton. Há um se lançar, como afirma o cantor, em *Cais*. O que ele tanto busca? “O que o coração/com toda inspiração/Achou de nomear/Gritando alma”, conforma a letra de *Anima* (música de Zé Renato). O que se percebe aqui é que o nome é meramente um rótulo. No entanto, a procura continua. Fruto dela é a arte.

Percebe-se também que a sensibilidade de parceiros com relação a Milton se metamorfoseia em um espanto genuíno, o que contribui para o fascínio gerado por esse artista. Este assombro é alimentado também pela personalidade do cantor criado em Três Pontas; suas falas, seu modo de agir, possibilitam essa forma de vê-lo. Milton convida às coincidências; é associado ao misterioso, ao incrível, à “magia das coisas”, como ele mesmo afirma gostar de ver. Haveria uma mistificação em torno de Milton? Orquestrado por ele e pelos que o circundam? A crer na honestidade e sinceridade com que ele aborda a arte e a

vida, é uma hipótese pouco provável, ao menos num nível consciente. O que parece acontecer é uma valorização do que *não tem explicação*, das coincidências, dos acasos felizes. Talvez a própria vida, experiência e mesmo os caminhos e descaminhos, bem como a intuição e o que o senso comum costuma associar a essa última, tenham ensinado o compositor que existe muita coisa por aí que é difícil de ser explicada; algumas batalhas intelectuais podem permanecer sem resposta satisfatória, numa ótica racionalista.

Porém, percebo que essa própria imagem de Milton como alguém misterioso, portador de uma música mística, prejudica sua pesquisa, por ser um compositor constantemente associado a uma ideia de algo inexplicável, que não se tem nem como estudar, nem como reproduzir. Trata-se de um discurso do qual seus parceiros fazem parte. Estaria aí um desejo por manter escondido o segredo, o tesouro miltoniano? Ou seria mais uma forma de agir perante a admiração dessa música? O que percebi ao conversar com os músicos que tocam com Milton, mais do que tudo é um desejo de que ela seja descoberta, admirada. Entretanto, ao relegá-la ao mistério, às coisas que não podem ser explicadas, há um efeito contrário. Pior: num depoimento recente, há a afirmação de que “tudo já foi escrito sobre Milton” (NUHA 2017, p. 155). Ou seja, mesmo que tenha se iniciado (finalmente) um estudo acerca de sua obra, ele já é, talvez sem perceber, estigmatizado! É uma atitude com a qual deve-se tomar cuidado.

Desses estudos, somam-se trabalhos sobre os principais discos de Milton: *Minas* (1974), *Geraes* (1976), *Clube da Esquina*; e também o álbum *Missa dos quilombos* (1982). Contudo, a obra desse criador é muito mais vasta, e recheada de trechos e pormenores que permanecem em aberto. Um caso curioso é o decréscimo de polimetrias e polirritmias após a década de 1970. Exigência de produtores? Busca por apelo comercial? Simples novo caminho artístico? É difícil saber, e é algo que transparece nas gravações, na escuta dos fonogramas. É perceptível que o grande período criativo da obra de Milton foi a década de 1970, mas ainda assim insisto em afirmar que tanto os álbuns anteriores quanto os posteriores possuem muitas canções de referência, para se ater apenas à relevância estética. Não há como passar incólume à interpretação profundamente pessoal de *Panis Angelicus* (Cesar Franck) no álbum *Amigo* (1995), ainda que este último não contenha a mesma pujança artística dos primeiros álbuns.

Dentre as possibilidades de estudo mais aprofundado acerca da obra desse compositor, saltam-me aos olhos as intrincadas conexões entre sua música e o cinema, já trazidas em parte por Wilson Lopes (CANÇADO 2010), ao relacionar a forma de criar com a *Nouvelle Vague* de Truffaut e Goddard. Acho que essa relação merece ser mais estudada, por acreditar que há um bom caminho nisso, com pistas nos próprios comentários do cantor, que se considera um

cinéfilo: “Eu sempre falo que as coisas que eu faço tem muito a ver com cinema” (In: AMARAL 2013, p. 83). Não só o processo de composição, mas o conteúdo delas, a disposição das partes, a intenção de contar uma história por meio das notas. Parece ser uma boa rota para investigações futuras.

Outra ideia que me ocorre é fruto também do próprio interesse de Milton, de vincular, na última turnê, um forte sentido ético. Qual seria a ética de Milton? Aquela atrelada à sua educação cristã? Ou, como sugere suas misturas, um ponto de vista mais ecumênico, uma ética sincrética? “Buda, Oxalá, ou Krishna, muito amados nos fizeram andar/Mas resta a pergunta do começo”, é o que reflete o autor dessa letra, em música de Bernardo Lobo e Kiko Continentino, resultando na canção *Imagem e Semelhança* (In: NUHA 2017, p. 124). Tendo a obra de Milton desde o início uma profunda ligação com a religiosidade, e com a ética, mote das músicas com temática social, também surge como um interessante objeto de pesquisa.

Partindo para um ponto de vista pessoal, foi muito importante para mim essa elucidação a respeito da experiência que tive em 2015. O acréscimo de conhecimento sobre a mística, a descoberta de um amplo debate, mesmo acadêmico, sobre o tema, até então algo envolto em sombras no meu entender, foi algo marcante. Tão relevante quanto isso foram os desafios de escolher esse tema. Há, como comenta VAZ (2000) uma deterioração do termo, e mesmo uma mistificação do mesmo. Tanto ele quanto a experiência e a música de Milton guardam essa nota em comum: o de que não pode ser explicado, subjetivo. Convivi com comentários que constantemente me propunham estudá-lo num doutorado, ou não adentrar nessa área, meramente mapeando os discursos em torno do compositor.

Conforme a pesquisa foi se desenrolando e fui adquirindo conhecimento ao longo das disciplinas de mestrado, travei contato com uma espécie de divórcio entre as ciências, ou mesmo outras áreas do saber. Antes já tinha uma percepção disso, mas isso se acentuou, principalmente entre as ditas ciências exatas e as ciências humanas. Não parece ter muita abertura ao diálogo e à cooperação mútua; o que fica é uma impressão onde os saberes se enclausuram em nichos, departamentos e visões de mundo. Parte dessa situação é discutida no livro “Um discurso sobre as ciências” (SANTOS, 2009), com o qual tomei conhecimento ainda no início do mestrado. De certa maneira, tenho tentado juntar as contribuições das distintas áreas, procurando não cair em contradição. Acredito junto com DAMÁSIO (2005), da mesma forma que razão e emoção contribuem juntas para uma maior eficiência da mente, assim pode ser com as áreas e os saberes.

Uma das percepções que Milton traz é de especial implicação. O filósofo da ciência Daniel Dennet tem um livro chamado “A perigosa ideia de Darwin”; parafraseando, qual seria

a perigosa ideia de Milton? Trata-se do seguinte: costume não levar tão a sério, ou no mínimo com um ceticismo considerável, relatos de aparições e fenômenos sobrenaturais. Isso muda um pouco de cenário com o autor de *Lília*. Haveria alguma relação entre a música criada por ele e suas experiências? Ou seria apenas uma singela coincidência, essa musicalidade estranha sendo fruto apenas da vontade de fazer diferente, e as histórias meros desvarios? Afinal, quando Milton fala da presença de entidades, não parece estar *mentindo*. Isso influencia na percepção dessa pessoa como um homem peculiar; mas teria alguma influência no seu processo de compor? Ou seria apenas o fenômeno usual de renegar o potencial humano, relegando, delegando as criações exuberantes a algo externo? O que parece sugerir é que a música de Milton e sua pessoa forcem a refletir um pouco mais no que ele fala. Um tema para trabalhos futuros.

Independentemente disso, com base nesse aprofundamento motivado pela continuidade do projeto iniciado no Trabalho de Conclusão de Curso, reafirmo a importância desse compositor e do estudo de sua obra. Suas conquistas artísticas, cuja carreira ainda não terminou, oferecem também instrumentos e ferramentas de composição, interpretação e demais utensílios de uso para compositores e músicos em geral. Os saberes advindos principalmente dos fonogramas de Milton possibilitam um número considerável de contribuições que podem ser aproveitadas. Aqui nesse trabalho, de forma intuitiva, fiz uso desse amplo leque, como a atenção para a sonoridade como forma de criar densidade e atmosfera, a liberdade rítmica (exemplificada no uso das fermatas), o uso livre dos acordes maiores. É claro que estes procedimentos estão em outros compositores, mas me parece que um dos grandes trunfos do autor de *Travessia* é trazer vários elementos de procedências díspares e fazê-los conviver numa forma harmoniosa, dentro do universo da canção. Essa reunião de ideias normalmente separadas é um dos grandes trunfos da intuição (DAMÁSIO 2005).

Por fim, devo dizer que a importância da música em si, e sua conexão com a mística, a religião e a espiritualidade, em diversos lugares e culturas, foi algo que me impressionou. No decorrer do curso participei como ouvinte da aula de “Antropologia da música”, ministrada pelo professor Rafael José de Menezes Bastos, chamou-me a atenção a forma como que indígenas, particularmente os Kamayurá, percebem o mundo sonoro, ligando-o aos mitos. Não apenas isso, mas o papel que cabe à música parece (deveria) ser mais do que mero entretenimento, como costuma ser vinculada dentro do meu contexto sócio-cultural. Obras como “O autoconhecimento através da música” (HAMEL 1995), “Teoria da musicoterapia” (BENZON 1988) e “The mysticism of sound and music” (KHAN 1991) lidas durante esse

período de estudos, apontam para uma outra forma de se pensar a música, como uma forma de acessar regiões internas inóspitas, como um meio de se procurar a verdade. Qual seria a relação entre esta última e a música? Conforme as relações mostradas no capítulo 1, esta forma de arte parece ter algo a dizer sobre as profundezas do íntimo, e quem sabe também do que o cerca. E uma forma de se acessar esses continentes desconhecidos, talvez menosprezados, é ouvir a música de Milton; e criar novas composições.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALF, Johnny. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ge_7-1ku2f8&t=27s>. Acesso em: 25/06/18.

AMARAL, Francisco Eduardo Fagundes. **A música de Milton Nascimento**; prefácio de Tárík de Souza. Belo Horizonte: Editora e Consultoria Gomes, 2013.

AMARAL, Rita & SILVA, Vagner Gonçalves da. Foi conta para todo canto: As religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. **Afro-Ásia**, n.º. 34, pp: 189-235, 2006.

ANTUNES, Murilo. Disponível em: <<http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/-45533>>. Acesso em 23/06/2018.

