

Universidade Federal de Juiz de Fora
Pós-Graduação em Estudos Literários
Mestrado em Teorias da Literatura e Representações Culturais

Fabírcia do Valle Arcanjo

A VOZ COMO GESTO, AS TESSITURAS DO CANTO EM MILTON NASCIMENTO

Juiz de Fora
2012

FABRÍCIA DO VALLE ARCANJO

A VOZ COMO GESTO, AS TESSITURAS DO CANTO EM MILTON NASCIMENTO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Juiz de Fora

2012

Arcanjo, Fabrícia do Valle.

A voz como gesto, as tessituras do canto em Milton Nascimento /
Fabrícia do Valle Arcanjo. – 2012.

70 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários)-Universidade
Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

1. Literatura. 2. Canção. 3. Voz. 4. Nascimento, Milton, 1942-. I.
Título.

CDU 82

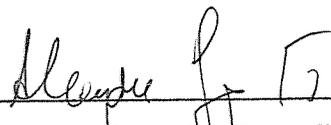
Fabricia do Valle Arcanjo

**A VOZ COMO GESTO, AS TESSITURAS DO CANTO EM MILTON
NASCIMENTO**

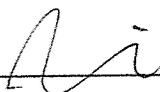
Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Aprovada em 04/05/2012

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Alexandre Graça Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. André Monteiro
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Júlio Cesar Valladão Diniz
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Dedico aos meus pais, familiares, amigos, companheiros e companheiras de batucada, aos meus alunos, professores, discos ouvidos, livros e poemas lidos - vivências e dispositivos de minhas inquietações. Sobretudo, em presença, à Roberta Guimarães Pires – “um aperto de saudade no meu tamborim”. Aos setenta anos de Milton Nascimento, um modo de homenageá-lo

AGRADECIMENTOS

Essa é uma das partes mais bregas e delicadas do processo que esta dissertação engendra, iniciado há oito anos, quando ingressei na graduação em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Instituição na e para a qual apresento o presente olhar em relação aos estudos da voz. Esse agradecimento esbarra em existências e atravessamentos que me ocorreram, sem os quais o caminho até aqui teria sido impossível. Sem querer ser clichê, mas já sendo, para não correr o risco de me esquecer de ninguém, agradeço de modo mais genérico e, não menos intenso, aos meus familiares: primos, primas, tios, tias, avô, pai, mãe, irmã, cunhado, vovó e Larinha – amo vocês, obrigada por todos os sambas, serestas e cervejas no quintal da casa de vovó Iracy, nessas Minas Gerais. Estamos juntos, contrariando a estatística! Aos meus amigos (família que pude escolher), parceiros e parceiras de trabalhos, à dinâmica dos encontros e desencontros da vida, à Evelyne Rosa (minha analista), à música que nunca me desamparou. Aos músicos, artistas e compositores de Juiz de Fora, região repleta de talentos inigualáveis, bandas e grupos com os quais já toquei e guardo profunda admiração. Banda Matilda, preta velha das cabeças das quatro cabeludas insuportáveis: Juliana Stanzani (100% de opção! risos), Amanda Martins (perca o juízo! risos), Bia Nascimento (miss saudosismo! risos) - minha profunda admiração e orgulho por fazer parte dessa bagunça... “Ôs gordas!” (risos). Aos deuses que gostam de se disfarçar em acrobatas da vida, serpente revolta de acasos. Aos professores todos que passaram por minha formação e que, cada um ao seu modo, me auxiliaram a empenhar-me na construção de um projeto acadêmico-pedagógico repleto de crença na humanidade. E, é claro, sem puxar o saco nem querendo ser pedante, mais que especialmente ao “desorientador” (risos) Alexandre Graça Faria que, desde meu 2º período de graduação em Letras, acreditou em meus devaneios, divagações e minhas repetições poéticas. Muito obrigada pela caminhada e pelos tropeços de todas as danças. Valeu, Alex! Que o futuro jamais empobreça nossos presentes! Minhas sinceras lembranças ao PPG Letras UFJF, toda sua equipe, funcionários da FALE e à FAPEMIG pelo fomento. Sobretudo, fazendo minhas as palavras de Milton Nascimento, em texto do disco *Ânima*, para “essa vontade de acreditar, apesar de tudo que acontece no mundo, contrário a essa esperança. A vontade muito grande de cantar, de dizer as coisas para as pessoas, de falar coisas que a gente ouviu, o que a gente aprendeu e que a gente segue vivendo, apesar de tudo”.

RESUMO

O presente trabalho busca tecer considerações com a voz de Milton Nascimento na dimensão da cultura brasileira, do final dos anos 60 aos dias atuais. No âmbito dos estudos em Letras, de forma interdisciplinar, pensamos a voz, a partir de Milton, enquanto poética da *vocalidade*. Nesse sentido, ela interessa-nos para além de aspectos materiais que a definam, como o timbre, por exemplo. Considerá-la de modo mais abrangente significa empreendermos uma compreensão que parta de dois vetores ou *tessituras*: uma mítica e uma mística da voz. Entendemos a conformação técnica de sobreposições de melodias e falsetes como sendo constituintes de sua mítica. Ao passo que, por mística, localizamos as inter-relações com as mais diversas linguagens artísticas, sendo elas pontos de contato constituintes da voz como gesto. Entre a mítica e a mística da voz em Milton, interessa-nos mapear, enquanto proposta metodológica, a dimensão humana do canto que de si e com ela ecoa.

Palavras-chave: Interdisciplinaridade. Voz. Milton Nascimento.

ABSTRACT

This present work aims to make considerations about Milton Nascimento voice within the dimension of the Brazilian culture, in the late 60's to nowadays. Concerning to the field of Letters, in a interdisciplinary approach of study, while thinking about the voice, from Milton, in terms of poetry of utterance. In this way, it's interesting to observe beyond the material aspects which define it, as the timbre, for instance. While taking into consideration in a broader sense means searching for a more comprehensive reading which goes from two distinct vectors or *tessituras*: one is mity and the other one is a mysticism of the voice. We see the technique of overlays of falsetto as being constituents of his mity. On the other hand, by mysticism, we perceive the interrelations between the various artistic languages, which are the meeting poin that constitutes the voice as a gesture. While talking into account the mity and the mysticism of Milton's voice, it's interesting to map, as a methodological purpose, the humans dimension of the canto, which comes from himself and echoes.

Keywords: Interdisciplinarity. Voice. Milton Nascimento.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. ASPECTOS MÍTICOS DA VOZ EM MILTON NASCIMENTO.....	17
2.1. A feminina voz do cantor	26
2.2. A voz e suas relações com o regional ou “popular”	38
3. ASPECTOS MÍSTICOS DA VOZ EM MILTON NASCIMENTO.....	48
3.1. Uma ideia de movimento em Clube da Esquina	54
4. ACORDES ENTRE A MÍTICA E A MÍSTICA DA VOZ EM MILTON NASCIMENTO EM BUSCA DA “SAUDADE BRASILEIRA”	64
REFERÊNCIAS	67

“O gesto humano fica no ar”
(ROUPA NOVA, *Sentinela*, 1980)

1 INTRODUÇÃO

Região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior. (DELEUZE e GUATARRI, 2000, p. 33 apud LINS, 2008, p. 207).

O trabalho em andamento decorre de apontamentos iniciados no ano de 2004, no decurso de uma trajetória dedicada à pesquisa, prática do magistério e ao fazer artístico. Importante frisar que as inquietações aqui presentes decorrem da necessidade de tocarmos o estudo em questão, entendendo-o, metodologicamente e do ponto de vista estrutural, enquanto um gesto humano que passa pela dimensão sensível da escuta da voz em Milton Nascimento. Nesse sentido, embora em alguns momentos a textura crítica tenda a soar de maneira impressionista e a possibilidade de errarmos seja um risco o qual corremos, evidenciamos não propriamente um viés pejorativo inerente ao termo impressionista, mas o quanto as impressões nos permitem adentrar o objeto de estudo em questão através das sensações, estabelecidas como possibilidade outra de elaboração do pensamento que por vezes fica no ar, passando pela percepção sensível das escutas das canções. Nesse sentido, parafraseando Oswald de Andrade em “Manifesto da poesia pau-brasil” (1924), aproveitando-nos do quanto a contribuição milionária de todos os erros pode nos dar a língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. Como falamos. Como somos. Dessa forma, nos aproximarmos de um modo de produção de sentidos e produção de conhecimento que passa pelo ponto de vista de um sujeito ouvinte.

No âmbito da Letras, na UFJF, para além das dicotomias certo/errado, oral/escrito, também nos interessam outras maneiras de agir teoricamente. Empreendendo uma compreensão da prática literária na dimensão da cultura e encaminhando para uma reflexão a respeito de sua relevância artístico-formadora. Desde a colonização, vivenciamos modos de saber arraigados de procedimentos hierarquizantes, e que, em detrimento de uma sistematização social, enfatizam formas institucionalizadas de lidar na e com a realidade, excluindo outras práticas de saber. Outras maneiras essas de saber que muitas vezes têm a ver com a vida dos sujeitos envolvidos no processo educacional. No campo das Letras, pensar o processo ensino-aprendizado como algo que se dá na dimensão da vida e da cultura desses sujeitos, leva-nos a entendê-lo para além de uma noção de literatura relacionada apenas ao objeto livro impresso e à escritura. Portanto, em uma sociedade, sobretudo oral, estudar a

literatura como algo que acontece também na voz implica tomar a canção como expressão artístico-literária, sem pretendermos ser essencialistas, a contrapelo da história crítica especializada. Na qual, segundo Santuza Cambraia Naves (2011, p. 64),

Nos escritos e estudos sobre a canção popular brasileira, predominaram por muito tempo perspectivas históricas, biográficas, tendendo à crônica e às vezes à anedota ou à mitologia. Somente a partir do fim dos anos 60 começam a surgir abordagens analíticas da canção popular buscando focos mais específicos e particularizados. Nas universidades essa postura de pesquisa desenvolve-se a partir dos anos 80, recebendo uma contribuição seminal de Luiz Tatit e da Semiótica uspiana liderada por ele. Nas propostas de Tati, a descrição e representação gráfica da linguagem da canção popular, bem como a elaboração teórica associada a elas, privilegiam os fatores letra e música. As características do texto e da melodia, e o modo como elas se combinam na composição, resultam num determinado projeto entoativo, cujos aspectos e potenciais estéticos e semânticos é possível descrever. Porém, como aponta a expressão, a canção composta é de início basicamente um projeto, o qual, para existir concretamente, precisa ser entoado: precisa do som da voz e da figura funcional do intérprete. (NAVES, 2011, p. 64)

Desde o primeiro samba gravado, “Pelo Telefone” (1917) de Donga¹, ao CD “Nó na orelha” (2012) de Criolo, a voz opera como local de formulação de conhecimento, fabulação de fatos e como possibilidade de constituição de autonomia crítica. Nela, dos tipos às questões sociais, veiculam-se aspectos de uma cultura em formação. Seja por um viés do engajamento político mais declarado ou por escolhas sonoras que buscam trabalhar nossa autoestima cultural. Nas palavras de Christopher Dunn (2012), a canção brasileira acaba constituindo-se uma boa indicação da nossa diversidade e condição de cidadania. Enfatizamos que essa constatação não nos exime da responsabilidade de compreendermos nelas e com elas o lugar da voz enquanto linguagem.

Além de tratar de temas políticos e sociais que têm a ver com a temática da cidadania, a própria prática de fazer música, muitas vezes, sobretudo no Brasil contemporâneo, é uma prática de cidadania. Como, por exemplo, o movimento hip hop, em São Paulo, que é um verdadeiro movimento social, que envolve a comunidade, que busca trabalhar com jovens que estão em risco. O mesmo se pode dizer sobre o grupo Afro Reggae, do Rio de Janeiro, que é um grupo cultural, mas também tem um papel social muito importante na comunidade das favelas do Rio de Janeiro. A mesma coisa pode ser dita sobre o movimento dos blocos afro, que desde os anos 1970, na Bahia, em Salvador, funcionam como uma espécie de movimento social muito voltado para questões de cidadania e acabam envolvendo pessoas que não têm nada a

¹ Segundo Tatit (2004, p. 35)

ver com música em si, mas que têm mais a ver com outras atividades, sempre voltadas para questões de consciência social, política e racial. Com isso procuramos ver a música popular como uma espécie de exercício de cidadania, tanto do ponto de vista de canções e músicas que tematizam essa questão como de movimentos ou grupos culturais que funcionam com essa prática. (DUNN, 2012, p. 10)

Caminhamos pensando a voz na esfera da cultura, tendo, como ponto de contextualização, o final dos anos sessenta aos dias atuais, no Brasil. Esse período instiga-nos pela efervescência cultural relacionada às mais diversas linguagens artísticas, sobretudo a partir de 1968, tendo em vista transformações comportamentais como dispositivos para mudanças sociais e políticas. Nesse sentido, até o presente momento, nos empenhamos em mapear um momento divisor e difusor de águas na cultura brasileira. Para isso, em diferentes épocas de dedicação à pesquisa acadêmica, estabelecemos alguns objetos de estudo que confluíram até então sob o prisma cultural. Nesse sentido, cabe pontuar o percurso traçado até então, enquanto perspectivas que se tocam sobre esse ponto de vista.

Com o projeto de pesquisa “Intelectuais Periféricos II”, coordenado pela professora doutora Jovita Maria Noronha (UFJF), passamos pela produção do escritor Aimè Cesarie. Em Cesarie, procuramos entender questões identitárias e das vanguardas do início do século XX, como o surrealismo. No projeto “Representações de Identidade Cultural no Brasil Contemporâneo”, coordenado pelo professor doutor Alexandre Graça Faria (UFJF), dedilhamos a produção de Caetano Veloso, Hélio Oiticica e a produção da Poesia Marginal. Veloso e Oiticica foram estudados sob o prisma da Tropicália, interessando-nos em uma dimensão da *performance*. A Poesia Marginal instigava-nos não somente em uma perspectiva de análise como a proposta por Messeder (1981) no livro “Retrato de Época”, na qual sobressalta o contexto em detrimento do literário. Naquele momento, os aspectos literários instigavam-nos e debruçávamos nas direções para as quais os textos apontavam, ao passo que éramos conduzidos por suas leituras para além de uma moldura histórica e da historiografia literária.

Como conclusão do curso de Especialização em “Estudos Literários” da Universidade Federal de Juiz de Fora, embrenhamo-nos pelo conto “Sem Ana, blues” de Caio Fernando Abreu, trabalhando a dimensão da ausência naquele discurso do quando e depois de Ana. Acúmulo de outros tantos nomes, lembranças esquivas e o empilhar de acontecimentos teciam a dificuldade de estabelecer relações sobre as partes de Ana, instaurando certo tom de aporia no tempo cíclico da escritura desenvolvida pelo escritor.

Graduada em Letras, português e suas respectivas literaturas, especialista em Estudos Literários, mestranda pela Universidade Federal de Juiz de Fora e tendo como outra formação o curso de Percussão Popular pela Bituca Universidade da Música Popular Grupo Ponto de Partida, surge a necessidade de delinear a canção como projeto de pesquisa no mestrado, como tentativa de tencionar a prática acadêmica de percorrer espaços literários. Estudar a voz em Milton Nascimento no mestrado configura-se, portanto, como uma forma de conciliar, por algum momento, fios da meada compreendidos na aporética política acadêmica: poesia, canção e vida.