ARCANJO, Fabrícia do Valle. A voz de Milton Nascimento como parceira das canções?. **DARANDINA revisteletrônica** – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF Vol. 4, n 1. 2011.

AURELIO. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/estase>>. Acesso em: 30 de outubro de 2017.

AVA Marandu. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bG8E-NYXX6s>>. Acesso em 23/06/2018.

BAHIANA, Ana Maria. Nada será como antes: MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BARR, Adrian Brian. **The transcendent Experience in Experimental Popular Music Performance**. 2012. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Western Sidney, Sydney, Australia, 2012.

BARROS, Laan Mendes de. Cântico dos quânticos: ciência e arte nas canções de Gilberto Gil. **Revista fronteiras – estudos midiáticos**, vol. X, n. 1, Unisinos, jan/abr. 2008.

BENZON, Rolando O. **Teoria da musicoterapia**: contribuição ao conhecimento do contexto não-verbal. 2.ed. São Paulo: Summus, 1988.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência, **Cadernos de Campo**, n. 16. p. 191-218, 2007.

BONDÍA, Jorge Larrossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n. 19, p. 20-28, Jan/Fev/Mar/Abr, 2002.

BORÉM, F; GARCIA, M. F. Cannon de Hermeto Pascoal: aspectos musicais e religiosos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.63-79

BORGES, Márcio. **Clube da Esquina 40 anos**. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do Museu Clube da Esquina, 2012.

BRANT, Fernando. Disponível em: <<http://dubolsinho.blogspot.com.br/2012/07/a-alma-aberta-de-fernando-brant.html>>. Acesso em: 23/06/2018.

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sITHQPFiAtg>>. Acesso em 05/10/2017.

BUENO, André dos Reis Estanislau (Org.). **Coração americano**: 35 anos do Clube da Esquina. Belo Horizonte: Práxis 2008.

CANÇADO, Wilson Lopes. **Novena, Crença e Gira girou de Milton Nascimento e Márcio Borges**: análise de suas três primeiras composições criadas em uma noite de 1964. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - UFMG, Belo Horizonte, 2010.

CAYMMI, Nana. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=31fmJNe6cPk>>. Acesso em: 29/10/2017.

CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. **The Cultural study of music**: a critical introduction . New York, NY: London: Routledge, 2003.

COELHO, Rafael Senra. **Dois lados da mesma viagem**: A mineiridade e o Clube da Esquina. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras). UFSJ, São João del-Rei, 2010.

CROOK, David. A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Music. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 62, n. 1, p. 1-78, Spring 2009.

DAMÁSIO, Antônio R. O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

DICIONÁRIO da mpb. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/irinea-ribeiro/dados-artisticos>>. Acesso em: 23/06/2018.

DINIZ, Sheyla Castro. “**Nuvem Cigana**”: A trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. 2012. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Unicamp, Campinas, 2012.

DISCOS do Brasil. Disponível em: <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Compositor=CO00177>. Acesso em: 23/06/2018.

_____. Disponível em: <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI03732>. Acesso em: 23/06/2018.

DOCUMENTÁRIO sobre Missa dos Quilombos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kSsGkZKT5uc>>. Acesso em: 23/06/2018.

DO NASCIMENTO, Kallyne Cristina Bessa. “Sebastian”: um videoclipe transformado em prece. 2010, Salvador. VI ENECULT – Encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Facom-UFBA, Salvador, 25 a 27 de maio de 2010.

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

ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

ELIS (2016). Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt4875150/soundtrack>>. Acesso em 23/06/2018.

ENSAIO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DE9TndyegTA&t=1334s>>. Acesso em: 23/06/2018.

_____. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e6tmuLjRO70&t=709s>>. Acesso em: 23/06/2018.

FERREIRA, Pedro Peixoto. **Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase**. 2006. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2006.

FONSECA, Daniela Fischer. **Paisagens Sonoras Etéreas**. O dreampop sob a perspectiva das Materialidades da Comunicação. Trabalho de conclusão (Bacharelado em Publicidade e Propaganda. UFRGS, Porto Alegre, 2013.

FREDERA. Disponível em: <http://www.museuclubedoesquina.org.br/museu/depoimentos/fredera/>. Acesso em 10/07/2017.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2010.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica de Guimarães Rosa antes das *Primeiras Estórias*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v.4, n.1, 2012.

GARCIA, L. H.; ARAÚJO, M. S.; PÚBLIO, H. L. L. “Mesmo assim não custa inventar uma nova canção”: o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978-1985). **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 5, v. 2, p. 61-87, jan/jul. 2018.

GELLMAN, Jerome. **Mysticism**. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2017 Edition). Ed. Edward N. Zalta. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/mysticism/>. Acesso em: 26/09/2017.

GIUSTI, M. V. G. O Êxtase Musical. São Paulo. **Anais...**, 2012.

GOYA, Francisco de. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6>. Acesso em 23/06/2018.

GUEDES, Beto. **Caso você queira saber**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4R-HDq_OjY. Acesso em: 23/06/2018.

HAMEL, Peter Michael. **O autoconhecimento através da música: uma nova maneira de sentir e de viver a música**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

HARRIS, Sam. **Despertar**. Um guia para a espiritualidade sem religião. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HAUDENSCHILD, André Rocha L. Poética dos orixás nos Afro-Sambas de Baden e Vinicius: por uma pedagogia da canção popular. Universidade Estadual de Maringá, 9,10 e 11 de junho de 2010 – **Anais...** - ISSN 2177-6350.

HUISMAN, Denis. **A estética**. Tradução: J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.

INSTITUTO Antonio Carlos Jobim. Disponível em: <<http://www.jobim.org/milton/handle/2010.5/23217>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2018.

_____. Disponível em: <<http://www.jobim.org/milton/bitstream/handle/2010.5/2905/Pr-00030.jpg?sequence=1>>. Acesso em 23/06/2018.

IRLANDINI, L. A. Gagaku, de Olivier Messiaen. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 25, p. 49-56, 2012.

_____. Ser e devir no tempo musical. In: **ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL**, São Paulo, ECA-USP, . Anais..., 2013.

_____. A introduction to the poetics of sacred sound in twentieth-century music. **Revista Vortex**, Curitiba, n. 2, p. 65-86, 2013.

JACQUES, Tatiana de Alencar. Estilo e autenticidade em bandas de rock de Florianópolis (SC). **Psicologia & sociedade**. Florianópolis: ABRAPSO, ano 2, n. 20, p. 208-216, abr. 2008.

JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**: como a música captura nossa imaginação. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998

JUNIOR, Mario Rodrigues Vieira. **A linguagem do inefável**: música e autonomia estética no romantismo alemão. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2009

KÁRITAS. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq090823.htm>>. Acesso em 29/08/2018.

KRAMER, Jonathan D. **The Time of Music**. New York: Schirmer Books, 1988.

LIMA, Wanderson. Teresa d'Ávila e Juan de la Cruz: poesia mística espanhola. **Revista dEsEnrEdoS**, Teresina, ano VII, n. 23, mai. 2015.

LOPES, Wilson. **Song Book Milton Nascimento**. Neutra Editora, Belo Horizonte, 2017.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **Art Research Journal**. v. 2, n. 1, p. 69-94, jan. / jun. 2015.

_____; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos**. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014. Disponível em: <<http://invartistic.blogspot.com.es/>>. Acesso em: 6 de novembro de 2015.

LUCKESI, Cipriano Carlos. Avaliação da aprendizagem na escola e a questão das representações sociais. **EccoS Rev. Cient.**, UNINOVE, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 79-88, 2002.

LUDWIG, Antonio Carlos Will. **Fundamentos e prática de metodologia científica**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

KHAN, Hazrat Inayat. **The Mysticism of Sound and Music**. Element, 1991.

MACEDO, Cecília Cintra Cavaleiro de. **Metafísica, mística e linguagem na obra de Schlomo Ibn Gabirol (Avicebron): uma abordagem bergsoniana**. 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Religião). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

MACHADO, Regina. **Da Intenção ao Gesto Interpretativo: Análise Semiótica do Canto Popular Brasileiro**. 2012. Tese (Doutorado em Linguística) - USP, São Paulo, 2012.

MAMMI, Lorenzo. Canticum Novum. Música sem palavras e palavras sem som no pensamento de Santo Agostinho. **Estudos avançados** vol. 14, n. 38, São Paulo, jan/abr 2000.

MARCHIORO, Camila. **Cecília Meireles e os símbolos do absoluto**. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

MCGINN, Bernard. **As fundações da mística: das origens ao século V: 1**. Bernard McGinn; [tradução Luís Malta Louceiro]. São Paulo: Paulus, 2012.

MELO, Leonor Cristina Cabral de. **A voz como revelação do corpo**: saúde e verdade na pedagogia vocal do ator. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A musicológica Kamayurá**: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingú . 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.

MERÇON, Francisco Elias Simão. Semi-simbolismo na canção. **Estudos Lingüísticos** XXXIV, p. 1278-1283, 2005.

MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia: Open University, 1990.

MINAMI, Edison. Milton Nascimento e o diálogo inter-religioso na Missa dos Quilombos. **Conhecimento & Diversidade**, Niterói, n.1, p. 110–122, jan./jun. 2009.

MIRANDA, Ana Carolina de Moura Silva. **Adaptação para a bateria dos toques de candomblé**: Vassi, Opanijé, Ijexá e Aguerê. Trabalho de conclusão (Licenciatura em Música) - UDESC, Florianópolis, 2013.

MIRANDA, Luiz Mariano de Moura Silva. **Milton Nascimento**: considerações a respeito de sua posição na historiografia da música popular brasileira. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em música). UDESC, Florianópolis, 2015.

MONTEIRO, Maurício. Resenha de "Alucinações Musicais. Relatos Sobre a Música e o Cérebro" de SACKS, Oliver. **Revista de História**, São Paulo, n. 157, p. 213-219, dez. 2007.

MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa. O pensamento de Foucault e suas contribuições para a educação. **Educ. Soc.**, Campinas, vol. 25, n. 87, p. 611-615, maio/ago. 2004.

MOURA, Gilda. A expansão da consciência e a alta frequência cerebral – um estudo do estado de êxtase. **Cons-Ciências**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, p. 125-141, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. O fonograma como fonte para a pesquisa histórica em música popular – problemas e perspectivas. **Anais...**, p. 841-844, 2003.

NASCIMENTO, Milton. **A barca dos amantes**. Barclay/Polygram 1986. 1 CD.

_____. **Acústico na suíça**. Works Editores Associados, 2005. 1. DVD.

_____. **Angelus**. Warner, 1993. 1 CD.

_____. **Anima**. Ariola, 1982. 1 CD.

_____. BLACK, Dani. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mc1AN0YexII>. Acesso em: 23/06/2018.

_____. **Brasil**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDxuKmWrhsE>. Acesso em 23/06/2018.

_____. **Caçador de Mim**. Nascimento, 1981. 1 CD.

_____. **Clube da esquina**. EMI/Odeon , 1972. 1 CD. Com Lô Borges.

_____. **Clube da esquina 2**. EMI/Odeon, 1978. 1 CD.

_____. **Courage**. CDI, 1968. 1 CD.

_____; BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. **Beatriz**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=slTHQPFiAtg>. Acesso em: 05/10/2017.

_____. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2012/10/1160138-milton-nascimento-comemora-cinco-decadas-de-carreira.shtml>. Acesso em 01/09/2018.

_____. **E a gente sonhando**. EMI, 2010. 1 CD.

_____. **Encontros e despedidas**. Barclay/Polygram, 1985. 1 CD.

_____. Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5zfVLYcxEwo> Acesso em 23/06/2018.

_____. Entrevista. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/musica/o-meu-terreiro-e-o-palco-diz-milton-nascimento,450224f4d865a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>. Acesso em: 23/06/2018.

_____. Entrevista. Disponível em: <<http://www.interiordabahia.com.br/2012/11/12/milton-nascimento-diz-no-fantastico-que-elis-regina-foi-o-seu-grande-amor/>>. Acesso em: 23/06/2018.

_____. Entrevista. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/duas-trilhas-iluminadas-415125.html>>. Acesso em 23/06/2018.

_____. Depoimento. Disponível em: <<https://mdemulher.abril.com.br/famosos-e-tv/elis-o-grande-amor-da-minha-vida/>>. Acesso em 03/09/2018.

_____. Entrevista. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iKuWKic75lw>>. Acesso em 23/06/2018.

_____. Especial para a TV em 1982 "Travessia". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2oqYYMwh6Hw>>. Acesso em: 23/06/2018.

_____; GIL, Gilberto. **Gil e Milton**. Warner, 2000. 1 CD.

_____; GIL, Gilberto. Videoclipe *Sebastian*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xUCJd1au5AM>>. Acesso em: 25/06/2018.

_____. **Journey to dawn**. A&M Records, 1979. 1 CD.

_____. **Maria maria; Último trem**. Nascimento, 2002. 2 CDS.

_____. **Milagre dos Peixes**. EMI/ODEON, 1973. 1 CD.

_____. **Milagre dos peixes ao vivo**. EMI/ODEON, 1974. 1 CD.

_____. **Minas**. EMI/Odeon. 1994. 1 CD.

_____. **Milton**. Odeon, 1970. 1 CD.

_____. **Milton**. EMI/Odeon, 1976. 1 CD.

_____. **Miltos**. CBS, 1988. 1 CD.

_____. **Milton Nascimento acústico na suíça**. Works Editores Associados, 2005. 1. DVD (52 min.). Com Wagner Tiso.

_____. **Milton Nascimento ao vivo**. Barclay, 1983. 1 CD.

_____; BELMONDO, Stéphane; BELMONDO, Lionel. **Milton Nascimento e Belmondo**. Biscoito Fino, 2009. 1 CD.

_____. **Missa dos Quilombos**. Ariola, 1982. 1 CD.

_____. **Nascimento**. Warner. 1997. 1 CD.

_____; SHORTER, Wayne. **Native Dancer**. EMI/CBS, 1975. 1 CD.

_____. **O planeta blue na estrada do sol**. CBS/Sony, 1991. 1 CD.

_____. **Pietá**. Warner, 2003. 1 CD.

_____. **Sentinela**. Ariola, 1980. 1 CD.

_____. **Tambores de Minas**. Warner, 1998. 1 CD e DVD.

_____. **Travessia**. Codil, 1967; Dubas, 2002. 1 CD.

_____. **Txai**. CBS, 1990. 1 CD.

_____. **Uma Travessia 50 anos de carreira ao vivo**. UNIVERSAL MUSIC/MP'B DISCOS/CANAL BRASIL, 2013. 1 DVD.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera, 2005.

_____. O desconforto da musicologia. Tradução Luiz Paulo Sampaio. **Per musi**, Belo Horizonte, n. 11, p. 5-18, jan/jun, 2005.

_____. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La cathédrale engloutie, de Debussy. **Debates**, n. 6, p. 7-40, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: twenty-one issues and concepts**. 2. ed. Chicago: University of Illinois Press, 2005.

NETTO, Carlos Eduardo. Cais: o aqui e o além da poesia. Poesia e alteridade. **Itinerários**. Araraquara, no. 8, 1995.

NUHA, Danilo. **Milton Nascimento: letras, histórias e canções**. São Paulo: Editora Master Books, 2017.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. **A voz de Milton Nascimento em presença**. 2015. Tese (Doutorado em Música) - Unicamp, São Paulo, 2015.

O CÓDIGO DO AMOR. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0165986/reference>>. Acesso em 23/06/2018.

PACHECO, Mateus de Andrade. **Milton Nascimento: num canto do mundo, o conto do Brasil**. 2014. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

PAVAROTTI, Luciano. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o3EZOdr6kqM>>. Acesso em: 24/06/2018.

PERES, J. F. P., Simão, M. J. P., & Nasello, A. G. (2007). Espiritualidade, religiosidade e psicoterapia. **Revista de Psiquiatria Clínica**, p. 136-145, 2007.

REDE Minas. Disponível em: <<http://redeminas.tv/especial-feliz-aniversario-bituca-homenageia-milton-nascimento/>>. Acesso em: 23/06/2018.

REIS, Renan Nascimento. **A última página do gênese: a Amazônia de Werner Herzog (1972-1982)**. 2017. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2017.

RELEASE do espetáculo *Ser Minas Tão Gerais*. Disponível em:
<<http://www.miltonnascimento.com.br/turnes.php?id=1>>. Acesso em: 23/06/2018.

REVISTA Cult. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/astor-piazzolla-revolucao-do-tango/>>. Acesso em 23/06/2018.

RODRIGUES, Mauro. **O modal na música de Milton Nascimento**. 2000. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Conservatório brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 2000.

ROUGET, Gilbert. **Music and trance: a theory of the relations between music and possession**. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

ROWELL, Lewis. Stasis in music. **Semiotica**, Mouton de Gruyter, Amsterdam, p. 181-195, 1987.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

SATURNO (Luiz Mariano). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IGmsffayh2c>>. Acesso em: 19/07/2018.

SEMINÁRIO DE MÍSTICA COMPARADA. Disponível em:
<<http://www.ufjf.br/ppcir/2013/08/19/seminario-de-mistica-2/>>. Acesso em: 23/06/2018.

SILVA, Carlos Alberto Silva da. **A negritude através de Maria Maria de Milton Nascimento**. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

Site oficial do cantor. Disponível em: <<http://miltonnascimento.com.br/site/dvds.php?id=6>>. Acesso em 28/10/2017.

_____. Disponível em: <<http://www.miltonnascimento.com.br/turnes.php?id=11>>. Acesso em 23/06/2018.

SPALDING, Esperanza. **Ponta de areia**. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=QqCZ8NoxptM>>. Acesso em: 25/06/18.

STAAL Frits. **Exploring Mysticism**. California: University of California, 1975.

TAGORE, Rabindranath. Disponível em: <http://miltonnascimento.com.br/site/turnes.php?id=12>. Acesso em: 26/09/2017.

TEIXEIRA, Faustino. Marcos de uma mística inter-religiosa. Disponível em: <<http://ciberteologia.paulinas.org.br/ciberteologia/wpcontent/uploads/downloads/2011/01/Nt1Marcosdeumamistica.pdf>>. Acesso em: 23/06/2018.

_____. O canto espiritual de Rilke. **Revista Terceira Margem**. v. 19, n. 31, p. 83-106, ano xix | jan/jun. 2015.

TISO, Wagner. Disponível em: <<http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/depoimento-de-historia-de-vida-45530>>. Acesso em 23/06/2018.

TOLEDO, Cláudia Gisele Gomes. *Entre o céu e a terra - A presença de Grande Sertão: Veredas* na obra de Adélia Prado. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

TVE Bahia. Milton Nascimento (Tour Semente da Terra). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c5Dh1OLhIk&t=2021s>. Acesso em 23/06/2018.

UDESC. Notícia de evento. Disponível em: <http://www.udesc.br/noticia/programa_de_pos-graduacao_em_musica_da_udesc_realiza_espetaculo_nesta_sexta>. Acesso em: 23/06/2018

ULHÔA, Martha Tupinambá. Estilo e Emoção na Canção – Notas para uma estética da música brasileira popular. Publicado em Cadernos de Estudo – Análise Musical. São Paulo; Belo Horizonte: Atravez, v.8/9, p.30-41, 1995. Disponível em <http://www.atravez.org.br/ceam_8_9/estilo_emocao.htm>. Acesso em 19/06/2018.

ULLMAN, Reinholdo A. O homem e a liberdade em Plotino. **Teocomunicação**, Porto Alegre, v. 38, n. 160, p. 252-269, maio/ago. 2008.

VALENÇA, Alceu; Nascimento, Milton; Tiso, Wagner. **Brazil Night – Ao vivo em Montreux**. Ariola, 1983. 1 CD.

VAZ. Henrique C. de Lima. **Experiência Mística e Filosofia na Tradição Ocidental**. Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 2000.

VILARES, Ricardo Filipe. **Um sagrado enlevo: Moreira de Sá e o culto da Música de Câmara no Porto**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, 2015.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. **Revista USP**, dossiê música brasileira, n.º 87, São Paulo, USP, set/nov. 2010.

_____. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. **Música em perspectiva**, v.7, n.2, dez. 2014.

VINIL Records. Disponível em: <<https://vinilrecords.com.br/produto/milton-nascimento-geraes/>>. Acesso em: 23/06/2018.

_____. Disponível em: <<https://vinilrecords.com.br/produto/milton-nascimento-anima/>>. Acesso em: 23/06/2018.

APÊNDICE A - Composição

Saturno

Luiz Mariano Miranda

35

FFF

p

F

p

35

This system contains measures 35 through 44. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *FFF* at the start, *p* and *F* in the middle, and *p* at the end.

9

9

This system contains measures 45 through 54. The right hand is mostly silent, with a few notes in the final measure. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

17

17

F

17

This system contains measures 55 through 64. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and a *F* dynamic marking. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

25

25

3 3 3 3 3 3 3 3

25

This system contains measures 65 through 74. The right hand features a complex texture with many notes and slurs. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Trill markings (3) are present in the right hand.