Nesse momento, cabe-nos demarcar que, até onde ousamos pesquisar no banco de teses e dissertações do CNPq, não consta nenhum estudo das canções entoadas por Milton Nascimento, como expressão literária que passa e se dá na e pela palavra cantada. Em termos didáticos, poderíamos, correndo o risco de sermos reducionistas, enquadrá-la como uma espécie de literatura oral, embora interessa-nos tratá-la na medida em que problematiza o lugar do literário. Seguimos na intenção de suas escutas, principalmente nos anos 70, no que elas nos apresentam de espaços sonoros constituídos por um campo verbal e musical.

Relatar o caminho acadêmico desenhado até então leva-nos a perceber uma trajetória na qual buscamos mapear o literário, do final dos anos sessenta aos dias atuais, na dimensão da cultura. Esse caminho vem movimentando nossos interesses acadêmicos como força política. Uma vez que, ao optarmos por trabalhar com discursos que se dão por outras vias de suportes que não necessariamente a palavra escrita, atuamos na tensão entre a não hierarquização e democratização dos espaços de produção de conhecimento, nos quais o saber interessaria mais no momento em que se aproximasse de sabor, sentido, degustação e formação. Nesse sentido, apropriamo-nos de falas como a do pesquisador Alexandre Graça Faria, em entrevista à Revista IHU:

No caso brasileiro, a inserção da canção nos estudos literários é, antes de tudo, uma estratégia política de formação de leitor e de construção de autoestima em relação à própria cultura. Mas não deixa de ser também uma opção de quem busca alguma coerência teórica e histórica em relação à proposta de um conceito mais amplo de literatura. Como estratégia política, significa reconhecer que parte significativa da tradição lírica no país se consolidou pela oralidade. Seja através da palavra falada ou cantada, é forte a circulação e mesmo a construção da expressão literária e poética em saraus, feiras, etc. A base desse fato poderia ser vista no histórico analfabetismo da maioria da população brasileira, mas me parece mais produtivo localizá-la na elitização da palavra escrita. De fato, a quase inacessibilidade do letramento e da formação escolar, para significativa

parcela de negros e pobres no Brasil, foi o que contribuiu tanto para a permanência do analfabetismo como para o afastamento das formas orais de literatura do cânone escolar. Isso permitiu que a ideia de literatura se restringisse à produção escrita. Ora, na medida em que o país vence o analfabetismo e que as propostas de inclusão, através de ações afirmativas, vão reconfigurando os valores e as relações sociais, insistir nessa restrição seria continuar com a perspectiva elitista, pois o saber literário estaria associado a uma forma de escolarização e de ascensão sociocultural. (FARIA, 2012)

Portanto, em uma sociedade prioritariamente do corpo, da palavra falada e cantada e de um direcionamento acadêmico que busca cruzar Aimè Cesarie, a *performance* em Veloso e Oiticica, a dimensão literária da Poesia Marginal, a aporia em Caio Fernando Abreu à poética da voz em Milton, interessam-nos seus modos de produção de subjetividade enquanto formas de realizações estéticas que alimentam e se alimentam do material humano no e do qual se constituem. Espaços literários em si mesmos, forças para mapearmos momentos comportamentais e culturais, fazendo-nos operar em busca de uma forma de mediar que se faz entre a fala e a voz, menos dura e engessada como a de uma crítica mais tradicional e que solicita a participação do ouvinte/leitor. Não significa dizer que descartamos outras possibilidades de realização do modo de expressar o pensamento crítico, mas propomos outras maneiras de operar criticamente, uma forma de problematizarmos a tradição e redimensionarmos a atualidade de objetos de estudo, como o caso Milton Nascimento. Portanto, uma maneira de contar que se quer entre a fala e a voz, mais dinâmica e “um saber em uma rede reconfigurável composta de vínculos e intertextualidade [...] feita de trajetórias”, nas quais “a abertura é a força maior da partilha” (LINS, 2008, p. 206).

Em uma perspectiva metodológica interdisciplinar, optamos por transitar, como base teórica, com o livro “Escritura e Nomadismo” de Paul Zumthor (2005). Zumthor (2005) se faz fundamental por ser um teórico que tem como ponto de seus estudos as poéticas da voz e da *performance* em aproximação com o medievo, as mídias e a arte contemporânea. Seus ensaios e depoimentos trazem a força de sua linguagem, de seu pensamento e de sua atitude rumo à Poesia e à Vida – conforme descreve Jerusa Pires Ferreira, na contracapa do livro citado. De modo observador e artístico, vai estabelecendo a crítica enquanto um percurso de vida, obra e profissão. Logo, das confissões de infância aos ensaios sobre poesia e o corpo, da descoberta de novos espaços e a situação da alteridade, trânsito e permanência, conduz-nos por um universo de informações em relação ao provisório de fazer da língua uma pátria. Nesse

sentido, somos despertados, no caso brasileiro, a participarmos dessa atitude de abertura dos mundos e das culturas.

Portanto, tentamos exercitar, de alguma forma, essas aberturas de mundos na tensão entre a voz e o canto enquanto espaço de fala. Nesse momento, tendo como dispositivo de sua linhagem o arranjo advindo da escuta de canções, “se conscientiza quanto à não-identidade; radical no radicalismo, na abstenção diante de qualquer redução a um princípio, no gesto de acentuar o parcial diante do total, no caráter fragmentário” (ADORNO, 1986, p.173) e “não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva [...]. Se revolta, em primeiro lugar, contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável, o efêmero, não seria digno de filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório...” (ADORNO, 1986, p. 174).

Nesse sentido, a forma de dizer em desenvolvimento aproxima-se do ensaio e, segundo Adorno (1986, p. 175-177),

Não quer captar o eterno nem destilá-lo do transitório; prefere perenizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso da intenção sobre a coisa e, com isso aquela utopia excluída na divisão do mundo entre o eterno e o perecível. Naquilo que é enfaticamente ensaio o pensamento se libera da ideia tradicional de verdade [...] Suspende ao mesmo tempo o conceito tradicional de método. [...] Assume em seu próprio proceder o impulso anti-sistemático e, sem cerimônias, introduz “imediatamente” conceitos tais como os recebe e concebe. Estes só são precisados em suas relações mútuas [...]. Mais do que o procedimento por definições, interação dos seus conceitos no processo da experiência espiritual [...]. Sob o olhar do ensaio, toda formação espiritual precisa transforma-se num campo de forças.

Enquanto campo de forças, ainda conforme Adorno (1986),

A referência à experiência – e o ensaio lhe empresta tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias – é uma referência a toda a história; a experiência apenas individual, com a qual tem início a consciência como aquilo que lhe é mais próximo, está ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica; e a concepção de que ao invés disso, a experiência da humanidade histórica seja mediada, mas o individual seria em cada caso o imediato, isso é mero auto-engodo da sociedade e da ideologia individualista. Por isso, o ensaio passa a rever e revidar o menosprezo pelo historicamente produzido como objeto da teoria. (ADORNO, 1986, p.174)

Dessa maneira, para além de uma escolha teórico-metodológica de exercício de uma escrita mais ensaística, o ensaio apresenta-se como perspectiva crítica que mais parece dialogar com a voz nas canções, objeto por vezes menosprezado na Letras, em detrimento das produções escritas. Compreender a voz em Milton Nascimento nos exige, portanto, um movimento de escuta do qual “nada pode ser extraído pela interpretação que, ao mesmo tempo, não seja também introduzido pela interpretação” (ADORNO, 1986, p. 169).

A interpretação aqui diz respeito tanto ao modo como o cantor Milton Nascimento se apropria das canções, como ao jeito como somos atravessados pela escuta das canções por ele entoadas. Milton como cantor que interpreta canções com seu diferencial vocal em alturas sonoras e melodias inesperadas funciona como uma voz mitificada e facilmente detectável pela indústria fonográfica. Mas, ao mesmo tempo, enquanto uma voz que nos causa impacto quase incompreensível no campo verbal e musical de cada uma das canções, realiza-se em uma perspectiva mística e da ordem do gesto. Para interpretarmos suas nuances, direcionamos suas audições com o objetivo de entendê-las como algo em processo. O intérprete, no nosso caso Milton Nascimento, cuja voz aparece como marca, lugar de elaborações estéticas, políticas, mediação de vozes e espaço de trânsito entre as mais diversas linguagens artísticas, em uma lógica hipertextual.

Para que esse entendimento possa ser desenvolvido, organizamos o diálogo da seguinte forma. No primeiro capítulo, abordamos os aspectos míticos da voz em Nascimento. Apresentamos amarrações que fazem do artista um grande nome no cenário musical, desde o momento de seu surgimento. Esse caminho aponta para um olhar enaltecido da dimensão técnica e material da voz em Milton. No segundo capítulo, conversamos sobre a perspectiva mística da voz no artista. Trânsito esse que desloca a dimensão literária das canções para esferas da ordem de um saber místico direcionado a todos. Nos apontamentos finais, direcionamos nossa compreensão na tensão entre a mítica e a mística da voz, uma vez que interessa-nos as relações estabelecidas pelas canções enquanto espaço de fala.

2 ASPECTOS MÍTICOS DA VOZ EM MILTON NASCIMENTO

A presente abordagem constitui-se de uma proposta de escuta da discografia do artista Milton Nascimento, na clave da cultura. Ela surge de provocações em relação a concepções enaltecidas da voz do artista e do papel do Clube da Esquina no cancioneiro popular brasileiro. Algumas afirmações e colocações contribuíram como ponto de partida para pensarmos essa perspectiva que enfatiza a voz do artista como algo da ordem suprema. Entre tantas, destacamos a pontuação de Elis, “se Deus tivesse voz seria a de Milton Nascimento”. Além da fala de Elis, no ano de 2010, o professor Charles Perrone comparecera ao “IV Simpósio Internacional – Literatura e Interdisciplinaridade”, promovido pelo Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, e, ao ser arguido do por que não falava de maneira significativa sobre Clube da Esquina e Milton Nascimento em seu livro “Letras e Canções”, respondera que havia sido a única parte que havia ficado de fora de sua tese e que, portanto, era outra coisa – sacudia a cabeça sorrindo de modo irônico, como que em um ato de incompreensão. A plateia levemente sorria e, na medida em que o fazia mais nos instigava ao desafio de trabalhar a poética da voz em Milton. O fato de “ser outra coisa”, parafraseando Perrone, não deveria encerrar-se em si mesmo, mas motivar a pesquisa da discografia em seu nome, como tentativa de desmistificá-lo para evitar a inércia que subjaz à consagração e ao senso comum em torno de determinados aspectos em relação à voz em Milton. Enfrentar a temática na redoma que lhe deram, aproximava-se de palavra de ordem. E buscar forças para essa empreitada tornava-se condição. Força essa advinda como potência e ação, por meio de provocações que passam desde o senso comum até olhares especializados no assunto. Como maneira de encaminharmos nossos estudos, em uma perspectiva metodológica interdisciplinar, tecemos a intenção de realizar uma leitura da dimensão performática da voz em Milton Nascimento, na cena cultural do final dos anos 60 aos dias atuais.

Em um primeiro momento, sentimos a necessidade de situarmos ideias de *performance* de acordo com alguns pensadores. Recorremos a Paul Zumthor (2005, p. 69), para quem o termo configura “virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe”. Segundo Naves (2011, p. 65),

A performance vocal é algo que, a despeito de sua natureza fisicamente efêmera, efetivamente *ressoa*: pode repetir-se, multiplicar-se e também inverter-se, transformar-se, desdobrar-se nas atuações vocoperformáticas que se lhe seguem, infletindo o curso histórico da música popular. É uma perspectiva diacrônica, com os cotejos que esta permite, que se pode apreciar melhor o papel da performance vocal nos fatos e nas obras de palavra cantada, na configuração de uma canção, de um repertório, até de um gênero. Tal apreciação foi viabilizada a partir da fonografia e da indústria do disco, que tornaram possível comparar as diferentes (às vezes dezenas, centenas) versões ou registros de uma mesma canção.

Para Luiz Ricardo da Silva Queiroz (2005, p. 56), no texto “A música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical mais abrangente”,

O termo *performance*, usado num sentido amplo, como perspectiva para os estudos culturais, designa uma prática cultural constituída por um conjunto de elementos (simbólicos e estruturais) que dão forma e sentido à sua existência.

Das abordagens elencadas sobre a *performance*, interessamo-nos não por escolher a definição mais plausível, mas utilizar pontos relevantes em cada uma delas, como agentes problematizadores dos aspectos performáticos da voz em Milton, na tensão com exigências mercadológicas, no que dela e nela se apresentam como potência artístico-criativa e política. Vale destacar, portanto, “a presença de um corpo” trazida por Zumthor, “natureza fisicamente efêmera, efetivamente *ressoa*: pode repetir-se, multiplicar-se e também inverter-se, transformar-se, desdobrar-se (...)” em Naves e “conjunto de elementos (simbólicos e estruturais) que dão forma e sentido à sua existência” em Queiroz. Características que, de certo modo, precedem um fonograma em si, esbarram em um campo tátil, sensível e subjetivo.

Entendemos por exigências mercadológicas certo grau de representatividade da voz do artista em questão, como sendo uma preciosidade unânime. E, para além desses estigmas, algo altamente vendável, sobretudo, a partir do final dos anos 60, início dos anos 70 – período de consolidação de indústrias fonográficas e da televisão brasileira. Quando, através e por meio de ninguém menos que a Rede Globo de televisão, a música brasileira popular passa a assumir o status de produto e requinte. Não se faz interessante julgarmos que a música brasileira popular tenha tornado-se requintado objeto de consumo, mas, de antemão, interessamo-nos por pensar nos limites, nos meandros e entremeios entre uma e outra etapa. Nas quais, entre um samba-canção, uma canção protesto e protestos com e nas canções, o violão e a guitarra,

que outrora eram vilões e algozes, passam a significar e simbolizar aspectos da cultura que se faz no Brasil, fazendo-se valer canções enquanto gestos de resistência.

Nesse sentido, a partir de e com a voz em Milton, pressupomos dois vetores para problematizarmos as canções por ele interpretadas. O primeiro deles contempla traços mitológicos da voz como constituintes de uma mitologia de si. O segundo deles vislumbra-a enquanto voz cultural constituinte de uma mística que parte de si. A voz como mitologia de si, tende a representar a si mesma, endossada pela dimensão feminina advinda dos falsetes, assim como, pela perspectiva exótica proveniente de seu contato com matrizes culturais tradicionais e enquanto parâmetro para outras interpretações das canções que entoara. Por outro lado, enquanto mística ou voz cultural dinamiza e pluraliza cada uma das formas de percepções musicais: visão, audição, olfato, gosto e tato. Entender a voz no artista enquanto mitologia de si implica reconhecê-la, sobretudo, em suas caracterizações técnicas, tendo no falsete e no timbre característico uma maneira de canto que carrega consigo estratégias de legitimação e argumento de autoridade para as canções que trazem a voz que lhes empresta. Nesse sentido, o jeito de cantar em Milton acaba servindo de parâmetro, possibilidade última de interpretar uma determinada canção, distancia-se da fabulação de sentidos plurais, configurando-se forma cristalizada e totalizante de canto. Sendo mística da voz ou uma voz mística, atravessa e parte de si um canto que escorrega, desliza, desloca e transita de maneira exotérica, estimulando-nos a percebê-lo com o corpo todo, em alto, bom volume e a partir da dinâmica das movimentações sonoras. Importa-nos ressaltar que falar em uma mística da voz em Milton não se trata de percorrê-la como ensinamento ligado ao ocultismo e, portanto, reservado a poucos, conforme o significado designado pela palavra esotérico com “s”. Esotérico designa algo da ordem inalcançável ou palpável por poucos. Ao passo que exotérico compreende ensinamento transmitido ao público sem restrições e, nesse sentido, passível de movimentações constantes com e na recepção dos fonogramas que desvelam uma textura musical próxima do regional em processo – no sentido de regional de todos os lugares, que não só “onde o povo está”, conforme as palavras entoadas na canção “Bailes da vida” de Milton Nascimento e Fernando Brant. Mas, como diria o próprio Milton na entrevista “Leda Nagle entrevista o cantor e compositor Milton Nascimento” (04/01/2012)², um canto que sabe que o povo está no mundo.

² Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=F2l4G_9gsM&feature=youtube_gdata_player. Acesso em fevereiro de 2011.

Das escolhas estéticas derramadas do código musical ao código escrito de cada uma das canções, de cada álbum da discografia em Milton, consideramos os modos de operar com e na voz como maneiras interventoras, inventoras e compositoras de outras formas de produção de saber e consciência crítica. Portanto, para além das relações intrínsecas entre uma e outra das canções que entoa, importa-nos o que nelas e com elas escapole de maneira não declarada, para além de uma relação de atualização de canção com canção ou texto com texto e um determinado contexto. Em tese, algo que salta, pipoca, explode, sobressai e sai como canto e(m)cantos e, permanecendo mais do que nos registros sonoros, culturais, históricos, transtorna-se transformando a si e a nossas memórias auditivas, por entre nuances míticas e místicas.

Identificar aspectos mitológicos e místicos da voz em Milton Nascimento como sendo duas possibilidades de trabalharmos a voz, não compreende dizer que tomamos ambas as formas de realização da mesma separadamente, mas na tensão de suas coexistências. Entendemos como mística da voz o que nela há de mistério e o que a faz contemplativa. Mítica, por sua vez, leva-nos à ideia de mito, fábula que relata a história dos deuses e semideuses da Antiguidade pagã. Há exagero na representação de personagens reais alcançando o âmbito do inacreditável. Dessa maneira, empenhamo-nos em mensurar as movimentações de uma parte na outra parte, de um ponto de vista não hierárquico, dialógico e adjacente. A mitologia da voz em Milton não se torna interessante sem a mística que parte de si. Assim como a mística que parte de si não deve ser vista separadamente da voz como mitologia de si. Nos esbarrões entre uma e outra, mítica e mística da voz, da monotonia às variações sonoras, instiga-nos um gesto que quer ser gesto, nunca como uma voz em si, mas criação de enunciação, “que funciona na perfeição sem precisar ser preenchido” (BARTHES, 1987, p. 02). Nesse sentido, imbuído de amarrações, encadeamentos, espaços sonoros latentes, ações sonoras ou sonoras ações pulsantes, tal qual aquilo que pulsa anteriormente em *performance*, tomando várias ou variadas formas.

A voz em Milton como mitologia de si tem sido pensada a partir de exemplos de falas como a de Elis Regina e de Charles Perrone, por exemplo, a seu respeito, e são arrastadas desde seu surgimento no cenário musical em meados dos anos 60. Ao mercado fonográfico coube instituí-lo como “Deus da música” e “Deus da voz”. A música brasileira como gênero de exportação vinha tomando uma maior proporção mercadológica com a Bossa Nova, desde os anos 50. Em seguida, a Jovem Guarda arromba o cenário musical carregando consigo o

estigma de realização ingênua em relação aos fatos políticos e ditatoriais da época. Depois surge a Tropicália, tomada como demarcação de uma explosão contracultural, realização musical de referência central e para lá de internacional. Atearemos-nos aos aspectos musicais da Tropicália, uma vez que, em uma clave mais ampliada, ela compreende linguagens artísticas diversas e para além da música em si, como as artes plásticas, a poesia e o cinema. É também nesse mesmo contexto de efervescência cultural que Milton Nascimento e Clube da Esquina aparecem, de modo a serem enquadrados como não pertencentes a nenhuma das realizações musicais vigentes no Brasil até então. Nem samba-canção, nem samba, nem Bossa Nova, nem Jovem Guarda, nem Tropicália. No entanto, seu funcionamento singular não subtraia de sua realização sotaques de cada uma das vertentes musicais anteriormente citadas, nem a perspectiva mercadológica que esbarra na tensão entre o dono da voz, gravadora/mercado e a voz do dono/Milton Nascimento.

Tomamos como relevante essa problemática do dono da voz ou voz do dono e esbarramos na gravadora e indústria cultural como pontos que circunscrevem a concepção de um álbum e, de certa maneira, o funcionamento dos artistas que necessitam criar também como modo de sobrevivência e força de trabalho. Em se tratando do caso Milton Nascimento, debruçamo-nos na tentativa de investigar essa voz diagnosticada como sendo “voz de Deus” ou “Deus da voz”, substituindo o vocábulo Deus por dono. Em um primeiro momento, arriscamos dizer que a perspectiva de dono da voz seria o caminho desenhado por uma mitologia de si – uma voz que atende às necessidades da gravadora e do mercado fonográfico, tendo Milton Nascimento como mediador e coadjuvante. Ao passo que, em um segundo momento, o paradigma da voz do dono se delineia enquanto mística partida e que parte de si – uma voz enquanto conjunto de ações e agenciamentos partilhados do código musical e do código escrito ao ato interpretativo. O dono da voz tende a privilegiar traços determinantes, como o falsete, como um modo de execução e comportamento que fixa a voz. Na medida em que a voz do dono borda percursos sonoros que redimensionam a voz em seus entremeios enquanto diferença, por entre silêncios e balbucios. No entanto, essa separação entre a voz do dono e o dono da voz não ocorre de maneira tão distinta. Esses dois vetores tendem a ser atravessados mutuamente, até mesmo como estratégia de permanência, (re)significação e reposicionamento do canto.

Pensar em uma mítica da voz significa concebê-la na tensão com o mercado. Essa problematização não se concentra apenas no fato dela funcionar como um produto da

indústria do entretenimento em ascensão no ocidente, sobretudo, a partir dos anos 70. Mas o quanto estratégias mercadológicas contribuem para mitificá-la em si, fomentando a permanência do artista entre as “estrelas” do nosso cancionário popular. Estratégias essas acabam funcionando como ponto de esvaziamento de sua própria potência, a partir do momento em que a voz passa a operar pura e simplesmente como marca de genialidade e selo de qualidade. Identificamos esse fato nos discos de Milton, sobretudo nos do final dos anos 60 e início dos anos 80, com exceção de “Milton” (1970), “Milagre dos Peixes” (1973), “Clube da Esquina I” (1972) e “Clube da Esquina II” (1978). As capas dos discos identificados entre os anos 60 e início dos anos 80 trazem em maior diagramação ou destaque o nome do artista atrelado ao slogan “disco é cultura” e ao nome de gravadoras pelas quais o cantor passara. A canção passa a ser reduzida ao objeto-disco ou artista de disco e não disco-objeto ou disco de artista e atrela-se à sua imagem. Chamamos artista de disco ou objeto-disco o privilégio do suporte em detrimento do conteúdo. O conteúdo do disco, em detrimento do suporte, passa a ser negócio, dos bons, fechado e fachada. Entendemos como suporte, desde a matéria das capas ao vinil, do conteúdo aos assuntos trazidos com elas, das escolhas temáticas aos fonogramas, da fita K7 ao EP. Como disco de artista, compreendemos ações que delineiam uma relação entre suporte-conteúdo, conteúdo-suporte que se dá no limiar entre o negócio e a criação artística. Dentro da discografia de Milton identificamos, sobretudo, os discos “Milton” (1970), “Milagre dos Peixes” (1973), “Clube da Esquina I” (1972) e “Clube da Esquina II” (1978) como discos de artista por soarem como “riqueza polifônica de suas significações” (ZUMTHOR, 2005, p.131). A concepção gráfica dos demais discos de Milton fora do recorte do final dos anos 60 e início dos anos 80, caminha no sentido de afirmar a voz em Milton como marca Minas e repetição de si como mais do mesmo. Reafirmando-se, conforme relata Márcio Borges (2010, p. 362), em “suas raízes no interior, a pureza de suas primeiras toadas, seu som de carro de boi a rodar por estradas de terra empoeirada [...] no fim do caminho novo e diversificado que traçara para si próprio ao longo dos anos”. Logo, ler a capa dos discos implica mais uma das estratégias de compreensão dos fonogramas em Milton em uma esfera cultural.

Quanto ao modo de abertura, a capa do disco “Courage” (1969), gravado por A&M Records e Odeon S.A., configura-se como um envelope simples sem a dobra de fechamento e não traz encarte, mas sim o nome do artista Milton em fonte gráfica maior do que o nome do disco. Em sua foto há um ar de neutralidade paralisada ou paralisante, marcada no olhar da

foto da capa, em cujo rosto a posição das mãos parece remeter ao formato de um coração, ecoa um rosto negro que se expõe comportado, narinas escancaradas e boca fechada. Na contracapa branca e preta estão enumeradas as canções, um texto de Ralph J. Gleason e uma tarja preta destacando novamente o nome do artista e do disco. Além da sonoridade do disco ser estéreo, ambos os seus lados, A e B, são constituídos pelas mesmas canções repetindo a si mesmas.

O disco “Minas” (1975) traz preenchendo toda a capa e contracapa o rosto de Milton Nascimento escrito em letras garrafais MINAS. Com a aproximação fechada, a fotografia tende ao desfocado, porém, instiga-nos com o fato de enfatizar o olhar em grandes cílios, lábios carnudos e iluminar o nariz de largos grossos traços do cantor. No adesivo que traz na bolacha do vinil há metade do rosto de Milton e na outra metade informações referentes ao seu conteúdo. O encarte em papel do tipo reciclato traz o desenho de Milton. De traquejo infantil, o sol por entre montanhas e o trenzinho a passar com sua chaminé de fumaça dos dois lados de fora. Dentro dele há, centralizado, com grande destaque, o nome de Milton Nascimento. Onde há destaque em tom de prata para a sigla **Milton Nascimento**, ou seja, **Minas**. Afirmando o nome Milton Nascimento como marca Minas.

Em “Native Dancer” (1975), a informação que se reafirma é a proporção internacional da voz do artista, por meio, também, da parceria com Wayner Shorter. A capa traz, em branco e destaque, o nome de Wayner Shorter e, em maior destaque ainda, o nome do álbum em vermelho. Abaixo, “featuring Milton Nascimento” e um adesivo prateado reforçando a ideia com o slogan: “Milton Nascimento gravado nos EUA”. No canto inferior esquerdo há a imagem de umas palmeiras imperiais em uma paisagem natural aparentemente crua e, Wayne Shorter na margem direita com o dedo da mão direita na direção do nome de Milton. A contracapa foca palmeiras imperiais de baixo para cima, em um céu azul similar aos ares de outono inverno. O encarte em azul da cor do céu da capa traz grafado apenas o nome de Wayne Shorter e do disco, além de suas informações e conteúdo. Como mais um reforço e argumento de autoridade, o comentário do instrumentista Shorter, presente no disco, acaba reforçando a mitificação da voz em Milton:

Porque você não fica junto com o Milton Nascimento e faz um disco? Eu me recordo dessas palavras ditas por minha esposa Ana Maria. Tenho orgulho em contar ao mundo que ela foi a iniciadora deste acontecimento único. Sem o seu desenvolvimento mental e espiritual “Native Dancer” nunca teria sido feito. Um telefonema ao Brasil foi o suficiente para começar toda série de

acontecimentos que conduziu à criação de 4 brasileiros e 5 americanos pode formar e moldar cada uma significativa forma de vida contida dentro da comunicação uma vez que estávamos juntos em casa e no estúdio. Foi um círculo de vários acontecimentos rápidos na interação. Centenas de culturas construídas tinham sido trocadas por gestos ou olhares e se não fossem suficientes, uma comunicação verbal, era bem vinda por todos. Era durante esses momentos que minha esposa tornava-se – “a décima jogadora”. Sua contribuição era igual em desejo e desempenho. Quando o álbum estava quase pronto. Todos nós sabíamos da autenticidade e honestidade que tinha o sucesso. (NATIVE DANCER, 1975)

Gravado por EMI-ODEON e Eletrônica S.A., “Geraes” (1976) traz a capa do disco feita em um papel da textura de papel reciclado de antigos armazéns. Em prata, um desenho de Milton para o encarte do disco “Minas”, na contracapa, em letras garrafais, GERAES E MILTON NASCIMENTO, ocupando maior espaço na diagramação da contracapa. No interior da capa, a foto de uma multidão de pessoas por entre árvores e matos, registro do show do Paraíso – evento realizado em Três Pontas, Minas Gerais, equiparado ao Woodstock de 1969. O encarte caminha na mesma textura da capa e traz no canto inferior esquerdo da parte de trás, o mesmo desenho do disco “Minas” (1975), em tamanho menor, como uma espécie de logomarca.

Desde o disco “Courage” (1969), mas em especial a partir do disco “Geraes” (1976), notamos uma equiparação maior do nome Milton Nascimento com Minas Gerais. Essa proposta de leitura da consolidação da marca Minas no artista demarca uma forma de percebermos a voz por entre a singularidade dos falsetes e melodias pensadas de um modo diferente. Em tese, um caminho que privilegia a beleza do canto enfatizado por uma consolidação fetichizante como marca elaborada, além de tecnicamente, estrategicamente pelo mercado fonográfico e dono da voz. Nesse sentido, conduzido a assumir um papel personificado, no qual, em termos materiais, passa a ser confundido com o próprio Milton, pessoa humana, e alçado ao estatuto de protagonista de todo e qualquer discurso que por ele passar, quando

O que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncie como uma lembrança; que esta palavra, enquanto traz certo sentido, na materialidade das palavras e das frases, evoque (talvez muito confusamente) no inconsciente daquele que a escuta um contato inicial, que se produziu na aurora de toda vida, cuja marca se apagou em nós, mas que, assim reanimada, constitui a figura de uma promessa para além não sei de que fissura. (ZUMTHOR, 2005, p.64)

Do ponto de vista de uma mítica da voz em Milton, a “promessa para além de não sei que fissura” aparece impossibilitada diante da novidade que Nascimento representava. Discursos divulgadores e legitimadores de seu canto não faltaram desde sua primeira aparição no festival da TV Excelsior do ano de 1965. No entanto, entender sua trajetória artística a partir desse lugar, em certa medida mitificado no cenário musical brasileiro, significa, de antemão, movimentarmo-nos por algumas canções que interpreta, tentando identificar quais mecanismos sócio-culturais levaram-no, através delas, a ocupar essa condição de especialidade que o faz ser referendado por tantos nomes no Brasil e no mundo, como Elis Regina – conforme verificamos na adjetivação registrada e documentada no site do artista. Para ela, se Deus tivesse voz, seria a de Milton. Talvez coubesse ao próprio artista perguntar-se que voz ou que Deus ou dono seria como uma das formas de colocar-se criticamente diante de sua produção musical. Entretanto, interessa a nós, como pesquisa em processo, investigarmos que voz de Deus ou dono estariam implícitos nessa adjetivação.