31

31

3 3 3 3 3 3 3 3

31

This system contains measures 75 through 84. The right hand features a complex texture with many notes and slurs. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Trill markings (3) are present in the right hand.

2

36

3 3

FF

8va

FFF

43

8va

8va

48

p

rit.

ANEXO A – Entrevista com Wilson Lopes

Luiz: Então cara, eu estou fazendo uma dissertação sobre o Milton, né? Dissertação de mestrado. E... Eu fiz meu TCC sobre a música dele também, mas daí o TCC era sobre aspectos mais musicais, né, puramente musicais, eu fiz o arranjo de *Leila* e tal, um arranjo pra piano, e aí dessa vez, como meu mestrado é em musicologia, então assim, aborda questões de sociedade e cultura, também né? Então o título provisório da minha dissertação é “O misticismo⁶⁰ e a música de Milton Nascimento”.

Wilson: Misticismo?

L: Misticismo. Isso, misticismo aqui eu estou definindo...

W: Misticismo e a música do Milton.

L: Então assim, a definição que eu tenho encontrado...

W: Tem tudo a ver com ele.

L: Tudo a ver né cara! Total...

W: Ele é completamente místico. Nunca vi tanto e cada vez mais. Ele está virando um trem... falar pra você. Ele vai virar uma luz e vai subir.

L: Pode crer cara, muito interessante isso daí. Poisé, eu também tenho essa sensação né? Mas... fiz disso meu projeto de dissertação, pra pesquisar sobre isso, o que o pessoal tem dito sobre isso, e também o que tem na música dele que faz as pessoas terem essa sensação. Então a primeira coisa que eu queria falar é assim: Tem pessoas que chamam ele de xamã. As pessoas têm chamado ele de xamã. Então o que que tem na música e na pessoa dele que faz com que as pessoas chamem ele dessa forma?

W: Deixa eu te perguntar uma coisa antes. Qual que é o seu curso?

L: Mestrado em música.

W: Sei, mas você faz música? Na federal?

L: Estadual, na UDESC.

⁶⁰ A entrevista foi feita quando ainda se utilizava o termo “misticismo” em vez de “mística”, este último mais recomendado para a correta aceção dentro do contexto brasileiro. Todas as vezes que o entrevistador falar “misticismo” deve-se ler “mística”.

W: E é curso de música?

L: Curso de música. Musicologia né? Eu fiz bacharelado em piano, sou músico.

W: Você fez bacharelado em piano.

L: Fiz bacharelado em piano, mas sempre toquei popular também... E é isso, toco as coisas dele, brinco com as coisas dele desde muito tempo.

W: Já tem o songbook dele?

L: Já, já tenho o songbook. Comprei, fiz questão. na verdade ela que comprou (Ingrid, minha esposa).

Ingrid: Eu dei de presente pra ele.

W: vocês estão com ele aí?

L: Ah, não...

W: Como é que não traz pro Milton autografar? Ele tá aqui do lado, ia lá e pegava agora pra vocês. Eita. (risos)

I: a gente veio falar com você! (risos)

W: (risos) Tá bom, tudo bem.

I: A gente vai no show.

W: Porque hoje ele está... nunca se sabe se ele vai receber.

I: A gente leva, de repente, né? Vai que pinta.

L: (risos)

W: Tá. Então entendi, musicista você também é?

I: Não. Eu sou... Era ex-aluna dele. (Risos)

W: Aluna de piano.

I: Comecei e depois arrumei um marido.

L: (risos). Ela é artista.

W: Entendi. A pergunta é sobre esse misticismo dele, e porque que as pessoas sentem assim na música dele. Tá certo.

L: Isso, a música, a pessoa, são duas coisas...

W: Essa pergunta, é pergunta de vestibular né?

L: (risos).

W: É sempre uma discussão sobre o assunto, né? Ele... Assim, coisa recentíssima, agora, tipo semana passada, a gente conversando sobre música, e ele é... Uma pessoa que quase não fala. Ele fala pouco. Poucas palavras, né, e eu falando sobre música, ele falando sobre a música dele, raro, aí você fica antenado, opa, vamos ver o que vem. Aí ele falou assim: “É. Porque eu não penso, eu faço”. Daí você fala, como você acha uma resposta dessa pra você? Com certeza não tem uma resposta. É todo um caminho, né? E ele realmente é um ser assim na minha visão, do que eu conheço, tô tocando com ele há 24 anos, já conheço há 35, mais ou menos, 10 anos só de amizade pura, muita amizade, chegamos até a combinar de não trabalhar junto p não atrapalhar a amizade, mas ai chegou o momento que rolou, e ele assim, é a pessoa de longe do planeta, mais diferente que eu conheço. Então assim, às vezes eu fico até achando estranho chamar ele de pessoa, não parece muito uma pessoa, falando sério. Estranho. Eu costumo dizer, até tá no livro do Chico Amaral também, eles colocaram a minha frase lá.

L: Sim.

W: Ou ele é um extraterrestre, ou a segunda opção que é mais plausível pra gente aqui que é o lance do espiritismo né? Que é uma encarnação assim, muito evoluída. O espiritismo acredita bem nessa coisa. Nossa, porque não tem explicação. A relação dele com o mundo, com as coisas, sem falar da música já é uma coisa absurda. Falando da música então, é impressionante, né. Eu dou uma disciplina na federal (UFMG), se chama “A música de Milton Nascimento”.

L: Quase que eu me mudo pra BH por causa disso (risos).

W: E, é impressionante a cada semana como eu me assusto com as coisas que acontecem na aula, sabe? Assim, é uma aula totalmente aberta.eu já tentei planejá-la algumas vezes; eu

começava assim: ouvir os discos, a gente ficava ouvindo, música, música, música, pra tentar cumprir com o cronograma de tentar ouvir metade da discografia num semestre e metade no outro, Mas eu nunca cheguei nem perto, por causa de tanta música que tem, e tanto assunto que tem, logo na primeira música do cara, tem que parar p falar alguma coisa, parar pra tocar, pra mostrar... Então o atual agora é um curso completamente livre. Eu preparo às vezes a aula, chego lá mudo na hora, dá uma ideia nova, abro o computador, tem uma entrevista dele sei lá aonde, “gente acabei de mudar de ideia, vamos ver aqui”... Aliás nessa aula mais recente a música era *Ao que vai nascer*, do clube 1. Então eu ia mostrar a partitura, tentar falar alguma coisa daquilo ali, ouvir a música ou vice-versa, normalmente a gente ouve primeiro aquela coisa e depois vamos tentar conversar sobre o que aconteceu ali né?

L: Aham.

W: Aí no último momento, na aula anterior, fuçando lá, achei a gravação desse programa que te contei, do aniversário dele, falei “gente, vamos assistir esse programa com a turma. Aí assistimos. Deu metade do tempo. Então é uma aula hoje completamente livre que eu achei que encaixa bem mais com o Milton, que é a liberdade, que é o deixa rolar. Encaixa completamente. Ele é muito assim, é muito louco isso, porque ao mesmo tempo é muito organizado, isso é estranho. Muito! Tanto que não é a toa que é o “Milton Nascimento”. Que a gente sabe de tantos pelés no futebol e tantos Miltons... Tantos Miltons é um tanto mais complicado. Que não deram certo porque...precisa trabalhar. O mundo precisa trabalhar, precisa de organização.

L: Uhum.

W: Não é só “eu sou fodão vai dar certo”. Não é bem assim não. Esse mundo é louco né? E o Bituca trabalhou. Muito organizado, e inteligente. A inteligência dele aí eu tiro o chapéu. Muito inteligente. Muito. Antenado. Sabe?

L: Uhum.

W: Você vê essa inteligência, eu falo bem do *Clube da Esquina*, a gravação do clube, como a gravação de qualquer CD.

L: Sim.

W: Falo do clube porque... O clube 1 foi aquele assim que reuniu a galerona mesmo e vamos pro estúdio e deixa rolar, era uma época de outro planeta, do Brasil, que tinha essa liberdade,

o artista podia ficar lá no estúdio criando, deram essa liberdade pro Bituca porque viram o tamanho dele também né. E o que que ele fez, igual hoje, no show de hoje ele vai fazer sempre, ele é assim, ele não prende ninguém, ele não fala assim "eu quero que você faça isso, ele libera o músico. Claro, sempre músicos de boa qualidade estão do lado dele, isso ele é, exigente, porque o nível musical dele é alto, mas é alto fora... Do planeta. Eu assim não tenho medo nenhum de taxar ele não, mas eu acho ele o maior músico do planeta. Tô falando em músico geral; Ele joga em todas as posições, sabe, é um cara que compõe, é um cara que é músico, tem um ouvido violento, é um cara que faz arranjo f..., Isso pra não falar no tanto que ele canta, aí acaba a conversa toda, pode acreditar. Porque quem faz isso tudo? Uma pessoa juntar tudo num. Canta pra c..., no mundo tem vários cantores mas não um alguém desse nível louco... Composição do Milton, que é pouco falado no Brasil, muito pouco falado, a minha aula na federal é sobre as composições do Milton, basicamente, pra dar conta.

L: Não tem o que falar né. Importante você falar isso daí...

W: Importante como ele interpreta, intérprete, tudo, não é só a voz não. Intérprete, violão dele, a levada do violão dele é única. Então como o Brasil não fala da composição de um cara. É genial! A composição é só genial. Você não tem noção. É única! Você não... *Ao que vai nascer*, que eu estava falando. Você não encaixa em nada! Não é um samba, não é um bolero, não é um rock, não é nada; é ele.

L: De onde ele tirar aqueles acordes, né.

W: Só continuando, só ilustrando isso aí, teve um show que a gente fez em 2015, vai sair em DVD na HBO agora. 4 episódios pela HBO. Eles cobriram nossa turnê nos EUA. Se chama poesia e intimidade, intimidade e poesia, uma coisa assim. Então mostra esse lado lindo de intimidade dele também com a música, sabe.

L: Uhum.

W: Aí com essa coisa da música é muito mais, nesses lugares, que se faz jazz e tal, só que a gente muda o repertório dele sabe? Não suporto mais os *Ao que vai nascer*, os "lado b", que é considerado "lado b", que porque é "lado b"? Porque o povo não está acostumado, não entende de música...

L: (risos).

W: E hoje a gente está vivendo um lance tão global... Povo faz simples pro povo entender. Ou o povo não tá com paciência. Então esse lado místico que você perguntou aí, essa música dele é completam... a música que ele criou é completamente mística. E é o que ele falou, e ele não pensa mesmo não, ele faz; ele faz. Ele é; é engraçado, você conhece aquela coisa, a gente pensa pra agir, ele já está na frente. Isso é evolução? Não sei como é a palavra. Quem sou eu. Mas ele é sempre no lance do agir, ele não gasta nem com pensar, e é impressionante. Isso que eu já vi em 200 gravações, ele colocando as vozes, os “primos”

L: Os primos, é...

W: Ele só fala: abre o canal. É desse jeito, quer dizer, aí normalmente quem vai colocar uma segunda voz numa coisa vai ali no piano e vejo o que que eu vou fazer, eu penso um pouquinho, pego um violão... Vou fazer uma quarta, uma quinta, uma sétima... Ele só olha pra cima assim e 'abre outro canal aí'... O tempo do cara abrir... 'Roda lá'... Ele já vem com aquelas vozes lá velho! Isso eu já vi duzentas vezes e falo assim “E aí? Que que tá acontecendo? Ele não pensou!” E vem! E não é tercinha né.

L: Não é, né cara!

W: Ele passa por ela sem preocupação, sem preconceito nenhum, o Milton não tem preconceito com nada, não é que terça é baranga. Que pouco me desculpe aí o sertanejo, eles enjoaram a gente de terça né? Enjoaram, é só terça, desculpa, falo na boa! “Ah, é ruim, não sei o que”, ruim e bom é muito relativo, mas que é só terça é e enche o saco. A tercinha bem bonitinha enche o saco. O Milton passa por ela também, não tem problema. Sem preconceito. Mas pega a facilidade dele com a segunda menor, a segunda maior, sétima, sexta, é uma facilidade que assusta.

L: Total.

W: E vem outra melodia linda assim que você fala assim, não pode.

L: Total.

W: E ele mesmo não sabe falar. Não sabe mesmo! Não sabe. Meu irmão mesmo estava brincando que um dia... Às vezes chega uns caras... lá na minha dissertação mesmo botei ele com um violão... Você viu minha dissertação?

L: Vi, claro.

W: Você assistiu? Tem vídeo junto, não sei se o vídeo tá na área.

L: Vídeo...

W: O vídeo dele é de uma hora.

L: É?

W: É, tá na dissertação, ou então eu não sei se ficou guardado. Mas é ele assim comigo aqui e “Aqui, por favor me explica essa música”.

L: (risos)

W: Então a primeira música *Novena* eu pedi assim: “Bituca, então agora vamos fingir que você voltou, faz essa força pra mim, lá em 1966, 4, não sei mais, e eu sou o Márcio Borges e tô aqui escrevendo a letra, e você pegou o violão, como é que aconteceu? Aí esperando que ele falasse alguma coisa de *Novena*, ele pega o violão, ele tá no violão, tá filmado! Aí você vê ele lá bonitinho imaginar isso... ‘Tá’. Aí você vê que ele voltou no tempo: ‘Eu peguei o violão, aí eu fiz assim ó, aí depois fiz assim, aí depois fiz assim’ (risos)

L: (risos)

W: Aí falei “Caramba velho, é o cara mesmo!”. Ainda fala, ‘Na volta pensei em fazer diferente’, aí faz aquela parte em menor,

L: Sim...

W: com os acordes menores, a melodia indo pra maior, o inverso... Stravinski pra caramba

L: Total.

W: Ele brinca com maior e menor, assim, brincando!

L: É uma liberdade...

W: Essa música tem uma grande sacada né, o primeiro acorde maior que é o fá, na nota da melodia eu poderia... É fá maior com baixo em ré, é um ré menor, mas como são acordes eu costumo cifrar assim, acordes tríades andando, ao invés de pôr um ré menor eu ponho fá com baixo em ré, sol com baixo em ré, lá bemol com baixo em ré. Então, fá maior, a nota da melodia normal seria um lá bequadro (canta). Ele faz, fá sol lá bemol... Já vem com fá maior que vira fá menor.

L: Já no início né?

W: (canta) “Se digo um aí”, já no início. Quando ele volta essa parte, ele volta pra fá menor, no acorde, aí sim seria a nota: fá sol lá bemol... Ele vai e inverte: fá sol lá bequadro (canta). Então um compositor, o cara que estudou mesmo, pensou, tudo encontra, o início com o meio, tem a ver, e lá no meio da música ele usa, ele brincou com o maior e menor aí, e no meio da música ele joga maior e menor junto, aquela parte “Se digo um...” (canta), e o baixo está em si (natural), no baixo ainda, ele canta si, si bemol, lá, é brincadeira, dá um acorde maior com baixo na terça pra forçar que é terça maior e a melodia está na terça menor!

L: (risos)

W: (canta) E o baixo tá “si...” e entra igual uma luva, assim... Você não explica. Não explica.

L: Faz com facilidade.

W: O solo dele em *Clube da esquina no 2* no *Angelus*, solo de violão;

L: Ah, esse eu fiz questão de transcrever.

W: Eu também transcrevi, tá no songbook também, esse solo ele fez na minha frente. Quando ele foi cantar ele falou assim, ‘Você quer me ver cantar?’. Eu gravei o disco né, falei “Quero”. Aí ele sentou onde você tá assim, dentro do estúdio, o estúdio era numa fazenda, um quarto comum cheio de colchão, só tampando assim, pro caminhão que estava lá longe pra não ter barulho do caminhão, onde era a técnica, aí ele pôs o fone, eu pus o fone aqui, aí ele cantou, na minha frente. Nossa senhora. De prima! Tudo de prima, é raro ver o Bituca voltar. Aí depois ele virou e falou assim: ‘Volta lá que eu vou fazer um solo’. Aí pegou o violão, e no mesmo microfone que estava cantando, não veio, preparou, aquilo lá não tem nada de preparação não sô, no microfone onde estava a voz, chegou na hora aí ele já mandou aquele solo, de primeira! Eu vendo aqui ó, eu de fone e ele no fone, aquele negócio mais torto...

L: Torto total.

W: Começando a análise só pra você ter a ideia, o primeiro acorde é um mi bemol com sétima maior, aí a música, uma baladona assim, eu até brinco com os alunos, “Era a hora de chamar o Kenny G”!

L: (risos).

W: Fazer aquele solo barango pra c...., né, aquele troço cheio de reverber, tô f... com o Kenny G, f... também é um barango mesmo uai. Aquele solo de sax cheio de *reverb*, aí vem o Bituca faz o contrário! Aí o cara me manda a quinta aumentada, tudo bem ainda vai, o mi bemol muito tônico com quinta aparecendo, quinta aumentada já dá um choque, aí chega na sexta,

L: (canta).

W: (canta), chegou na sexta, beleza, chega na sétima menor com acorde com sétima maior, velho. É tudo errado, se for ensinar não dá pra ensinar isso pra ninguém, é motivo de dizer “nao faça isso”, não faça em casa!

L: (risos). Verdade, total velho!

W: (canta). Troca tudo, aí vamos analisar, os analistas adoram... Milton não..., ninguém fica analisando Milton, já sacou? Ninguém.

L: Não ficam, não ficam, mas é justamente por causa disso...

W: Porque eles não têm explicação nunca, muitas não têm. Aí chega nessa sétima menor, aí você pensa, vai ser uma nota de passagem, vai chegar lá, não, ele para nela, insiste nela e volta.

L: (canta). (risos).

W: É um negócio que soa lindo.

L: Total.

W: É sem explicação, e é tudo torto, é torto não, é errado aquilo.

L: Total.

W: Essa gravação, quando ele acabou a gravação, aí acabou o solo assim, aí nós paramos, fiquei assim, aí veio alguém lá da técnica, falou assim, 'Milton, vamos de novo né', aí olhei pra ele assim, diz ele, eu não lembro não, que eu falei assim, “Ei, já sei o que que é, aí ele, 'Por que?', aí veio a voz lá do caminhão: ‘É, que tiveram umas notas assim meio...’ aí o Bituca olhou pra mim e fez assim ó, tirou o fone, pôs em cima, largou o violão e já saiu andando. (risos).

L: Nó.

W: Claro que tinha nota 'meio'!

L: Claro!

W: Um e meio, dois e meio, três e m..., tudo f... mesmo.

L: O mais incrível disso aí...

W: Incrível! Esse é o misticismo.

L: ...É que na primeira gravação dessa música é tudo dentro! Tá tudo dentro da tonalidade, e é altos solo, a retórica do solo, é altos solo, vai subindo, subindo, vai, vai, chega no final (canta), e os dois solos são, tipo, geniais!

W: Geniais.

L: E cada um num estilo, né, totalmente diferente.

W: Aqui, eu estava dando uma aula de guitarra, falando sobre *outside* em solo...

L: Sim.

W: *Outside*, nota fora, colocar nota fora, falando pra turma, os guitarristas tudo com guitarra, falei "É muito interessante o *outside* ser mais veloz, assim, tocar mais rápido", aí quando acabei de falar, eu falei gente, acabei de cair num buraco, acabei de lembrar do solo do Milton, lento, e totalmente fora, então esquece o que falei, eu falo sempre nas minhas aulas assim, duvide sempre do seu professor, até que ele prove na pratica

L: (risos) Nó.

W: Sabe quem falava isso? Paul Hindemith. A prática é a prática, não adianta você ir pra teoria, 'Ó, essa sétima menor e aquela sétima maior num acorde maior tônico, não vai dar certo...!', Calma, cara, espera, ouve o Milton lá.

L: (risos).

W: A prática é a prática. Então o misticismo, eu não sei né, estou contando, estou mais é contando caso, porque não tem uma resposta... Pro misticismo acho que a resposta é isso tudo, isso que eu vivo, isso que eu vejo.

L: Aham.

W: Sabe isso que eu vejo dele entrar no palco e a liberdade... E é um cara assim, com uma musicalidade tão... Evoluída é a palavra? Eu não gosto muito desses termos não, é tão bonita, tão grande, tão... Tal, a gente não tem o menor medo, receio, de quebrar o pau, vamos dizer assim, de fazer alguma coisa diferente, dar um acorde com nota diferente, aí que ele adora.

L: Aham.

W: Ele gosta, quanto mais torto, mais ele gosta.

L: (risos).

W: Quanto mais você brincar... Então a gente é livre pra caramba e a coisa flui numa liberdade fora de série que é ele, é inexplicável! Eu não duvido de ser extraterrestre. Numa boa. Ah, não existe, não existe extraterrestre. Quem é que sabe? Quem somos nós? Acho que é uma arrogância você falar que existe ou não existe extraterrestre.

L: Sim...

W: Não tem jeito de você saber não... Outra vida também, que é tão falado na, no espiritismo, ué velho. Eu, aí eu acredito mais porque é muito... o Milton me faz acreditar; eu sou um cara, descobri nas minhas terapias, eu sou um cara ateu não-praticante... Adorei essa frase.