Pensar dessa maneira compreende ir além das acepções fisiológicas e neurológicas da voz, além de vislumbrá-la como capacidade de aglutinação de várias outras – “verdade a se entrelaçar (...) / Numa saudade, sem tempo e fim” (NASCIMENTO & TUNAI, 1982, disco “Ânima”). Conforme Zumthor (2005, p. 61), “dentro da existência humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inumeráveis formas de arte”. A voz em Milton tende a funcionar como lugar de mediação das possibilidades de contato estabelecidas pelo horizonte musical que as canções que ele interpreta trazem. As relações que se dão com e nas escutas de Milton apontam para o universo interpretativo de si mesmas em seus códigos musicais e escritos, em uma dimensão técnica da voz, da *performance*, dos seus conhecimentos de mundo, de seus ouvintes e parceiros, “como uma intenção incorporada ao texto” (ZUMTHOR, 2005, p.117)

Dessa forma, transitamos pela escuta de alguns dos fonogramas gravados por Milton Nascimento, buscando identificar intenções ligadas à voz. Na maioria das vezes, interpretando canções feitas em parceria com Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos, compositores que tendem a “lançar mão de artifícios poéticos em suas letras, através [...] da intertextualidade e da própria referência à tradição literária brasileira” (HOLLANDA, 2004, p. 41). Isso se torna significativo para pensarmos a possibilidade de a autoria ser dividida como captura apropriada e falsa, constituindo-se, assim, o próprio lugar de mediação e

afunilamento de sentidos na especialidade de cada uma de suas interpretações, no próprio corpo das canções as quais empresta a voz, perpassada por diversas outras vozes, que nela parecem ser silenciadas pela própria voz do artista que se faz onipresença, uma voz sempre na frente da canção.

Nesse sentido, torna-se interessante rememorar o que se busca problematizar a respeito do espaço mítico – o seu lugar enquanto singularidade e marca singular que se dá no ato interpretativo. Klauss Vianna (2005), no livro “A dança”, leva-nos a investigar a interpretação como lugar de apropriação e captura da autoria das canções em seu conjunto de coisas por propor que esse gesto compreenda “a pessoa inteira que se exprime”. A expressão da pessoa inteira, nesse caso, serve de ponte para propormos a voz em Milton Nascimento como corpo presente parceiro das canções na interpretação ou cena musical (veículos midiáticos, suportes, mercado fonográfico...). De certo modo, a autoria das canções, funcionaria como uma espécie de parceria vocal-interpretativa, perpassando todas as instâncias de circulação de uma determinada canção que veicula a voz do artista enquanto corpo. Interessa-nos, portanto, pensar em que medida traços específicos ao modo de canto Milton Nascimento funcionam como distinções que multiplicam ou esgotam sentidos em uma determinada canção, visando a atender às necessidades do dono da voz ou da gravadora em detrimento de pensar que,

A voz tem uma duração própria. Se eu escuto cantar durante três minutos, esses três minutos são vividos por mim numa intensidade que emana da presença do cantor, da materialidade de sua voz, atingindo meus sentidos de tal maneira que o efeito temporal se acha mais ou menos atenuado. Eu seria levado a dizer que o que é transmitido pela voz existe de forma espacial muito mais do que temporal. O efeito vocal dá uma impressão de presença que se impõe, preenchendo um espaço tão material quanto semântico, em detrimento das impressões de fugacidade de renovação, de duração, que demarcam nossa percepção do tempo [...]. A voz é presença. A *performance* não pode ser outra coisa senão presente. Eu não posso escutar nada no passado. (ZUMTHOR, 2005, p. 83)

2.1. A feminina voz do cantor

Minha mãe que falou / Minha voz vem da mulher (BRANT & NASCIMENTO, 2002, “Pietà”).

Partindo da citação de Brant e Nascimento, consideramos que a perspectiva feminina também precisa ser problematizada enquanto presença na voz em Milton. Nesse sentido, buscamos reconhecê-la como sendo um presente, no sentido de oferta, oferenda, gentileza, aos nossos ouvidos, mas também na tensão de sua condição feminina como estratégia fonográfica mercadológica, na qual

[...] Sei que no passado outros falaram, escutaram, da mesma forma que outros talvez o façam nesse momento nos seus lugares, em espaços tão longínquos que eu estou fora da capacidade de os ouvir. Todas essas vozes só podem chegar ao meu conhecimento mediatizadas. (ZUMTHOR, 2005, p. 83)

A voz mediatiza-se desde o enaltecimento de suas qualidades materiais e formais até personificar-se de Milton, interessando-nos cooptar a sua definição biológica entre o masculino e o feminino, sobre a égide do consumo. Geralmente, os tons graves tendem a ser masculinos e os tons agudos, femininos. A voz em Milton deveria ser grave do ponto de vista biológico. No entanto, em se tratando do próprio corpo da canção, a voz soa como comunicação que se dá na tensão interpretação/recepção/*performance* e afirma sua característica feminina como mais uma estratégia mercadológica. Em um tempo de transposição da Bossa Nova pela evidência da Jovem Guarda e da Tropicália musical, Milton ilumina outro momento da canção brasileira, desde sua aparição na década de 60, sobretudo a partir de 1967, no II Festival Internacional da Canção (II FIC), por colocar-se e ser colocado em cena, nem com banquinho e violão à meia voz, nem “splish-splash”, nem contracultural como movimento bem moderno, mas

[...] Rapaz negro, esbelto, olhos profundos, com violão na perna, tímido, sério, dono de uma voz incrível [...]. Sem dar piruetas no palco tocando tranquilamente seu violão, Bituca se tornou naquela hora Milton Nascimento em definitivo, o grande nome do festival [...]. O novo cantor possuía voz única, poderosa, e cantava bem, muito bem, de uma maneira diferente. Um intérprete como aquele era, por si só, uma revelação. (DOLORES, 2009, p.130)

Milton trazia uma qualidade musical que o diferenciava, tanto do ponto de vista das concepções harmônicas apropriadas das escutas, sobretudo, de Tom Jobim e Dorival Caymmi,

como da exploração da melodia até regiões agudíssimas, suas superposições em aberturas, alturas, coros e modalizações similares ao canto gregoriano³.

Em meio a tantas qualidades, o fato de revelar-se como novidade desejada pelo mercado fonográfico, ao tornar-se Milton Nascimento em definitivo, possuir voz única, poderosa, cantar muito bem e de maneira diferente não seria um acontecimento isolado de toda uma propaganda feita em torno de uma imagem sua pelos meios de comunicação de massa no dia seguinte ao resultado do II FIC, o qual trouxera “Travessia”, dele e Fernando Brant, como ganhadora do segundo lugar e, ele como sendo o melhor intérprete.

A partir de 1967, o gosto que se irrompera pelo instituído diferente jeito miltoniano de canto, resultaria, não somente, de forças intrínsecas à canção em sua voz, mas da tensão entre a forma de apropriação das mesmas e o “processo cultural do pós-64” (HOLLANDA, 2004, p.36) tendo, no que diz respeito à canção, as canções de protesto como pontos-chave de contestação política e, segundo Zumthor, com a força do discurso fundando aquilo que é dito.

Especialmente após a Segunda Guerra Mundial, a canção de protesto foi posta em muita evidência entre as manifestações da poesia oral. Por quê? Esse fato está ligado a certo número de fatores, tomada de consciência e movimento sociais, que caracterizam a segunda metade do século XX. Estas canções que eu denominaria, de um modo geral, canções políticas, se articulam num acontecimento e até numa ocorrência qualquer que lhe desse impulso inicial. A canção reproduz esse acontecimento como figura, na própria *performance*. A *performance* tende a provocar no ouvinte, por meio de uma identificação, um impulso de entusiasmo ou de revolta; ou ainda, impõe face ao acontecimento em questão a distância da ironia ou da ternura que, no final das contas, vai suscitar os mesmos efeitos que um apelo à revolta. A voz do cantor amolda fisicamente aquilo que ela diz; mais ainda, quando canta, poderíamos dizer que ela reproduz, em sua própria vocalidade, em sua espessura física, nos ritmos de seu canto, o fato que ela conta. Ela o expande no seu próprio espaço-tempo vocal. De modo que a força do discurso, o talento do cantor fundam definitivamente a realidade daquilo que é dito. (ZUMTHOR, 2005, p. 101)

Milton sugeria à cena musical a capacidade de síntese entre a vontade de cantar a mudança por meio de acordes, melodias e o canto mavioso. Do interior de Minas Gerais colocava-se no mundo, através do percurso musical, desde os tempos de um país em ditadura militar à abertura democrática dos anos 80.

³ Segundo Carpeaux (2001, p. 20), “as qualidades características do coral gregoriano são a inesgotável riqueza melódica, o ritmo puramente prosódico, subordinado ao texto, dispensando a separação dos compassos pelo risco, e a rigorosa homofonia [...], a contradição de acompanhar fielmente o texto litúrgico [...] e a presença de tão rica matéria melódica [...] que levaria à divisão de vozes [...]: primeiras tentativas de música polifônica”.

Como estratégia de aproximação com esse diferenciado modo de cantar em Milton, recorremos a Júlio César Valladão Diniz (2003, p. 99), compreendendo “a dramaticidade, a corporeidade e a força midiática” como sendo elementos constituintes da voz, principalmente feminina, em nosso cancionário popular. Entendemos a dramaticidade, a corporeidade e a força midiática como sendo mantenedores da própria voz em Bituca, enquanto lugar mitificado. Onde “pensar a canção através da corporificação que a voz outorga ao conjunto enunciação/enunciado, ao escriturante como letra e ao musicante como som” (DINIZ, 2003, p. 99), significa compreendê-la como o próprio espaço de mediação que se dá na especialidade de cada uma das interpretações e no próprio corpo das canções. Além disso, abrange um conjunto de coisas – a pessoa inteira que se exprime enquanto modo de existência e singularidade em detrimento de um estado de canto. Da mesma forma que acaba sendo identificada pela qualidade que lhe pertence de modo exclusivo, torna-se espaço de singularidade, onde sucumbe sua própria possibilidade de ser especial, que fica resguardada apenas à sua porção técnica. Considerando que

O ser especial é nesse sentido, o ser comum ou genérico, e isso como a imagem ou rosto da humanidade. A espécie não subdivide o gênero, mas o expõe. Nela, desejando e sendo desejado, o ser se faz espécie, se torna visível. E ser especial não significa o indivíduo, identificado por essa ou aquela qualidade que lhe pertence de modo exclusivo. Significa, pelo contrário, ser qualquer um, a saber um ser tal que é indiferente e genericamente cada uma de suas qualidades, que adere a elas sem deixar que nenhuma delas o identifique. (AGAMBEN, 2007, p.53)

Nesse sentido, cabe-nos pensar na impossibilidade de, em sua dimensão técnica, permitir-se fazer não identificável. A voz em Bituca, desse ponto de vista, tende a exaurir-se em intenção de canto sem tensão, traços bem delineados e colocações melódicas que inviabilizam sua realização como multiplicidade e pluralidade informe, se aproximando mais de reafirmar uma mitologia de si, através de uma paisagem sonora hiperbólica. Ao mesmo tempo, na superfície exata de cada palavra nas letras das canções em suas melodias principais, dá a ver a obscena musical, ambiente sonoro constituído de todos os outros elementos musicais que compõem a canção junto à voz, altamente complexa de cada canção. Contribuindo para a configuração de uma espécie de canto de “dó de peito” à moda feminina, que funde vozes em uma cascata polifônica de desdobramentos e superposições melódicas na harmonia sonante em dissonância de possibilidades inovadoras. Ao mesclar aberturas de

vozes em melodias diversas, a voz em Milton esbarra na possibilidade de protagonizar a anulação da proliferação das mesmas, reduzindo-se a um espaço de repetição acolhedora e conciliadora, ao passo que tende a se fixar enquanto marca, por entre falsetes e tortas melodias mantenedoras de uma marca vocal que se quer mercadológica.

Identificamos o disco “Pietá” (2002) como exemplo desse canto à moda feminina. Além de tender a funcionar como mecanismo de revelação de várias novas vozes de cantoras do Brasil, também confirma essa dimensão feminina da voz. Através da canção “A feminina voz do cantor”, parceria com Fernando Brant, em tom profético impresso pela textura inicial dos acordes do teclado, relata no enunciado da canção que a maneira de colocar a voz vem da mulher, das vozes que “traz no interior”, das que ouviu quando “era aprendiz” das canções que “sua alma sente no ar”. Essa voz une-se ao seu povo fazendo das ruas de seu país um altar polifônico ao final da canção, com uma cascata melódica superposta de harmonia, grave melodia do contrabaixo, percussão, seus efeitos e inesperadas aberturas das vozes. A dimensão feminina do canto em Nascimento, ou seja, canto em formação, arrastara consigo, portanto, muitas mulheres no campo do discurso musical: “Lílian-Lírio”; “Ângela-Anjo”; Clementina de Jesus; Elis Regina; Dalva de Oliveira; Mercedes Sosa; Alcione; Zélia Duncan; Marina Machado; Nana Caymmi, Maria Rita; Violeta Parra; Simone Guimarães; Alaíde Costa; Nina Simone; Speranza Spalding; Elis Regina, dentre outras.

Entendemos o feminino na voz em Nascimento como meio de dialogar com a mulher dentro da tradição musical, partindo de um jeito específico de trabalhar sua extensão vocal em alturas e regiões vocais que, de tão altas, só seriam possíveis aos timbres mais agudos e, portanto, biologicamente femininos. Dessa maneira, instaura a voz como corpo também percorrido pela textura de várias dessas vozes femininas que, em alguns momentos, confundem-se entre falsetes que, por vezes, maquam a voz plena estendida, uma vez que,

O corpo humano permite uma variedade infinita de movimentos, que brotam de impulsos interiores e exteriorizam-se pelo gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, dos sentimentos e das intenções. (VIANNA, 2005, p. 105)

Ao pensarmos do falsete ao falseamento da voz, encaminhamos nossa conversa a partir do diálogo entre a compreensão musical de falsete e as teorias de autor propostas por estudiosos como Foucault (2011) e Barthes (1987). Em princípio, primamos por aproximar a autoria de uma variedade infinita de movimentos, que brotam de impulsos interiores e

exteriorizam-se pelo gesto tomado como a própria voz, a partir de suas especificidades, parceira das canções em Bituca. Desse modo, vale recapitular o pensamento sobre o autor desenhado por Barthes (1987) no texto “A morte do autor”. Segundo ele,

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana” [...]. É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à “pessoa” do autor. O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra [...]. A imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões. (BARTHES, 1987, p. 01)

Uma vez a voz atrelada à figura de Milton, e ele representante dessa voz singular de textura feminina, sua dimensão técnica aparece centrada na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões, conforme afirma Barthes (1987). A maioria das canções que entoa são composições em parceria ou de outros compositores como Fernando Brant, Lô e Márcio Borges. Entretanto, depois que lhes empresta a voz, passa a demarcar uma mediação por si comparável à autoria, canalizada a partir e para si. Entre falsetes e extensões melódicas diferenciadas, induz a pensarmos que é ele quem fez uma determinada música, quando na verdade ele, por muitas vezes, a executou. Não significa dizer que o fato dele interpretar uma canção seja uma ação insignificante, entretanto, essas interpretações constituem-se estratégias de afunilamento e repetição da qualidade material da voz em si mesma. Nesse sentido, sentimos a necessidade de, em algum momento, dizermos de um apelo, de certo modo, purista quanto à filiação e pertencimento de uma voz relacionada tão somente à imagem do artista. Uma vez Milton aparecendo como voz autora das canções, tende a ficar ofuscada a referência dos outros compositores, levando-nos a pensar que não cabe a afirmação de que “a *explicação* da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua ‘confidencia’”. (BARTHES, 1987, p.01). Essa dimensão de produção da obra circunscreve-se em uma série de fatores sócio-culturais que, em uma dinâmica mercadológica, contribuem para sua “*explicação*”. Dessa maneira, propomos ler a

voz em Milton como parceira das canções quanto aos seus aspectos técnicos, de falsetes e afins.