L: (risos) Muito bom!

W: Isso é bom pra c.! Ateu não praticante. Quer dizer: é claro que você acredita. Ateu não precisa ficar praticando porque não acredita, é logico que eu acredito. Eu sinto uma coisa. Aí eu falo pra você numa boa... A palavra 'deus' é meio relativa, me desculpa aí, eu não gosto de ficar pregando a palavra... (aparece a fonoaudióloga e conversa brevemente com Wilson). Essa é fonoaudióloga que salva o nosso querido Bituca. Salvou, salva.

L: Que bom.

W: Mas eu estava falando de quê mesmo?

L: De que você é ateu não praticante.

W: Ateu não praticante, bom pra c... Então tem um deus. Mas olha... a palavra deus, pra mim, eu acho que eles usam tanto aqui nesse planeta que ela me cansou. Acho meio confusa. não sei, você me desculpem, com todo o respeito.

I: Acho que eu me encontro por aí.

L: Cara, nós dois somos um pouco parecido com isso também.

W: é deus pra cá, deus pra lá, deus não sei o quê, deus amou Jesus Cristo, eu penso assim, se tem um deus, já fez tanta coisa e o povo ainda fica agarrado com ele no meio!

L: (risos).

W: Mas você tem essa coisa da energia... Vou te falar que uma hora que eu acredito é na hora que eu tô perto dele, cara... Demais. Porque ele não tem lógica. Ele não tem a menor lógica. Só uma força divina mesmo pra esse cara existir, ele não tem a menor lógica. Em nada! O jeito que ele fala com as pessoas, o jeito que ele pensa da vida, o jeito com o dinheiro, o jeito com tudo: é diferente. Aí chega no palco, faz essa música; os discos. Então gente, eu vou falar pra vocês, eu ainda acho que... Nós não, porque eu acho que eu tô ligado, vocês tão ligados, mas a grande maioria mesmo não sabe quem é o Milton não. É daqui a cem anos que vão saber, que ele vai ter ido já, que eles vão falar assim 'Meu deus do céu, olha o que que aconteceu lá atrás.' Sabe, analisando, as músicas...

L: Mas a gente está fazendo... A gente está fazendo parte desse processo, né cara.

W: Sim, a gente sim, eu falo do grande povo né, o Brasil, por exemplo, que, até hoje pro Brasil o Milton é um cantor.

L: É...

W: É um bom cantor. E nem é o rei, o rei é o Roberto Carlos. Né? Aí lá fora o cara ganha prêmio da Berkeley o ano retrasado, que ele recebeu o título de doutor honoris causa na Berkeley, que é uma faculdade que não tem tamanho, é monstruoso, é Estados Unidos, né, mas eu fiquei mais decepcionado dessa vez foi com a proporção do lance, né, e no Brasil? Cadê o Bituca? Nem noticiar eles noticiaram direito. O Brasil nem sabe vender o peixe, como diz, quem diz, é o Nelson Rodrigues né? Que a gente tem a síndrome de vira-lata.

L: Ah, sim, sim.

W: E é mesmo! Eu tenho falado pros meus alunos. Para com isso.

L: A gente paga pau, sempre.

W: Sempre! No Brasil não pode ter o Bach, o Beethoven, o Mozart, é alemão; aí pode. Né? Ah, o que esqueci de te falar é seguinte, eu estava lembrando, eu vi que perdi um pouco o fio da meada, o... Queria contar que... Essa coisa da genialidade das músicas, muita genialidade... essa palavra é relativa também. Mas da... não é relativa é da... originalidade. Das composições dele, né? A gente fez... por isso que eu perdi o fio da meada, porque eu fui contar o documentário da HBO. Durante essa turnê, um dos cartazes dos shows, anunciando na entrada do teatro assim: 'Milton Nascimento: o gigante que criou um gênero'. Lá nos Estados Unidos. Cadê um cartaz desse, nunca que eu vi no Brasil. Há muitos anos atrás, esse eu não peguei não, mas me contaram, o Milton dividia show com o Miles Davis...

L: Ah sim.

W: Era Miles... Eram festivais de jazz e tal. Tinha o Tom também; aí um cartaz anunciando assim: Miles davis: jazz; Tom Jobim: Bossa Nova; Milton Nascimento: Milton Nascimento.

L: (risos).

I: Não dá pra enquadrar.

W: Ele é um gênero. Você vai estudando, você vai vendo, aquele jeito todo de pensar, de compor, de bater no violão, jeito de cantar. E a gente vai, você vai pegando aquele jeito ali, é um gênero.

L: Uhum.

W: Então bixo, mais ou menos é isso, sei lá falei pra caramba, mas já que você veio e perguntou...

L: Maravilha.

W: Não é fácil de explicar né...

L: É, é difícil né? Ainda mais com um cara desse né?

W: Com um cara desse.

L: Mas eu... Algumas perguntas também assim, tipo, como é que você vê o processo de gravação, quando ele vai pro estúdio né? Assim, é... Como que é a dinâmica da gravação, assim, quando vocês vão pro estúdio e tal, tem alguma coisa, por exemplo, um produtor pede pra... 'Ah vamos fazer aqui, tipo... Procura não fazer tanta polirritmia', ou tipo, quando ele vai tocar, como que é na gravação?

W: É. Como se chama isso, eu fiz um trabalho de federal, o ritual. Qual o ritual da gravação, tipo isso?

L: Isso.

W: Bom. Não tem muito né? Não é igual nunca. Né, assim, igual, igual, não. Não tem esse produtor que fala 'vamos fazer isso ou aquilo', eu hoje sou produtor, diretor musical, mas é mais por função mesmo, por tempo de casa, mas não fico ali também, eu faço os arranjos, escrevo a partitura, eu direciono mais essa parte, total aliás, escrevo partitura pra todo mundo, Bituca me mostra uma música, escrevo pra todo mundo, não fico fazendo muito arranjo não, os arranjos acontecem muito de hora, o Bituca mesmo dirige, ele é um grande diretor, então não tem muito isso, a gente faz muito de hora, eu dou uma certa organizada no início, faço aquela, a gente chama até de arranjo de base, e ali, na gravação mesmo o Bituca vai dando uns toques, a gente ensaia pra gravar né, a gente ensaia muito na casa dele, 'como é que vai ficar essa música? Vamos tocar', a gente toca uma vez, duas. Aí um dá uma ideia, outro da outra ideia, o Bituca fala algo, fala muito não, dá só... Ele para e fala assim: 'Aqui': aí toca um tempo.

L: (risos)

W: 'É você, o Kiko, é... Nessa hora...'. Aí você vai tentando já adivinhar... né. Ele mais sente, e fala sentindo do que fala, é engraçado pra caramba.

L: (risos).

W: Então, mais organizado né, claro, produtor e direção desde que eu tô com o Milton sempre já foi... Totalmente sempre com muita produção mesmo né? Então os técnicos são os melhores, usa tudo da melhor qualidade, então a gente já chega lá com tais músicas, com duas músicas que vamos gravar hoje. Aí passa, já começa a organizar essa coisa da base e aí vamos, pôr o solo em não sei o quê, ficar vendo não sei o quê, faz a voz dele, mas muito assim, de hora, no sentido, sabe, de hora.

L: Aham.

W: De hora, mesmo. Porque lembrando o *Angelus*, o *Angelus*...

L: *Angelus*, por exemplo, como que foi aí que vocês fizeram *Coisas de Minas*, que aquilo ali é uma coisa maravilhosa, né?

W: (risos).

L: E o final, aquela voz que ele faz...

W: Foi ali que eu comecei a tocar né. 1993. Quer botar mesmo esse negócio? A história é boa. (Risos).

L: Manda ver.

W: Não tá muito não?

L: Não cara, que isso, pra mim, cara, quanto mais...

W: Aí, eu morava lá... moro em Belo Horizonte, morava na outra casa, e pra mim uma coisa muito dolorida né, porque sempre aquela vida de músico f... pra c..., né, venho de uma família pobre, assim, tocando em bar, dando aula particular e tentando viver a vida. Já casado, já com filho, meu deus do céu, aí de vez em quando dava aqueles desesperos, que que eu vou fazer, eu era muito amigo do Bituca há 10 anos já, adorava, adorava, adorava. Aí lá atrás igual o Márcio Borges jurou com ele de compor só os dois, sabe aquela historia?

L: Sim, sim.

W: Aí o Márcio Borges fala lindamente no livro, fala assim 'até que o destino nos colocou um certo Fernando Brant'.

L: Sim...

W: Muito bonito isso. A gente tinha meio jurado de ser só amigo, não atrapalhar a amizade, não ter esse negócio de tocar junto. Numa boa, pra mim também estava de boa mesmo. Aí me liga. 'Wilsinho, tô f...!'. "Que que foi Bituca?". 'Hoje eu tô me achando um nada, eu acho que não canto nada, que não componho nada, que eu sou ruim', aí eu: "Ih Bituca para com isso, ih pirou", e ele falou assim, 'Eu tenho um disco pra gravar com a Warner, tô assinando com a Warner, daqui a duas semanas eu tenho que estar em gravação e não tenho nenhuma música,

não tô afim de fazer nada, não quero nada, tô desanimado'. Aí eu falei “Bituca, tô indo aí amanhã”. Eu lembro de eu desmarcando as aulas particulares, peguei um carrinho velho que eu tinha lá, fui pro Rio ficar com ele. Aí fiquei, de amigo mesmo, fiquei lá, sei lá quantos dias, a ideia era ficar dois três dias, sei lá, aí lá de bobeira, na casa com ele, a gente gosta muito de silêncio, ele gosta de silêncio, é calado...

L: Ele gosta de silêncio...

W: É, ele gosta de ficar calado. Aí do nada ele chegou pra mim e falou assim, 'Aqui', eu estava com violão na mão, estudando, ele pegou e falou assim: 'Aqui, compõe um rock aí pra mim.'. Desse jeito. Aí eu falei assim: “rock, Bituca? Mas pra quê?” Aí ele: 'Não, não, pra nada não'. Misterioso que nem só. Ele não entrega a rapadura né? Até hoje é assim. Tudo dele é assim: ‘Adivinha quem não sei o quê’.

L: (risos).

W: (risos). Então misterioso que nem só, né?

L: Aham.

W: 'Não, não é pra nada'. "Mas não é pra nada como?", ‘não, não é pra nada não. É, um rock. e tem que ser só a base, não faz a melodia não’. Quer dizer, já estava pensando tudo...

L: Sim.