Segundo Lacerda (1966) – no capítulo XLI, “Classificação das vozes”, item 176 ao 182 –, falsete seria a voz com a que se procura imitar a voz do soprano. Em termos sonoros, a voz humana mais aguda é a feminina. Segundo Zumthor (2005, p. 62), “nosso melodrama, uma das formas de teatro mais populares no século XVIII e ainda no século XIX, atribuiu valores convencionais a certos tons e registros de voz: o soprano marcava a feminilidade idealizada”. Do mesmo modo que o falsete funciona como um *pastiche*, uma espécie de simulacro da altura e extensão da voz natural que se quer soprano, a noção de autoria em Milton parece ser possível uma vez que falseada. Nesse sentido, traria para a discussão o lugar da interpretação e da cena musical como o que proporciona a dissimulação e apagamento da multiplicidade de vozes outras plurais, nas canções que levam a voz dada como sendo sua. Levando-nos a perceber, em tese, que essa multiplicidade de vozes não se reúne no modo de canto do artista. Segundo Barthes (1987, p. 04),

Há um lugar em que essa multiplicidade se reúne e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito [...]. Sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 1987, p. 04)

Em se tratando de Milton, aceitar a morte da voz, do ponto de vista material, como parceira na autoria das canções, significa empenharmos em problematizarmos a perspectiva mítica da voz no cantor e potencializarmos seus ouvintes os buracos de respiração presentes na discografia em seu nome, provocando uma escuta e entendimento mais democrático e menos cristalizado da mesma. Buracos esses de compreensão que constituem mapas sonoros distintos, onde a voz delira a linguagem por entre sons e silêncios. O empréstimo da voz de Milton, portanto, estaria imerso e faria parte de uma série de significações mercadológicas e não apenas de estratégias musicais. Logo, interpretações ditas singulares ao canto como a superposição de melodias inesperadas, contrapontos, a coexistência de falsetes, a voz plena estendida, sua aparição contida, sua negritude banto e seu diferenciado violão, por exemplo,

teriam projetado o artista como o próximo modelo e ídolo a se sentar no trono do cancionista popular. Segundo Miguel Jost Ramos (2008, p. 284), “destinado ao consumo intelectual e político de uma parcela da sociedade que tinha formado seus critérios estéticos a partir das rupturas propostas pela Bossa Nova, Jovem Guarda e pelo Tropicalismo”. Panorama no qual

Havia uma expectativa de caráter programático em relação aos artistas e que gerava constantemente uma postura inquiridora no público e na imprensa, formando esse contexto em que o trono da música brasileira se tornava um lugar de verdadeiro desconforto para o cantor ou compositor popular. (RAMOS, 2008, p.284)

No caso de Milton, o desconforto gerado pelo lugar que lhe foi dado e aceito parece não ter sido diferente. Segundo Miguel Jost Ramos (2008), no texto “Chico e Caetano juntos e ao vivo na década de 70”, o próprio Milton, em reportagem ao jornal O Globo, em dezembro de 1975, quando completava dez anos de sua primeira apresentação em um festival da TV Excelsior, já apresentava certo descontentamento em relação a este ambiente de expectativa de caráter programático que o colocava como figura central e eminente na música popular, na seguinte fala: “Comecei a conversar com o Gonzaguinha já faz muito tempo. E eu dizia que sempre, e ainda digo, se for realmente assim, eu tiro meu time de campo, vou não sei pra onde, mas vou” (RAMOS, 2008, p.284). Esse ir não sei pra onde parece ter levado a voz a não encontrar-se perdida, na medida em que sua dimensão técnica era enfatizada e personificada em Milton. Os versos da canção “Clube da Esquina” reafirmam essa perspectiva de desajuste. “Janelas se abram ao negro do mundo lunar/Mas eu não me acho perdido/Do fundo da noite partiu minha voz” demonstram um incômodo de época e certa fragilidade da costura da teia musical proposta com o canto – de entre o lírico e o épico (re) significar o cancionista popular e outras linguagens artístico-musicais atreladas à canção como meio de expressão artístico-literária. Se traçarmos um paralelo com as outras vozes do Clube da Esquina como Tavinho Moura, Toninho Horta, Beto Guedes, Lô Borges, Beto Brant, Flávio Venturini, torna-se possível reafirmar tal privilégio em termos de sucesso e alcance da voz em Milton. O enfoque dos adornos vocais que beiram o bom acabamento nos arranjos, ao passo que nas outras vozes esse bom acabamento tende a funcionar como pretensão, parece ter projetado mais Milton do que os outros, impelindo o engajamento político do ser sensível da canção, que se fez representação da voz – possibilidade última de síntese, conforme sugere Caetano Veloso e, de certo maneira, contribuindo para fixar a voz enquanto mito:

[...] o que só Minas pode trazer: os frutos de um paciente amadurecimento de impulsos culturais do povo brasileiro, o esboço (ainda que bem-acabado) de uma síntese possível [...]. Em Minas o caldo engrossa, o tempero entranha, o sentimento se verticaliza [...]. E Milton Nascimento foi – é – o pólo catalisador, o próprio lugar de inspiração do movimento. (FERRAZ, 2005, p.90)

Dessa maneira, vislumbramos que várias forças, das mais diversas ordens culturais, vieram construindo uma relação de impenetrabilidade e incompreensão do projeto de canção mediado pela materialidade da voz em Bituca, instaurada como algo quase que da ordem mítica em um canto, corpo e gesto. Ao ser encarada como dramaticidade, corporeidade e força midiática na dimensão da cena cultural, a voz encarrega-se da tarefa de reinventar uma determinada canção na interpretação – o lugar do “gesto do autor” que, do ponto de vista material, tende a esvaziar “a vida da obra” “unicamente através da” não “presença irredutível de uma borda inexpressiva” (AGAMBEN, 2007, p.61), por meio de excessos vocais enfatizados pelo dono da voz como qualidade. Nos termos de Zumthor (2005, p. 80),

Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na *performance*, de forma fundamental. Aliás, a voz exerce no grupo uma função; e esta não é estritamente interpessoal, como pode ser na conversação. O desejo profundo da voz viva que está na origem da poesia, se direciona para a coletividade dos que preenchem o espaço onde ressoa a voz.

Na medida em que aspectos fisiológicos do canto e a polifonia de tessituras musicais passam a ser privilegiados enquanto marca mercadológica, ao mesmo tempo, parecem distanciar e diferenciar o jeito de cantar em Milton da condição de borda inexpressiva da voz, que tende a ser direcionada de si para a coletividade dos que preenchem espaços. Mas, talvez, faça-se da cooptação desses lugares como coniventes da voz enquanto corpo e gesto dos que preenchem o espaço onde ressoam e cristalizam-se, afirmando-se ao lado de uma lógica mercadológica do dono da voz. Quando situamos a voz em Milton como autora parceira das canções, empenhamo-nos em afirmar que essa ideia deve ser pensada em tensão com a cena musical, com a interpretação e com a sua imagem de intérprete. Especialidades embutidas de exigências que acabam condutoras do seu próprio apagamento enquanto traço e gesto de parceria.

A constatação de que a voz em Milton Nascimento carrega extensões femininas e aberturas de vozes inovadoras que a singularizam como voz de outras vozes parece-nos subtraída, ao passo que por meio dessas adjetivações sobressai como ideal de voz. Não somente critérios legitimadores e atos de fé cegos devem ser considerados para pensarmos a produção de Bituca e, sim, o exercício do questionamento dos mesmos. Esse entendimento arremessa-nos para a necessidade de depararmos com o fato de que essa movimentação entre sua singularidade endeusada e o seu arrastar de vozes para o esquecimento, uma vez que são priorizadas características técnicas da voz, também devem ser compreendidas como estratégia de fixação da sua discografia, através da *vocalidade*. De acordo com Zumthor (2005), entendemos *vocalidade* em contraposição ao termo *oralidade*:

Oralidade é um termo histórico designa um fato que diz respeito às modalidades de transmissão: significa simplesmente que uma mensagem é transmitida por intermédio da voz e do ouvido [...]. *Vocalidade*, por sua vez, parece-me uma noção antropológica, não histórica, relativa aos valores que estão ligados à voz como voz e, portanto, encontram-se integrados ao texto que ela transmite. (ZUMTHOR, 2005, p.17)

Os traços singulares da voz em Milton Nascimento, entendidos como falsetes e superposição de melodias diversas, surgem como marcas mercadológicas, características emprestadas às canções. Nas quais a voz, de modo diferenciado, em seu caso, transmite uma mensagem por intermédio de si e do ouvinte. Mas, além de mediadora das canções, ela passa a ter como corpo a própria linguagem da música, entre seu código escrito e musical. Nesse sentido, desloca a ideia de composição como sendo restrita apenas ao universo das letras e melodias, como resultante de interdependências e sentidos comunicativos, levando-nos a estabelecê-la como interseção entre voz e seu ato interpretativo, no qual, em cena, assume posição fundamental para que possamos percebê-la enquanto corpo parceira das canções interpretadas. Nesse sentido, “sua vocalidade [...] aparece como intenção incorporada ao texto” (ZUMTHOR, 2005, p.117), em que

A voz emana de um corpo, não somente no sentido psicológico do termo, mas igualmente no sentido (que, para mim, não é metafórico) em que falamos ‘corpo social’. Na voz estão presentes de modo real pulsões psíquicas, energias fisiológicas, modulações da existência pessoal. Gostaria de dizer que a voz reflete de maneira imediata uma certa atitude do homem para com ele mesmo, para com os outros, para com sua consciência e sua palavra: atitude percebida pelos ouvintes de modo empírico, global, a maior

parte do tempo sem o menor começo (nem mesmo possibilidade) de análise. Por este meio, esta transmissão vocal constitui um fenômeno essencialmente diferente da transmissão escrita, da percepção mediatizada pela leitura. (ZUMTHOR, 2005, p.117)

Estabelecer que a voz do intérprete Bituca, em suas acepções técnicas, se constitui parceira de uma determinada canção, portanto, deve relacionar-se ao fato de concebê-la como criadora da impossibilidade de outras texturas vocais a partir de si mesma, intérprete-criadora, em que “os movimentos surgem das emoções particulares de cada um e transformam-se em arte quando encontram uma linguagem universal” (VIANNA, 2005, p.80). O intérprete Bituca “empresta os próprios lábios a uma voz que não lhe pertence” (AGAMBEN, 2007, p.19). Nesse sentido, não só assume um lugar privilegiado no cenário cultural, mas é levado a aproveitar-se de uma diferenciação vocal para instaurar a voz como corpo criador das canções, relacionando escolhas sonoras com intenções sentimentais que se expressam enquanto qualidades materiais. Materializando impulsos internos e externos, constituindo-se corpo que passa a ser lugar autocentrado de identificação que ofusca a própria canção. Dessa maneira, fixa-se como espaço de apagamento e falseamento de diálogo do qual se constitui “modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações” (RANCIÈRE, 2009, p.13) híbridas e ressoar de sentidos sonoros em diferença. Sua tessitura técnica marca as canções com falsetes e sobreposições inesperadas de vozes, somadas aos gestos polidos e comedidos. Em outro sentido, essas técnicas especificações do canto funcionam como estratégias de legitimação, argumento de autoridade e selo de qualidade Milton Nascimento.

A canção, através da dimensão técnica dos falsetes e sobreposições de vozes, faz com que a voz, ao mesmo tempo em que demarca especialidade, dispa-se de forças inventivas. Sua especificação cristaliza e instaura o modo de canto Milton como parâmetro do supremo, gerando um deslizamento da noção de falsete como produção de diferença na voz dele, para lugar de falseamento e mascaramento da mesma e do artista. A voz em Bituca, do ponto de vista mítico, ou seja, prestes a servir ao dono da voz, somada ao coro aluado do coral que acompanha o arranjo cansa, por exemplo, “Resposta ao tempo”, instaurando uma atmosfera que produz intenção de canto sem tensão. Mar aberto em morros confabula-se com um coral de jovens cantores de Três Pontas, buscando estratégias legitimadoras para si mesmo. E do que é girândola de sonhos na voz de Nana Caymmi, por exemplo, faz um ponto final, decretado fim em sua voz.

Outra canção que nos serve de exemplo para demarcar interpretações em que não necessariamente a voz em Milton configura-se um lugar exclusivo de potência, é “Vento de Maio” de Telo e Márcio Borges e “Os escravos de Jó” com Elis Regina. Em “Vento de maio” a voz tende a flutuar por espaços nos quais a dimensão técnica oscila entre a imprecisão de uma sustentação mais clara e consistente de notas causando-nos estranhamento. Em Elis, a canção acontece de forma explosiva, visceral e melancólica no momento que, em segundo plano, por exemplo, surge a citação de “Um girassol da cor do seu cabelo”. Em “Os escravos de Jó” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Elis media uma voz que demarca e assume posições entre sua explosão cênica e seu engajamento estético. De uma letra densa, baila o canto em extensões de notas e contracantos convidando todo mundo a abrir jogo e quem não é sincero a sair da brincadeira, pois pode se queimar. Ao dividir a interpretação da canção com Bituca, no especial da TV Bandeirantes, no ano de 1977, toma pra si as palavras da letra, ao passo que Milton se divide por entre os balbucios. Entre luta e vida, em tom de sobriedade embriagada e rompantes melódicos, faz a canção tomar e se fazer corpo.

Medidas como a de produzir um CD em parceria com jovens talentos de Três Pontas, cidade que adotara como sua, priorizam a limpeza interpretativa, fomentando em torno de si uma série de ações que, mercadologicamente, auxiliam sua permanência enquanto parâmetro de canto ou funcionam como promoção artística. Não se trata de discutir o lugar da voz como um ato de fé que quer legitimar deuses por tons, timbres, alcance, altura e registro, mas tomá-la e potencializá-la, para além de suas acepções materiais, no que há de sim, como lugar destituído de uma esquina ou origem concreta. E, em se tratando de Milton, seus tons, dons e sons geniais, como cantara Caetano, na canção “Podres Poderes”, somos instigados a pensar a voz em Milton como sendo algo além da “própria capacidade de síntese do movimento” Clube da Esquina ou lugar de obtenção de um todo, afirmação do próprio Caetano (2005), no livro “O mundo não é chato”. Sendo assim, de forma não catalisadora, não guardiã de si em sua dimensão totalizante e impossibilidade última do canto que se finda como resumo de si, em si, para si e os que com o intérprete estiverem.

Essa percepção não restritiva da voz em Milton problematiza o lugar do canto como espaço híbrido, em que, segundo Diniz (2010, p. 207), “a voz que fala não é a voz que canta”. Percebemos que, no caso de Nascimento, a voz mitificada não vira uma “mercadoria malandra”, muito menos performática, não desloca vozes e nem “[...] assume o contorno semovente de lugar de apropriação, instância fronteira, entrediscurso de significações

culturais, deslocando conceitualmente a força de seus sentidos para novos espaços de reflexão teórica e crítica” (DINIZ, 2010, p. 207).