W: Ele ia fazer a melodia, eu ia fazer a base. Falei: “Bituca, mas uma base?”, eu estava com o violão, juro por deus, o meu dedo fez assim ó, (canta início de *De um modo geral*), meio estudando, quando eu fiz isso, aí ele falou assim ‘Ó, já tá fazendo?’ Aí eu: “Então é por aqui?”. Aí ele deu uma risada e saiu pra lá. Aí ô meu deus, aí eu continuei naquilo que eu estava (canta de novo), que é *De um modo geral*.

L: *De um modo geral*... Aham.

W: (canta). Aí fiz. Fiquei um dia ali brincando com aquela base, sem por melodia, pô, meio difícil, "uma base", né.

L: Uhum.

W: Aí no outro dia cheguei pra ele e falei, “Ó, fiz um lance aqui, tá pronto”. Aí ele, 'Mostra aí'. Aí mostrei aquela base (canta), toquei a música toda, acabou, ele falou assim: "Nossa, era

o que eu queria". Falei: "Ê Bituca, e pra que que é o negócio?". "Não, não. não é nada não. Talvez eu vá usar numa trilha... Que talvez..."

L: (risos).

W: O trem muito doido, e curiosamente nesse meio da música tem uma parte, tem até o solo do Hugo Fatoruso lá hoje, é aquela parte em sol menor (canta).

L: Ah sim.

W: (canta). Esse segundo acorde é um acorde assim fora ali da... Se eu não me lembro, pensando em si bemol com baixo em sol, que é um sol menor, si bemol vai pra... Ré bemol, então dá uma... Né, com baixo em sol né,

L: E o teu solo também né, é totalmente maluco...

W: Com baixo em sol. Aí eu perguntei pra ele, se ele não queria que fosse o dó, ou que fosse o si bemol... qual dos dois, aí ele falou 'toca os dois', aí eu toquei o dó, toquei o... O 'torto', quando eu toquei o torto ele falou: 'Esse aí'.

L: (risos).

W: Aí velho, beleza, foi a base, e... Aí ele entregou, falou: 'Vou por uma melodia e vou gravar no meu disco'... Aí falei "Caramba!". Tem uma música e tal. Beleza. Aí fomos pro estúdio. Então depois que eu fiquei uns dois, três dias já era pra ensaiar pra gravação. Ensaio no Rio pra gravação. Aí cheguei lá com essa música, eu, o Robertinho Silva, lá, e tal, aí mostrei essa música, todo mundo tirou e tal, deu mó certo, tocamos ela várias vezes no ensaio, mó barato, e o Bituca ficava lá assim, não tinha melodia né, ficava só passando aquela base...

L: (risos).

W: Aí voltamos pra casa, aí acabou aquele dia de ensaio. Foi muito doido que ele, aí eu saí assim pra eles ensaiarem *Estrelada*.

L: Uhum.

W: (canta trecho). Aí eu estava lá de fora assim, ouvindo, falei "Caramba, vou gravar mais uma música no disco dele". Eu pensei. Porque eu estava começando a tocar viola caipira; eu tocava com o Saulo Laranjeira,

L: Olha, que legal.

W: E fui receber uma grana na casa lá do Saulo Laranjeira em Belo Horizonte, tinha uma viola 'véia' lá sem corda, falei “Ô Saulo, me empresta a viola aí, deixa eu brincar com ela”, aí ele 'Ah, pode levar'. Aí botei umas cordas, inventei uma afinação e comecei a brincar. Quando eu ouvi *Estrelada* falei “Cara uma viola vai ficar linda nessa musica”. Aí no caminho de volta falei pro Bituca assim, nós no carro indo pra casa dele, eu falei “Bituca, vou gravar mais uma música no teu disco “, aí ele: ‘Quê isso?’, falei “Cara, *Estrelada*, vou pôr viola”. Aí ele: ‘Nossa, claro, cadê a viola?’, falei “Não, nem trouxe, tá lá em belo horizonte, nem pensei isso”, aí o empresário dele na época, era o Márcio Ferreira, foi lá na minha casa, buscou a viola, levou pro Rio de Janeiro,

L: (risos).

W: Bom; aí no outro dia, ensaiei com a viola. Ficou lindo. Aí ficou lindo, aí já estava *De um modo geral*, viola na *Estrelada*, aquela coisa toda, aí voltamos pra casa dele de novo, aí ele falou assim: ‘Aqui, será que a gente compõe outra hoje à noite?’ Falei: “Claro! Claro, bora, vambora’. Aí beleza; vamos compor outra. Não, foi mó engraçado isso velho...

L: (risos).

W: Aí foi dando 11h, meia noite, falei “Então vamos”. Aí eu peguei assim, pus o violão aqui, o violão de aço aqui, a viola também deixei ali em cima, mas não tocava, não tocava. Aí pegamos dois violões, o Márcio Ferreira estava sentado, eu lembro dele falando 'Marcinho, pode ir dormir'. O Márcio: ‘Ã? Ah ta'. Aí ficamos só nós dois na sala dele, tentando compor, mó engraçado, os dois violões. Eu sei que nós tentamos tudo quanto há, não estava dando um barato. Não dava, não ia, não dava tesão. Nós ia e fazia. Então tá né, aí ele falou: 'Ah, deixa eu ir no banheiro'. Levantou e foi no banheiro. E eu lá assim já meio cansado, meio puto também, falei “Ah”, peguei a viola, comecei a meter a mão na viola pra soltar.

L: Uhum.

W: Aquele negócio lá. (canta o início de *Coisas de Minas*), estava soltando a mão. Ele vinha abotoando a calca ainda assim, ‘É isso, é isso!', aí tomei um susto, falei “É isso o quê Bituca?”. 'É isso, não para! nao para!' Ó o Weather Report. (Nesse momento o celular de Wilson toca. O som é do conjunto mencionado. Ele desliga o celular.) ‘Não para, não para’, eu parei, ‘Não para, não para', voltei a fazer o batidão lá, né.

L: Uhum.

W: Ele já pegou o grav... ele usava muito o gravador, apertou o rec do gravador e já saiu cantando! (canta o início da música), saímos fazendo aquela música, quase que de hora! E saindo aquele trem, gravou uma vez assim, nó! Caramba. Aí demos uma ouvida assim, aí demos mais uma pensadinha, eu botei aquele meio (canta), aí ele já fez uma melodia ali também, mas foi muito rápido. Aí chegou no meio assim, aí ele parou e falou assim: 'Aqui podia ter uma coisa diferente', ele estava com o violão. Aí ele fez aquela parte do blues (canta).

L: Pode crer.

W: Isso é dele. (canta o trecho da letra 'tem o som de tudo'). Cara nós fizemos aquela música quase no tempo real da música. Aí gravamos aquilo no gravador assim ó, piramos, e no final, que tem aquele vocalise dele lá, (canta), tem a *Ave Maria*, mais ou menos, né, misturado, não sei;

L: É muito doido.

W: Ele fez na hora! Nós gravando, o trem gravando, eu fui tocando ali, viajando e ele viajando! A hora que acabou ele parou, virou e falou assim: 'Você viu o que que aconteceu?' Falei: 'Vi'. Aquele vocalize que ele fez ele fez na hora.

L: Nôô.

W: Isso já era duas horas da manhã, sei lá o quê, ensaio no outro dia na parte da manhã. Eu nem dormi. Cheguei meio virado no outro dia e fui passar a música pro pessoal, a gente tinha acabado de fazer na madrugada; eu lembro o Wanderlei Silva, filho do Robertinho, começou a chorar, velho, de lágrima derramar. Falou 'Não, vocês não fizeram isso ontem' falei: "Acabamos de fazer na noite passada!". Aí eu lembro do Bituca ficar fazendo assim: 'Ê oi',

L: Sei.

W: 'Ê oi'. Eu ouvi aquilo e falei: "Ô Bituca! Vai ser boi? 'Ê boi'?" Aí ele: 'Não. É. Pode ser'

L: (risos).

W: (risos). Então eu dei a ideia do boi, a cabecinha dele já foi no boi, né, o boi lá, que ele fala na letra é de Três Pontas: “Eu aqui na frente de um touro falando de mim”. Aconteceu, era ele; ele conversava com os bois, velho.

L: Nôô...

W: E aí neguinho acha que eu contando aqui, eu tenho que falar, neguinho acha que ele fumou maconha, droga, tem nada disso, Bituca nunca foi de maconha, nem droga, droga, porque, o que é droga, álcool é droga, álcool foi a droga dele. Ele gostava. Ele me contou outro dia, Martini, não... Aquele vermelho é qual? Martini, não, é...

I: Campari?

L: Não, mas tem o Campari...

W: Campari. Acho que Campari que era o lance dele, vá lá. Então ele conversou com aqueles bois mesmo; sei lá, conversava com os boi (sic); com as montanhas, já fazia som com o eco.

L: Sim.

W: Ele é música... Então assim que aconteceu o "Ê boi"... depois vieram as outras.

L: Legal, legal. Maravilha. Nossa, muita história né cara.

W: Muita história, eu fico aqui o dia inteiro.

L: (risos).

W: Trinta e cinco anos nesse planeta com ele.

L: Imagina, que loucura!

W: Que mais tem de importante no seu negócio aí?

I: É, porque ele tem que almoçar.

L: (risos). Acho que o mais importante acho que já foi cara, agora só tinha que agradecer a tua disponibilidade aí, e deixa eu te contar um caso também então, já que você proporcionou pra gente então tantos casos, a tua dissertação tem a ver com o cinema né?

W: Uhum.

L: Então, a jogada da Nouvelle Vague, né? Então.

W: Ele era louco com cinema. Era não; é.

L: Sim, sim. Então. E aí, quando eu fiz o meu TCC, no final do meu TCC, enquanto eu estava fazendo, aí um belo dia lá eu fui ver um filme, um trecho de um filme, se chama *O código do amor*, *The tic code*, né, que tem *Ponta de areia* na versão do Wayne Shorter com ele.

W: o disco *Native Dancer*.

L: Isso.

W: Um disco antológico.

L: Animal.

W: Sabe o que está rolando agora? Todo final do show, eu coloquei tem uns três, quatro shows atrás. “Vamos botar aqui no camarim. Ele está ficando no camarim. Que ele não ficava... Nunca ficou; por causa de chateação. Agora ele fica. O camarim está organizado, ele adora ficar com a gente ali curtindo.

L: Ah, que ótimo!

W: Aí eu coloquei o *Native Dancer*, ele pirou, aí no outro show ele: ‘*Native Dancer*’; aí ele chegou pra mim e no mais recente agora, ele: ‘Ó, todo final de show nós vamos vir aqui pro camarim pra ouvir o *Native Dancer*.