A dimensão mítica da voz em Milton Nascimento faz-se traça e produz um modo de canto como parceiro das canções que se faz também por meio de uma construção midiática. Fomenta uma mitologia de si e sua construção como parâmetro interpretativo que se apaga por não corresponder ao ato criativo da *performance*, segundo Zumthor (2005). Onde a possibilidade de interferência das “palavras nela são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio)” (ZUMTHOR, 2005, p.87) que a voz em cena no espaço do ato interpretativo configura-se apagamento de sentidos conjuntos.

Embora a voz que fala incorpore, segundo Diniz (2010), “determinadas matrizes da que foi musicalmente educada”, no caso Milton Nascimento, nesse lugar mercadológico, esgota as mesmas matrizes em sua própria ideia originária, destituindo-se da existência de

[...] duas presenças: existe aquela que fala em uma determinada língua conhecida que, em outros termos, dá a voz, mas ao mesmo tempo ele fala a alguém que escuta, que estende as escutas de seu desejo, que se deixa captar pela voz do outro, do qual se torna cativo. (ZUMTHOR, 2005, p.65)

Em uma dimensão mitificada, o outro coexiste de forma agregadora, uniforme que se aniquila na capacidade de se deixar captar enquanto reposta que, ao tempo, não tende a deixar argumentos, senão alguns registros fonográficos de Bituca dos anos 70. Essa perspectiva da voz em Milton ser enaltecida, sobretudo em seus aspectos materiais, tende a fortalecer um protagonismo de si que se sustenta mais na lógica do dono da voz ou do mercado, fazendo-a coadjuvante de sua própria autenticidade.

2.2. A voz e suas relações com o regional ou “popular”

Situar a perspectiva do dono da voz como mitologia de si e voz do dono como mística significa friccionar e provocar tensão nas intenções de voz em Milton Nascimento. Uma vez que, antes de qualquer coisa, tendem a ser realizados, com essas vozes, tanto suas especificações quanto outros bordões musicais, em uma lógica mercadológica e criativa na interpretação de cada uma das canções, em que, para além de suas diferenciações mitificadas

entre falsetes e aberturas de melodias diversas e femininas, iluminam-se e ofuscam-se forças vitais de uma mística da voz, principalmente nos anos 70. Dessa maneira, caminhamos no sentido de compreender a voz em Milton como construtora e desconstrutora de um espaço outro e de outros espaços musicais. Tanto através do falsete, das aberturas de vozes inesperadas e por suas colocações diferenciadas, como fomentadora da permanência do artista no cenário cultural. Ao mesmo tempo, essas diferenciações específicas funcionam também como estratégia de esvaziamento do próprio artista, de modo mítico e exotérico.

Até o momento, enfatizamos a dimensão mítica da voz, endossada por dois vetores: uma mítica da voz ou uma voz mítica e uma mística da voz ou uma voz mística. A mítica da voz ou uma voz mítica encontra-se mais na lógica do mercado fonográfico, endossada por estratégias de marketing que a fixam como marca. A mística da voz ou a voz mística torna-se perceptível na dimensão do gesto. Desse modo,

Ao atribuir sentidos à escritura, o autor atravessa o texto, enquanto que o leitor torna-se intérprete, escritor do próprio texto. Não há assassinato do autor, porém, encontro de intercessores. O leitor se coloca entre a organização dos valores do texto, sob a forma de um universo simbólico, e a *autonomia* de uma liberdade que não se deixa parar por nenhum objeto. (LINS, 2008, p. 210)

Esse filtro de percepção em relação aos tópicos da voz em Milton, auxiliam para pensarmos conexões entre uma mística e uma mítica da voz com e no artista. Uma mítica da voz se faz a partir da própria voz e suas relações com o cenário mercadológico, cultural ou com o dono da voz, sobressaindo um lugar representativo de si como marca e máscara Minas Gerais. E uma mística em que saltam relações entre linguagens, vozes diversas e a voz do dono, que pode ser observada, principalmente, a partir de “Milton” (1970), “Clube da Esquina I” (1972), “Clube da Esquina II” (1978) e “Milagre dos Peixes” (1973). Com esses álbuns esboça-se uma sonoridade regional em processo, decorrente das relações que busca estabelecer com as mais diversas linguagens das artes: cinema, poesia, prosa literária e canção. Diálogos que se cruzam desde o revisitar da tradição da canção brasileira até o contato com outros legados artísticos que acabam funcionando como forças complementares ao intérprete. Estabelecendo-se, assim, tanto através da voz como de sua discografia, procedimentos modais e polifônicos de cantar angariando diversas vozes para o estado de canto que devém.

Do revisitar aspectos tradicionais e a tradição do cancionero brasileiro, a voz tece parcerias como na “Cantiga (Caicó)” – tema folclórico, rural, com música de Villa Lobos, letra de Teca Calazans, e adaptação de Milton no disco “Sentinela” (1980) –; e em “Me deixa em paz” – de Monsueto, textura mais urbana e popular, com participação de Alaíde Costa no disco “Clube da Esquina I” (1972). Entendemos “folclórico” e “popular”, segundo Zumthor (2005), como falsas noções de poesia:

O que entendemos por folclore é bastante ambíguo. De um lado, a palavra foi aplicada a toda sorte de empreendimentos de recuperação de regionalismos e, até de animação turística. Isto não nos interessa. Entre alguns estudiosos, a palavra se emprega ainda (embora, de mais a mais, de má consciência) e só se refere a conjuntos situacionais, a formas sociológicas complexas nas quais podem intervir diversos comportamentos além da voz. A noção de folclore me parece então quase inútil... (ZUMTHOR, 2005, p.79)

Dessa maneira, o termo “folclore” aparece como inútil a partir do momento que reforça estereótipos, distanciando-se do que a poética vocal em Milton aponta no que diz respeito a ampliar o potencial estético do canto por meio do diálogo com arquivos culturais mais tradicionais e redimensionar outros modos de sociabilização. “Cantiga (Caicó)” começa com uma ambientação de piano e cordas trazendo na voz, por meio da letra, um canto de partida e despedida que deixa flores na janela como promessa de um jeito de existir outro na extensão da melodia, dos falsetes, do medo e do canto que se faz popular. De acordo com Zumthor (2005, p. 80),

O adjetivo popular é também equívoco. Nós o combinamos com termos como *cultura*, *literatura* (fala-se constantemente de cultura popular, de literatura popular); no que concerne ao assunto do qual nos ocupamos, falaremos de poesia popular, de canção popular. O que é popular então? A palavra popular pode designar uma partida, uma pertença, a classe dos autores, ou dos usuários. Mas ela não nos leva a um conceito. Ela assinala um ponto de vista, aliás pouco nítido, sobre o mundo em que vivemos. Se digo que tal poesia ou canção é popular, faço alusão a um modo de transmissão de discurso, à remanescência de traços arcaicos que refletem mais ou menos o que eram nossos antepassados? Tudo aqui fica sujeito à discussão; algumas dessas interpretações não são de todo satisfatórias; elas se referem a uma ordem de realidade que não se consegue captar. Somente a ideia de função nos tira do impasse. A poesia oral é trazida pela voz, a voz exerce no meio humano uma função forte, mas não idêntica, de acordo com as diferentes situações em que se acha o grupo social. (ZUMTHOR, 2005, p.80)

Em se tratando da voz de Alaíde Costa na melodia principal da canção de Monsueto, espalha e encontra-se com o medo por meio de uma lírica textura em sua “paisagem sonora”⁴. Segundo Schafer (1991), entendemos paisagem sonora como qualquer ambiente acústico que se desenha. No caso da canção “Me deixa em paz”, traços de uma segura fúnebre por entre o violão, o surdo e os contracantos agoniados e contínuos de Milton e a voz primeira de Alaíde Costa em sua primeira parte. No momento que da música ecoa “evitar a dor”, Milton assume a voz que entoia a melodia principal, abre-se o código musical nas conduções de agudos dos pratos da bateria, que se arrebatam com a entrada de seus tambores, quando a voz de Milton Nascimento volta a assumir a posição de contracanto em uma espécie de ciclo de agonias. Ao mesmo tempo, lança-nos a um contexto de “ditadura total” no ambiente do disco, como diria Márcio Borges no livro “Os sonhos não envelhecem” (BORGES, 2010, p.68). A voz em Milton não se apropria das palavras da letra da canção naquele momento, mas a subtração de si a contracantos derrama sobre a textura sonora uma atmosfera de tensão, na qual, somada à voz em Alaíde Costa, tende a assumir uma postura contestatória. Nascimento executa melódicos contracantos ao encontro de comentários como o do compositor e amigo Márcio Borges. Uma vez que, ao abster-se de interpretar a letra da canção através da palavra, a voz parece caminhar mais próxima de uma tomada de posição outra, imbuída do seu papel irado de contestar um momento. Nesse momento cabe referirmo-nos ao grito da canção “Menino” no disco “Geraes” (1976), que, somado aos acordes cheios e o tom fúnebre do teclado, acontece como protesto pela morte do estudante Edson Luiz em anos de Ditadura Militar, no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro. A raivosa ira se faz vida em outros modos de fala como o grito, outras maneiras de existir com, na voz e na canção em si. Nas palavras de Zumthor (2005, p. 69), “esta pulsão do ser na linguagem, que aspira a fazer brotar séries de palavras que escapam misteriosamente, tanto ao desgaste do tempo, como à dispersão no espaço”. E, complementa Borges:

A súbita capacidade de parir aos jorros tantas obras pessoais, originais, nos lançara como que para fora do mundo. A gente se isolava, refletia sobre as mazelas que tinha diante dos olhos, representadas sobejamente pela barra pesada, pela repressão da ditadura, e criava uma representação musical da ternura, do amor e da ira que tais reflexões suscitavam. (BORGES, 2010, p.68)

⁴ Termo traduzido do neologismo “soundscape”, cunhado por Murray Schafer (1991) e definido, basicamente, como qualquer ambiente acústico.

Para além de uma dimensão musical representativa da barra pesada, de maneira subliminar, caberia pensar, ainda, a partir da canção “Menino”, também como lugar de apresentação do mundo, na medida em que estabelece pontos de contato com momentos históricos, outras linguagens artísticas, músicas de outros lugares e outras práticas estéticas que redimensionam a dimensão sonora do que é cantado para “reinventar a voz viva na comunicação da mensagem poética” (ZUMTHOR, 2005, p.68). Sendo assim, uma voz que multiplica, mas afunila sentidos difusos na recepção das canções. Texturas vivas com as quais “sustentaremos, nesta perspectiva, que a *performance* é um momento privilegiado da ‘recepção’: aquele em que um enunciado é realmente recebido” e que das, nas e com as canções “a voz em performance extrai a obra” (ZUMTHOR, 2005, p. 141-142).

Portanto, essa voz que extrai a obra em *performance* torna-se possível de ser pensada na tensão entre seu código musical e o escrito. Entre a voz do dono e o dono da voz. Entre uma mítica da voz e uma mística da voz. Entre uma voz mítica e uma voz mística. Entre a mediação e a recepção. Entre a audição e a escuta. Entre o cheiro e o olfato. Entre a vista e a visão. Entre o toque e o tato. Entre o gosto e o paladar. Entre o saber e o sabor de seus aspectos míticos e místicos na dimensão cultural. Conforme Borges (2010, p. 272),

Milton Nascimento era um fato inegável no mundo do show-bizz, um nome firmado na música popular mundial. Suas raízes no interior, a pureza de suas primeiras toadas, seu som de carro de boi a rodar por estradas de terra empoeirada, de certa forma ainda estavam lá, no fim do caminho novo e diversificado que traçara para si próprio ao longo dos anos.

Pensar a voz em Milton configura-se como uma tarefa extremamente complexa. Afinal, trata-se de movimentarmos-nos com ela na tensão entre o que identificamos como sendo sua superfície e profundidade para subtrairmos sua extensão, uma poética do e no espaço. Entendemos como aspectos de superfície as nuances materiais da mesma. Timbres, altura e especificações, portanto, suas caracterizações míticas. E, por profundidade, compreendemos seus movimentos de contração e dispersão em direção aos mapas humanos que se desenham a partir de si, logo, sua dimensão mística. Desse modo, a disponibilidade de entendermos a voz em Milton nesses dois vetores que delineiam uma mítica e uma mística da voz. Nesse momento, buscamos relacionar as canções por ele interpretadas com as interpretações de outros artistas, para que possamos redimensionar o aspecto mítico de um modo de canto atribuído a ele de forma exclusiva e seguirmos problematizando a ideia de

“popular”, conforme Zumthor: “A palavra popular pode designar uma partida, uma pertença, a classe dos autores, ou dos usuários. Mas ela não nos leva a um conceito. Ela assinala um ponto de vista, aliás pouco nítido, sobre o mundo em que vivemos.” (ZUMTHOR, 2005, p. 80). Portanto, pensar a voz a partir de supostos mecanismos que a legitimaram enquanto realização suprema e seus esforços para romper com esse estigma. Identificamos como sendo de fundamental importância situarmos a voz em Milton, segundo Zumthor (2005, p. 62), em suas “qualidades materiais não menos significantes, e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, registro”.

Entendemos que nos referirmos à voz no presente capítulo (cf. cap. 2), a partir das qualidades materiais e técnicas como a extensão diferenciada do timbre em falsetes, aberturas melódicas imprevisíveis e melodias de uma nota só, comportando-se como mecanismos de uma perspectiva de canto que se faz instrumento. O próprio Milton, em vídeo para o Festival Natura do ano de 2011, reclama para si o modo de canto que lhe é atribuído, ser o trompete de Miles Davis. Dessa maneira, tende a conceber a voz como instrumento, não havendo questão no fato dela ser instrumento, mas talvez, na função a qual se presta enquanto tal. Dependendo do papel que desempenha, pode encerrar em si mesma a possibilidade de produção de sentidos e representar o ponto máximo de execução do canto que se quer parâmetro para outras formas de cantar. Para além de instrumento musical, pensamos a instrumentalidade da mesma como uma espécie de ferramenta, mediadora, facilitadora do que se diz com o canto. Logo, se há uma mensagem mediada na e pela voz por si, uma vez sendo instrumento, significa que ela pode operar tanto em uma dinâmica conciliadora ou contestadora em relação ao que é dito. Assim como ela pode conciliar contestando e contestar conciliando o que se diz. No caso, a singularidade de um jeito de canto na voz que dele parte torna-se algo facilmente detectável ao mercado fonográfico em crescimento, que faz do “artista fato inegável no mundo do showbusiness, um nome firmado na música popular mundial”, conforme relatara Márcio Borges (2010, p. 272).

A presente abordagem parte da provocação advinda da defesa da voz do artista como lugar de representação do sublime e como algo quase que da ordem do intocável. Que isso é fato, do ponto de vista da qualidade técnica do canto que perpassa o intérprete, temos que concordar. Afinal, o que menos parece importar-nos é trabalharmos no sentido de depreciar sua competência de cantor, mas, problematizarmos o lugar enaltecido da voz enquanto algo que subjaz ao próprio canto em si. Tentando entender de que maneira isso acaba o fixando e a

“galera da pá” (Clube da Esquina) para Belo Horizonte e muitos outros lugares onde quer que suas vozes alcancem. A musicalidade advinda de Minas Gerais funcionaria como mecanismo de representação, acabando “estandardizada”, sendo diminuída em suas potencialidades criativas e de produção múltipla de sentidos.

Pensar a voz em Milton também diz respeito ao entendimento do procedimento de composição das canções que entoa. Surge daí uma ideia alterada de compositor, uma vez que, na maioria das vezes, as canções as quais empresta a voz são feitas em parceria, sobretudo com Márcio Borges, Ronaldo Bastos e Fernando Brant. Isso significa que parece não caber um lugar convencional de compositor, que se encerra no gesto de conceber letra e melodia. A composição em Nascimento tende a acontecer na voz, na interpretação que se evidencia pelo falsete e sobreposição de abertura de vozes inesperadas. Dessa forma, até mesmo algumas das poucas canções que ele concebe letra e melodia parecem lhe pertencer a partir do ato interpretativo, no momento em que lhes dá a textura vocal, em que composição “significa construir um texto (como texto) e realizar o texto com a voz, na verdade com todo o corpo” (GUMBRECHT, 1998, p.41) entre regiões agudas plenas e falsetes inimagináveis. Entretanto, além de funcionar, como afirma a tessitura do disco “Pietá” (2002), enquanto uma voz advinda de outras mulheres do cancionero popular, a voz como corpo todo sucumbe à sua própria especificação técnica.

No presente momento, reafirmamos que buscamos ler a voz em Milton na dimensão da cultura. Dessa forma, propomos a leitura das canções que passaram por seu modo de entoá-las, na voz de outros artistas. Esse movimento de confrontar interpretações feitas por Milton e outros cantores surge como estratégia de reposicionarmos a dimensão mítica da voz, a partir de outras possibilidades de voz. Em tese, esse exercício trata do mapeamento de algumas outras vozes cantando canções outrora na voz em Milton.

Nesse momento, relatarmos e apontamos nossas impressões de escuta, impulsionadas pela dimensão sensível dos sons, evidenciadas pelas sensações enquanto estratégias de constituição de um pensamento, que se faz pelas emoções. Tomemos a canção “Beijo Partido” (1975) de Toninho Horta, gravada por Milton no disco “Minas” (1975) e recolhida na voz de Nana Caymmi na coletânea “Maiores Sucessos de Novela” (1999). A trama sonora desenhada com Milton vem em um crescente, do dedilhado de um violão e voz, da entrada vez a vez de cada instrumento musical ao exagero de solfejos orquestrados em tom magistral ao final da canção. Na voz em Milton acontece o grito quase que de forma catártica e ritual. Na voz de

Nana Caymmi, a canção apresenta-se por uma voz que traz a textura embriagada, pontuada pela entrada nostálgica e drástica dos acordes. Se com a voz de Milton a dimensão musical que se estabelece cresce, na voz de Nana ela decresce e se esconde. O grito que acontece quase como que sublimação em Milton, se dá pelo silêncio arrombado pela melodia desenhada no teclado do arranjo na voz de Nana. Silêncios no qual, segundo Zumthor (2005), “a voz jaz” e “às vezes ela sai [...] como um nascimento”, que, aliás, qualquer aproximação com o segundo nome de Milton é mera coincidência.

Da canção “Cais” (1972), de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, ressoa a voz do sonhador que se quer inventar na voz em Milton. Do violão e voz, das pontuações percussivas, da extensão da voz e entrada de acordes do piano que se fundem aos solfejos de Nascimento até a teia sonora estabelece-se na vez de se lançar em um querer mais. A mesma canção regravada no disco “Milagre dos Peixes ao vivo” (1974) traz um tom de chegada grandiosa na entrada dos acordes do piano e orquestração, como forças auxiliares ao canto que sobressai pleno ao final do fonograma. Regravada por Nana no ano de 1999, emerge de uma atmosfera sonora obscura, através das regiões e timbres que os instrumentos perpassam. A voz não se estende em notas inatingíveis, impressionantes ou inimagináveis ao grave timbre da intérprete, mas na precisão contida das mesmas, como um *fade out* não resolvido senão pela contenção da extensão vocal que instiga à (in)conclusão necessária do seu modo de canto *fade in* que beira uma espécie de elogio da concisão interpretativa.

A canção “Fé cega, Faca Amolada”, no disco “Minas” de 1975, traz uma concepção gradual e limpa. Da entrada do violão, da pandeola, do sax, da voz de Milton, da bateria, do baixo, da aguda voz de Beto Guedes à quadratura de cada ataque de prato no contratempo dos intervalos definidos entre os solos de guitarra ao retorno do canto, o que tende a prevalecer é o compromisso com o apuro do arranjo bem acabado da voz. O mesmo não acontece nos vídeos de Elis Regina e Doces Bárbaros. Com Elis “Fé cega, Faca Amolada” traz como epígrafe a canção “Ponta de Areia”. Ela faz explodir, ao percutir das congas, uma voz visceral por entre sobreposições harmônicas do piano, melodia do baixo e condução dos pratos da bateria, outra canção: “Maria, Maria”. Embora apresente certo virtuosismo musical pelo fato de o arranjo propor a fala concomitante de todos os elementos musicais que o compõem, aponta para um tom avassalador da voz. Aspecto esse que nos arremessa à “Fé cega, Faca Amolada” com os Doces Bárbaros. A canção se faz com um estrondo da entrada conjuntamente às vozes e aos instrumentos bateria, baixo e guitarra. Cada momento de troca

de canto entre os quatro intérpretes – Bethânia, Gilberto Gil, Gal Costa e Caetano – revela vozes compondo o arranjo por entre os jogos de corpos, marcações de cena, rebolados e em contracantos que arrebatam e explodem como “Brilho cego de paixão” e “Fé cega, Faca amolada”.

Do disco “Milton” (1970), a canção “Clube da Esquina” (Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges) dialoga com a construção dos discos “Clube da Esquina” (1972) e “Clube da Esquina II”. Da voz em Milton, percussão, violão e coro, desenha-se o horizonte musical pontuado de solfejos e falsetes que ditam o caminho de um futuro nas mãos do intérprete, cuja vida se cansa na esquina e fecha portas no “Curral D’el Rey”. Mesmo tendo sido regravada pelo próprio Milton no DVD “A sede do peixe”, a imagem que encerra em si mesma reafirma um canto fechado em seu templo de mistérios. A mesma canção na voz de Nana e pontuações de instrumentos busca “onde for” a vida “fugindo, fugindo pra outro lugar” que chega do “fundo da noite” e “abre janelas”. Se na voz de Nascimento a canção não se encontra por não sentir-se perdida, faz “rumo encontro nas pedras” com Nana, produz (des)encontros em versos como “eu não me acho perdido”, girando movimentos encontrados e desencontrados, para além da harmonia, da melodia e multiplicando sentidos.

A canção “Resposta ao tempo” (1998), composta por Aldir Blanc e Cristóvão Bastos, interessa-nos na interpretação de Nana Caymmi, da cantora Simone e de Leila Pinheiro. Ela pode ser pensada a partir da superposição dessas interpretações, até chegarmos à gravação de Milton, no último disco de sua carreira, até então, chamado “E a gente sonhando” (2011). Na voz de Nana, a canção derrama-se de sentidos, da leve rouquidão grave do seu timbre até a tensão da sutileza suspensa e precisa do bolero arranjado. Na voz de Simone, um melodrama com sotaque abaianado imerso na atmosfera grandiosa e o calor da hora que se esparrama de um disco ao vivo. Na voz de Leila Pinheiro, desfolha-se intimista aos acordes do piano. De Nana, Simone e Leila, “Resposta ao tempo” provoca-nos, nem que seja pelo estranhamento da diferença de seus gestos interpretativos. Se através da voz de Nana há um canto de melancólica euforia, com Simone há uma conjunção de coisas que contribuem para que a canção seja um evento e, com Leila Pinheiro, transbordamento de sensações contidas. Essas três abordagens da mesma canção levam-nos a lugares distintos, sonantes e dissonantes, multiplicando percepções. No entanto, na voz de Milton Nascimento, o que reverbera é a possibilidade primeira de sua interpretação na voz de Nana Caymmi. Dela até Milton acontecem apagamentos das intensidades de significações que “Resposta ao tempo” traz

consigo. Se em Nana a voz ecoa como corpo vibrante, em Milton ela abre-se excesso de beleza e adornos bem acabados. Entre a voz de Nana, letra e arranjo da canção, instaura-se outro tempo que gira em volta de si, liberta e desperta. Com ele, o tempo gira em volta de si, do coro de vozes trespontanas, apaga os caminhos e a potência criativa da canção interpretada, reforçando uma mítica da voz.

3 ASPECTOS MÍSTICOS DA VOZ EM MILTON NASCIMENTO

Eu sei vocês não vão saber.
 (“Para Lennon e McCartney”, Milton, 1970)

Tendo como pressuposto a citação do trecho “eu sei vocês não vão saber” da canção “Para Lennon e McCartney”, nesse momento, interessam-nos pontos que movimentam a compreensão da voz em Milton enquanto protagonista de um “eu” em tensão com o “saber”. Falar em seus aspectos místicos significa reconhecê-la em seus gestos. Chamamos gestos aos encontros e desencontros de linguagens e intenções de canto que acontecem por meio do código musical e escrito. Gestos esses que atravessam as canções, para além dos aspectos materiais da voz, como experiências sociais e de vida, em que “a linguagem pode desaparecer, a voz subsiste” (ZUMTHOR, 2005, p. 99). Entre essas experiências sociais e de vida, buscamos pensar, com esse lugar de dono da voz, ou seja, a voz como protagonista, a ideia de povo, coletividade e as relações intertextuais nas canções, principalmente nos discos “Milton” (1970), “Milagre dos Peixes” (1973) e “Clube da Esquina I” (1972) e “Clube da Esquina II” (1978). Esses discos aproximam-se mais da concepção de disco-objeto, estabelecendo relações desde seus suportes aos conteúdos e vice-versa. Dessa maneira, constituem-se discos de artista desde a capa aos fonogramas, que trazem outra textura musical dentro da discografia de Milton. “Milton” (1970), “Milagre dos Peixes” (1973) e “Clube da Esquina I” (1972) e “Clube da Esquina II” (1978) atravessam a discografia de Bituca e o fazem soar enquanto dono da voz. Neles, além de atender demandas mercadológicas centradas na materialidade da voz, tende a empenhar-se e colocar-se nas e com as discussões da atualidade, com a dimensão humana das canções, de forma a esboçar que

A história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquinas. Disso eu quis fazer a minha poesia. Dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta as pessoas e as coisas que não têm voz. (Ferreira Gullar, no disco “Milton Nascimento ao vivo”, 1983)

Nesse sentido, instiga-nos tomar a apropriação de Ferreira Gullar por Bituca no ano de 1983, para guiarmo-nos de modo a vasculhar as canções entre os discos “Milton” (1970),

“Milagre dos Peixes” (1973), “Clube da Esquina I” (1972) e “Clube da Esquina II” (1978) do prisma das pessoas e coisas que não têm voz. Esse olhar importa-nos, na medida em que demonstra uma tomada de posição por parte da voz que canta. Embora não seja a mesma que fala, pelo menos abre espaço e passagem aos quintais entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquinas. Segundo Paulo Sérgio Valle, “a informação que Milton nos dá em suas canções, ainda que de forma lírica, não é romântica; muito ao contrário, é a dura realidade de nossos dias” e experiências. Conforme Larossa (2002, p. 21-25),

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. [...] A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata.

A voz como protagonista de suas escolhas funciona como saqueadora, confabula ações, expropriações inusitadas e religa corpos. Corpos que insinuam sua própria autonomia estética e criativa. No dia 04 de janeiro de 2010, em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, Milton relata um encontro com uma senhora que disse para ele se encaminhar ao entendimento religioso e ele responde a essa senhora que não carecia, porque, no momento em que subia ao palco, entendia que seu terreiro era aquele ali, junto com todas aquelas pessoas. Em que,

Um elo une indefectivelmente o canto aos ciclos cósmicos, simultaneamente temporais e figurativos da eternidade. Algumas vezes, nos grandes grupamentos de multidões, a reunião propriamente dita constitui um momento, uma entidade espaço-temporal de natureza passional; um espaço psíquico intenso, onde a poesia oral desempenha, simultaneamente, um papel declarativo e um papel de concentração. De explosão de energias. (ZUMTHOR, 2005, p.90)

Ao lermos o posicionamento de Bituca perante a entrevista, somos convidados a pensar em uma concepção cósmica e mística da poética da voz que lhe cabe. Uma vez que, ao

expressar-se sobre a prática artística como sendo algo possível de equiparação com a ordem do sobrenatural, adorna-se de uma perspectiva indecifrável de crença no material humano do qual se faz texto de e em outros textos. Indecifrável, na medida em que passa a ser da ordem do intangível, envolto de sentidos e sensações que passam pela crença em um povo, na amizade como experiência da coletividade e nas relações criativas potentes estabelecidas entre textos que auxiliam o potencial argumentativo e de resistência de cada uma das canções a serem ouvidas.

Propomos conversar partindo da escuta de pontos que, de alguma maneira, estão ligados entre si. Dessa forma, buscamos perceber como estão sendo problematizadas nas e pelas canções aspectos humanos na e da realidade. Nesse sentido, a dimensão mística ou Milton enquanto dono da voz apresenta como ápice o debruçar-se sob o material humano do qual se faz matéria. Tomando a dimensão humana como sendo algo sempre mutável, essa perspectiva mutante também pode ser percebida na discografia como uma forma de tentar dar conta de tal movimentação. Em um primeiro momento, encontramos com ela de forma, aparentemente, desconexa e desconfortável, tendendo a ser impossível encadear a escuta de um disco e outro disco de maneira sequencial. O elo ou fio de ligação parece não passar por uma continuidade discográfica, mas irromper e romper, imergir e emergir como cascata e estourar como milho de pipoca, arrombando nossos ouvidos pela sutileza de um ato abrupto, em processo e encontra-se para além da voz identificada como sendo a de Milton. Esbarra em lugares sombrios, obscuros, ritualísticos que se deslocam e desdobram-se na dimensão da cultura. Lugares esses possíveis de serem tateados por audições que mobilizam do ouvido ao corpo todo, para que possamos tracejar sonoridades. Cada um dos pontos de contato de cada canção vai constituindo espaços de canto e muitas vozes de um modo, de uma gente, de um lugar. Fazendo com que a ideia de povo, amizade e os trânsitos textuais movimentem cada uma das canções em via de fazer-se, assim como a discografia do artista.