L: (risos).

W: Ele tá numa curtidão com o camarim. Mas conta teu caso. Você estava ouvindo o *Native Dancer*.

L: Isso; eu estava ouvindo o... Aí o filme, o filme é bom. Só que aí o que aconteceu: eu estava no processo de fazer os últimos capítulos do TCC e eu dava aula pro menino. Aí no dia anterior do que aconteceu, eu estava indo dar aula pro menino, e veio uma coisa assim pra mim: ‘Ó, vai vir uma coisa aí pra ti. Nessa aula.’ Aí eu, que isso, né, sempre fui muito cético e tal, esquisito isso daí, e durante, eu estava indo de ônibus dar aula, durante o ônibus veio assim: ‘Ó, não é o verificável’, essa coisa da ciência, mais assim, objetiva, ‘é o partilhável’, você partilhar as coisas, né? Aí eu, ‘Tá’. Daí eu cheguei lá na aula, e eu tinha até esquecido que tinha... o meu aluno tinha ficado de compor uma música. E aí ele fez uma música e botou

o nome de “Plotno”. Aí eu: ‘Não pode ser ‘Plotino’? Que é um filósofo muito louco. Aí ele: ‘Pode ser’. Plotino, né cara! Aí acabou a aula, eu fui na livraria, fui ver sobre Plotino. Aí é um filósofo assim, místico também e tal, aí eu, nossa que loucura, e eu estava fazendo sobre a Leila, essa parte do TCC era sobre a Leila, a atriz, e aí eu sei que no dia seguinte eu estava vendo esse trecho de um filme, e eu tive uma... Uma experiência mística cara. Mas assim, é muito esquisito. Porque a sensação que eu tive foi como se fosse assim, foi que o segredo do negócio todo está na vinda, na sempre vinda das crianças. Entendeu? Eu tinha visto uma frase do Tagore, que fala assim, que a coisa mais sagrada do mundo... A vinda de cada criança é a eterna esperança que deus tem na humanidade. É a esperança, né?

W: Sim.

L: E eu assim, 'meu', sabe, uma coisa de outro mundo!

W: Sentiu...

L: É, mas não foi só assim, de chorar; quando eu fui buscar sobre o filme, eu já estava chorando, sem nem entender porquê!

W: Que louco.

L: Muito louco cara, inclusive foi isso, esse foi um dos motivos que eu comecei a fazer essa dissertação né, porque eu assim né, de onde vem a profundidade da música do Milton, por que tem essa coisa louca e tal?

W: Sabe o que eu achava que a gente... Falando pra nós assim. A gente tinha que... parar não é a palavra, estou te dando um toque, quer dizer, quem que sou eu. É pra nós. Que estamos no mesmo barco. Não é parar, mas mudar a palavra "por que". Sabe? Parece que está na hora que o “por que” não encaixa, não é isso. É mais do que “por que”. "Por que" é uma palavra mundana mesmo, "por que isso, por que..." não tem por que. Não sei, me deu vontade de falar isso. Você falou um negócio tão profundo e tão f... que não tem por que, por que é pequeno, é...por que resolve, por que limita; por que, ah, entao é por que; limitou. E eu fico imaginando que a morte até é isso, é uma das coisas que não tem por que. A gente morre, beleza! Por que limita; ‘por que tal, tal. Ah, tá’. Acho que com o Milton e esse negócio, não tem por que. Não tem mesmo. Essa busca, e a academia busca muito isso.

L: Total.

W: Fica enfiando isso na gente.

L: Sei.

W: Tem que aparecer resultado, como que fala? Mostrar resultado. Me irrita pra c... e não sei, acredito que te irrita também.

L: (risos).

W: Acho que tinha que começar a mudar essa concepção do por que. Sei lá. Entrei nisso.

L: Interessante.

W: Bonito hein cara, puxa... Ei, por isso que você está trabalhando com o Milton.

L: (risos).

W: Tá explicado.

L: A gente já se encontrou outra vez.

W: Já?

L: É, eu fui num show do Milton, em 2007 eu fui num show do Milton em Vassouras.

W: Vassouras?

L: Vassouras, lá no Rio de Janeiro.

W: Nossa, mas não vou lembrar nem...

L: Não, mas não foi nesse; em 2008, encontrei com o Milton, em 2008; e aí, em 2012, foi num outro hotel, no Campanario,

W: Aqui?

L: Isso, estava você e o Milton, eu, a minha irmã, uma irmã minha...

W: Você tocou.

L: Você não lembra disso? A gente subiu, aí tocamos, com escaleta e tudo.

W: Não tenho certeza não. Porque já aconteceu outras vezes...

L: Total, imagina!

W: Não consigo lembrar não. Nossa! Minha memória...

I: É muito causo (risos).

L: Foi uma experiência... Foi magnífica.

W: Imagino.

L: Foi muito bom, a gente conversou também, eu lembro de uma coisa que você falou, que eu achei bem interessante, que acho que tem a ver com esse negócio do 'por que' que você está falando aí. Que aí eu lembro que eu perguntei, 'mas de onde vem, por que a música dele é assim, não sei o quê', e aí você falou três coisas: falou que, uma: ele ouve de tudo; muito curioso, escuta bastante coisa.

W: Exatamente.

L: Outra: ele não tem preconceito nenhum.

W: Nenhum.

L: Então tudo quanto é música; e a outra é tipo, né, que explicação? (risos)

W: A outra é... Ele é, ele não pensa.

L: E o engraçado é que varia de CD pra CD, tem CD que tem mais, né...

W: Ele, ou, pra você ter condição, as vezes, às vezes em turma, falando sobre isso eles às vezes me questionam assim: 'Mas o Milton estudou'.

L: (risos).

W: 'Ele tem que ter estudado'. Beleza. E eu falo isso tudo porque ele estudou solfejo, ele estudou não sei se foi com a mãe, me esqueci agora. Ele mesmo fala que é o rei do solfejo. E é. O cara é f... em solfejo. Então o lance de intervalo pra ele é muito tranquilo, as décimas terceiras, as nonas bemóis, isso é tranquilo pra ele, ele estudou isso, estudou um tempo, ele canta isso. Beleza. Isso ele estudou. Bão. 'Não, mas ele estudou e tal'. Aí eu falo assim: "Então tá bom. Então o Milton estudou. Na faculdade qual? Em Três Pontas! Onde que ele vai estudar numa faculdade em Três Pontas que ensina isso aí? Onde no planeta que ensina isso que ele faz, que não ensina em lugar nenhum, velho,

I: (risos).

W: Ah é na Alemanha, então vai lá pra Alemanha estudar? Que não adiantava nada, não tem, essa música dele não tem faculdade pra música do cara; estudou aonde, o quê, de que vocês estão falando? 'Por que ele estudou'. O que ficou muito nítido foi o lance de muita musicalidade, muito tempo de música, tipo 24 horas de música, ele vivia a música, em Três Pontas, com o Wagner Tiso que é um outro puta músico e uma coisa do caramba que aconteceu foi aquela onda que ele fala que o rádio saía de sintonia e eles tinham que criar o resto.

L: É...

W: Nessa liberdade eles iam, sem ter uma escola ensinando o que que era dois cinco um, que que era preparação, que é a nossa música tonal né?

L: Uhum.

W: Que é o grande estudo nosso, que vem de Bach, a gente agradece pra caramba, Bach é nosso grande monstro aí né?

L: Uhum.

W: Mas a gente está em tonalismo até hoje, tonalismo toma conta de tudo.

L: É.

W: E como ele não teve isso ele ficou livre; e com a criatividade que tem então ele saiu pondo harmonia do jeito da cabeça dele, inventando melodia e ele até conta isso, esse é o grande estudo dele, ele tinha que compor né? Eles compunham o resto da música pra poder tocar no baile porque o rádio falhava; quando ele foi pra Belo Horizonte isso aconteceu; ele se achou uma m.. você sabe disso? Está no livro do Márcio.

L: Sim, sim.

W: Que a hora que ele viu o povo dos bares, os profissionais tocando a música inteira ele falou 'Caramba eu faço tudo errado!'.

L: É...

W: Ficou num baixo astral, até que alguns músicos bons que entendiam da situação falaram 'Não cara, é o contrário, o seu lance que é o f...', ai ele acreditou naquele caminho dele.

I: Graças a deus.

W: Graças a deus, e nos deu de presente essa música pra gente estudar. Hoje vocês vão ver no show um lance interessante, você vai lembrar de mim na hora; a música é... (canta o início de *Me deixa em paz*).

L: Ah, (canta: 'Se você não me queria')... *Me deixa em paz*.

W: *Me deixa em paz*. Presta atenção numa hora... Vai começar a música, beleza, a Bárbara começa cantando acho, depois ele vem, beleza, tá tudo em mi menor ali. Mi menor já... (canta).

L: Sim.

W: Já tem a sétima maior... Bom; a harmonia já tem umas belezuras e tal. Quando vai no final, já no final da música, vai modular pra lá menor. Até eu entro cantando com o Beto, você vai ver na hora, ele vai modular, vai armar pra lá menor, beleza? Eu estava ensaiando, e chegou nessa hora eu comecei assim, eu botei, assim de cara você põe um... não dava certo... um ré, sol que ia pra lá. falei “Ô Bituca, como a gente vai pra lá menor?”, e o acorde, mi menor né, (canta), lá sete, (canta), esse acorde... chega em lá menor. Aí eu, “Põe tudo no *outside* tal”, Aí o Bituca falou assim: 'Fica quieto lá'. Aí eu falei: “Não Bituca, mas a gente está no... (canta) lá 7. Quem que vai preparar pro lá menor?. 'Ele; fica nele'. Falei: 'Não Bituca, ficar no lá menor pro lá menor’... 'É isso, faz isso'. (canta) lá 7, lá menor, lá menor. Lá menor preparando lá menor. E dá uma sensação de preparação... como é que você explica que um mesmo acorde prepara ele mesmo?

I: (risos)

L: Quero ouvir. (risos)

W: Você vai ouvir hoje! E ele falou: ‘Fica quieto aí’.

I: (risos).

W: É lindo velho. (canta) mi menor; (canta)] lá 7; (canta) la menor... e lá menor. Mesmo acorde! Bixo, é lindo.. Entra igual uma manteiga... Aí não dá, aí cai tudo, porque que faculdade que ensina?

L: (risos).

W: Você prepara o lá menor com lá menor.

L: (risos).

W: Bom, né?

L: Muito bom.

W: Vocês vão lembrar de mim eu vou lembrar de vocês na hora.

L: (risos).

I: (risos).

L: Pode deixar.

W: Valeu pessoal.

L: Bom demais viu?