Tomamos a canção “Três Pontas” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos) para demonstrarmos que a dimensão humana das canções, apesar de ter deixado impressões desde o primeiro álbum de Bituca sobre esse mapa das humanidades, tende a se efetivar de maneira mais engajada entre os álbuns “Milton” (1970), “Milagre dos Peixes” (1973) e “Clube da Esquina I” (1972) e “Clube da Esquina II” (1978). Portanto, lá no início de sua carreira, a voz em Milton já convocava a “gente” para ir “depressa na estação/ Pra ver o trem chegar”. Essa “gente” é “velho, moço e criança”, “gente que partiu pensando um dia em voltar” e “gente se

abraçando, gente rindo”. Há uma perspectiva movimentada, imperativa e infinitiva dessa “gente” impressa, tanto pelos verbos presentes na letra da canção como no código musical. Nele, os verbos “anda”, “vem”, “ver”, “correndo”, “partiu”, “voltar”, “trazendo” e “chegou” esbarram em movimentos de aceleração e desaceleração do código musical. O andamento oscila entre rápido e lento, tal qual a movimentação de um trem entre a parada e a arrancada, alternando entre ciclos rápidos e lentos da melodia. A canção “Maria, minha fé” (Milton Nascimento) define que “essa gente é ‘tão Maria’” e um tom de melancolia escorre dos seios da canção, em que a voz “quase triste em meio à noite” aponta para um rumo de muita gente, como na canção “Outubro” (Milton e Fernando Brant). Essa canção instaura um tom de lamento que entre a monotonia e a euforia do código musical canta a esperança de que “outra vida vai nascer” mesmo que “Tarde” (Milton Nascimento e Márcio Borges). Nessa canção há um tom de pessimismo detectável na textura drástica e fúnebre da interpretação de Milton, de onde ecoa a preocupação de “não ver tanta gente a vagar”, “sem saber viver”. Nela há um tom de pessimismo detectável na calmaria das colocações sutis de cada instrumento no campo musical, nas vozes de textura arrastada, monótona, uniforme, monocórdia e fúnebre. Da interpretação em Milton, ecoa um tom de desilusão preocupado em “não ver tanta gente a vagar”, “sem saber viver”. Embora ao final da canção a voz dele se some a outros vocalizes e tenda a se abrir de forma mais aguda, o que tende a prevalecer é o pessimismo retornado na repetição de “porque já sofri demais, demais, demais”.

Em “Beco do Mota” (Milton Nascimento e Fernando Brant) aparece a palavra “povo”, até então similar na dimensão coletiva e popular do termo “gente” na discografia em Milton. A palavra povo atrela-se à ideia de país e sugere que a presente canção faça-se uma espécie de metonímia, a partir do momento que de uma porção de terra retoma um todo. A porção de terra é o Beco do Mota em Diamantina, Minas Gerais, conhecido por ser um lugar de “baixo calão” e marginalizado, comportamentalmente à margem do centro da cidade mineira. Em um movimento de gradação: “Diamantina é o Beco do Mota/ Minas é o Beco do Mota/ Brasil é o Beco do Mota”. Uma vez que, em um procedimento metonímico, aproximamos o Brasil ao Beco do Mota, o aspecto menor, em certo sentido ocre, vergonhoso, degradante e até pejorativo presente no Beco do Mota, desvia-se ao encontro de outras palavras de campo semântico próximos na discografia, para tratarmos do Brasil. Palavras essas que se redimensionam na esfera do pertencimento e lugar que lhe cabe no globo. São elas “quintal” e “varanda”.

Marcas do interior, o quintal e a varanda são espaços circunscritos na casa. Mas, ao mesmo tempo, são periféricos a ela e onde acontecem, normalmente, trocas e experimentações coletivas. A varanda aponta para a rua e o quintal normalmente para moradias vizinhas. Para além de suas noções figurativas, trazem consigo um sentido poético para trabalhar a ideia de Brasil como um quintal, uma varanda ou um beco do mundo. Quintal é um pequeno terreno atrás da casa. Varanda é uma sala da frente nas casas rústicas. Beco é uma rua estreita e curta. E, assim como o quintal e a varanda são dimensões subalternas da casa, o beco é uma dimensão subalterna da rua. E, nesse sentido, os três vocábulos reverberam para uma noção subalterna de Brasil.

Ao mesmo tempo em que essa marca “de quintal” sobreescreve-se de modo gradual, há um “lado ocidental” e, concomitantemente, cosmopolita de ser assim, em “sou do mundo, sou Minas Gerais”, como na canção “Para Lennon e McCartney”. Nessa canção, o “lixo ocidental”, temor, medo, solidão, timidez, vêm entrecortados por guitarras elétricas que se destoam da textura dos discos anteriores ao “Milton”⁵ (1970) e posteriores ao álbum “Ânima” (1982). As guitarras remontam a uma sonoridade urbana, criando um eixo Minas-mundo na sonoridade apresentada por si. Do mesmo modo que remete aos Beatles, também se refere ao ouro nas Minas Gerais, seus mares de morro e retoma outros nomes na tradição do cancionero brasileiro, como Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, na canção “A felicidade”.

Numa linguagem contida, tal qual a da Bossa Nova e seu samba-samba, “A felicidade” é cantada em um tom de melancolia como “a grande ilusão do carnaval”, “pra fazer a fantasia/de rei ou de pirata ou jardineira/prá tudo se acabar na quarta-feira”. No entanto, não é somente a felicidade que aparece como metáfora a um momento de desilusão cultural. O futebol referendado nas canções “Aqui é o País do Futebol” (Milton Nascimento e Fernando Brant), em “Tema de Tostão” e em “Jogo”, de Pacífico Mascarenhas, é cantado como um jogo discursivo para se deixar dizer de tempos difíceis.

Em “Aqui é o País do Futebol”, há uma sonoridade festeira de bandinha de carnaval carioca impressa pelo mapa sonoro, com ruído de muitas vozes e suas percussões. Nela,

⁵ Esse disco foi concebido com o Som Imaginário como banda, Wagner Tiso no piano, órgão e voz; Zé Rodrix órgão, ocarina, flauta, block, flautas Tenor e Transversa, assovios de caça, percussão, voz; Tavito na guitarra base, violão, sino e voz; Frederyko na guitarra solo, apitos de caça e voz; Luiz no baixo elétrico; Betinho na bateria. Com as participações especiais de Naná Vasconcelos na percussão e bateria; Lô Borges no violão e voz, na faixa “Clube da Esquina”; Dori Caymmi regência da faixa “Alunar”; Design/Artista: Kélio Rodrigues e viabilização EMI ODEON ESTÉREO.

aparece um Brasil vazio, mas do “sambão” e “do futebol”. No qual, embora haja “emoção e alegria” nos “noventa minutos”, se esquece “a casa e o trabalho” e “a vida fica lá fora/a fome fica lá fora/ e tudo fica lá fora”. Mas é no cruzar da pelota, como cantado na canção “O jogo”, de Pacífico Mascarenhas, que vem um time surgindo “em passes ligeiros/no campo contrário do adversário”, mira bolando “a vitória do povo/que tanto esperou/ser campeão”.

O álbum “Milton” (1970) sugere uma sonoridade de transição e da aporia criativa ao, por exemplo, trazer também já na capa outra proposta. No formato de um pôster, possível de ser visto também de cabeça para baixo, traz o nome do disco homônimo ao primeiro nome do artista Milton na cor laranja, margeado de preto e formato grande. A própria capa é o encarte do disco e o nome Milton Nascimento aparece pequeno em sua dobra e no rótulo da bolacha. Há um desenho de Milton que ocupa toda a capa em textura tribal e exótica, por entre uma entidade yorubá/nagô e uma gueixa, cujos adornos se fazem guias, ossos à mostra, cordão de dentes ao pescoço e estampa de asas de borboleta nas cores verde, azul, preta e laranja. Não se sabe se é um tecido ou uma espécie de pintura radiográfica por sobre a pele da imagem. No interior da capa, há uma tira de reproduções dessa mesma imagem em preto, de forma a remeter aos primeiros experimentos fotográficos como símbolo de movimento serial. Era padrão junto à capa virem as indicações “disco é cultura”, “também em cassette”. Mais do que curioso é perceber uma repetição do disco em suportes diferentes como mercadorias diversas para um mesmo produto.

O disco “Milton” (1970) abre uma perspectiva imaginária ao momento cultural vigente. Imaginária no sentido daquilo que só é possível de existir na imaginação, de modo ilusório e fantástico. A canção “Alunar”, de Lô e Márcio Borges, entre “alunar”, “aterrar”, “ilusão, ilusão”, “fogaréu vertical” nos traz uma dimensão onírica e macabra na tensão de cada acorde, suas guitarras dissonantes e sua melodia de notas pouco variáveis. Nela “tudo em paz”, “tudo bem” e um querer de soluções confirmam a sobreposição de imagens e informações sonoras em “anjos de cristal/velharia lá de casa/cores, corpos, casa”. Dessa maneira, arromba a cena cultural daquele momento de forma criadora, antecipando, até mesmo, os dois discos da série “Clube da Esquina”, ao trazer em um dos seus fonogramas a canção de nome homônimo. Anterior aos discos datados como marcas da experiência coletiva baseada na amizade, que foram o Clube da Esquina I (1972) e Clube da Esquina II (1978), o disco “Milton” anuncia a “espera do dia naquela calçada/ fugindo de outro lugar”.

3.1. Uma ideia de movimento em Clube da Esquina

Meu nome é nuvem / Pó, poeira, movimento.
(Nuvem Cigana, Lô Borges e Ronaldo Bastos, Clube da Esquina – 1972)

No disco “Milton”, de 1970, a ideia de movimentação aparece como algo que se dá entre o *luxo*, o *lixo* e é do mundo como na canção “Para Lennon e McCartney”, de Lô e Márcio Borges mais Fernando Brant. Em “Clube da Esquina” (Milton, Lô e Márcio Borges), a vida que se cansa na esquina “fugindo, fugindo pra outro lugar” e não parece perder a dimensão épica do “fundo da noite” esperar um grande país. No disco “Clube da Esquina” (1972), a canção “Tudo que você podia ser” (Lô e Márcio Borges) apresenta-se como o sonhar que “ia ser melhor depois”. Em “Saídas e bandeiras nº 1” (Lô Borges e Ronaldo Bastos), percebemos um trocadilho com as expedições “Entradas e Bandeiras” que interiorizaram o território brasileiro. Em diálogo com esse movimento de interiorização, a canção joga com a ideia de expansão enquanto outro caminho para o que aponta como “coisa que não dá mais pé”. Na canção “Clube da Esquina”, a vida que fugira pra outro lugar em que “de tudo se faz canção”, “entorna pelas ladeiras/entope o meio fio” e quer ver a gente gente em esquina, mais de um milhão de gente que se quer acordar na canção “Credo” (Milton Nascimento e Fernando Brant) do disco “Clube da Esquina II” (1978).

Enfatizando a perspectiva movimentada do código escrito ou das letras das canções, o código musical dos dois discos de esquina, “Clube da Esquina I” e “Clube da Esquina II”, trazem, tanto no corpo a corpo de cada arranjo, como no conjunto da obra, disco I e II, a vontade de mudar o mundo por meio de acordes e melodias de múltiplas possibilidades sonoras. Essa atmosfera transformadora estava presente do processo de gravação do disco que contou com a participação de diversos amigos, músicos e intérpretes, à preparação de uma canção que fizesse “acordar os homens”, como na retomada do poema “Canção amiga” de Drummond, enquanto mais uma das formas de militância artística. Militância que se dá entre o lírico, o épico e entremeios. Fazendo com que a tendência política escorra além do meio fio e músicas engajadas, assumindo um lugar de crença na coletividade, nas relações humanas e intertextuais.

Desse modo, passamos a perceber a dimensão de resistência do canto em Milton como estado de gesto político de dar a voz, como, por exemplo, na canção “Menino” de Ronaldo

Bastos, gravada no disco “Gerais” (1976), feita ao estudante Edson Luiz, morto no restaurante Calabouço que era mantido pelo Governo. Cabe-nos, portanto, estabelecer na costura do cancionário popular, que se faz um dos lugares em que “a memória não morrerá”, como na canção “Sentinela” (1969) do disco “Milton Nascimento” e que, segundo Roland Barthes (1987, p. 36), “para todas essas vozes, seria preciso inventar a metáfora exata” de um país.

A existência política da voz em Bituca se dá desde o dar voz a outros modos de sociabilização, diálogos entre textos ao modo de operar coletivamente. A temática da amizade, por exemplo, soa como mais uma das forças políticas das canções entoadas por Bituca, constituindo-se outra instância de articulação crítica. Segundo Francisco Ortega (2009, p. 21-22), citando Foucault, a amizade, como uma dimensão filosófica, possibilita a experimentação de novas formas de sociabilidade e nos libera à busca de novas regras para o jogo. Desse modo, o “agir humano” (ORTEGA, 2009, p.21-22) redefine os espaços como acontecimento, começo e erupção dos processos autônomos. E nesse sentido, ainda conforme Ortega (2009), representa um exercício do político, um apelo a experimentar formas de comunicabilidade e sociabilidade que se dá em via de várias mãos de Minas, Brasil e América Latina para o mundo.

“Amigo, amiga”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, enuncia um pensamento que viaja em busca de encontrar amigo, amiga ou quem sabe um braço de mar. O coração deserto se lança em todo rio e de todo cais se afasta na busca de encontrar amigo, amiga. “Milagre dos peixes” (Milton e Fernando Brant) ecoa um canto em liberdade, uma declaração de amor aos amigos em “eu tenho esses peixes e dou de coração/eu tenho essas matas e dou de coração”. “Hoje é o dia de El Rey” (Milton Nascimento e Márcio Borges) convoca a poesia como lugar de resistência, no qual “amizade não pode ser com maldade/ se hoje é triste a verdade/procure nova poesia/procure nova alegria/para amanhã”. “O que foi feito deverá” (Milton Nascimento e Fernando Brant) levanta um pergunta em forma de canção ao amigo, do que foi feito de tudo que a gente sonhou. E “O que foi feito de Vera” (Milton Nascimento e Márcio Borges) convida a não dormir como pedra e nem esquecer o que foi feito desse nós. Em “Testamento” (Nelson Ângelo e Milton Nascimento), um pedido de cuidado à esposa, ao amigo, ao ninho e ao presente prometido junto ao poema desse povo.

Mas é “Canto Latino” (Milton Nascimento e Ruy Guerra) que apresenta a perspectiva do amigo, para além da esquina, em outras esquinas América Latina afora. Com ela há um olhar primaveril da espera virar em um momento que, por irmão e hermano, “só brota em

ponta de cano/em brilho de punhal puro/brota em guerra e maravilha/ na hora, dia e futuro” essa amizade continental. Um continente pelo qual se canta a unidade em “Cancion por la unidad de Latino América” (Pablo Milanes e Chico Buarque), abrindo novos espaços onde uma estrela foi lançada para quem souber enxergar, para quem quiser alcançar e andar abraçado nela com uma força de atuação social. Essa ideia justifica-se no momento em que traços da história de uma época passam a ser apresentados como empenhados em revelar a realidade de forma lírica e poética, pelas relações de amizade e experiência que chegam a criar um estatuto quase do não dito entre debates minoritários. Palavras que não deveriam funcionar apenas como abertura de janelas “ao negro do mundo lunar” Bituca, mas levar-nos a ouvir a dimensão política das canções como lugar de coexistência de muitas vozes, na tensão entre o lírico (canto mavioso) e o épico (contexto de época), mais do que propriamente uma postura ativista e engajada do artista.

O engajamento da voz como protagonista se dá por agenciamento de espaços textuais e elaboração de discursos em diferença. Do diálogo que passa de Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar à Guimarães Rosa, se fazem textos e pretextos em textos outros na dimensão da vocalidade. Como se concentrasse não uma mítica da voz de forma esotérica, mas a dimensão humana do canto de forma mística e ritual, enquanto atualizador da noção de *religare*, ou seja, algo que reconecta as pessoas consigo mesmas e suas relações interpessoais como um rito. Entendemos por rito

Uma ação que abarca o grupo social, definindo-lhe papéis funcionais e, ao mesmo tempo, assegurando ao grupo relações tranquilizadoras com o outro mundo, a divindade, as forças diante das quais o homem se sente dependente [...]. O rito é constituído de um gesto, e este explicita a voz escandida ou cantada [...]. A voz ritual é pronunciada, segundo formas de linguagens particulares, num tom que pode ser o de um canto determinado, num espaço-tempo que é o dos deuses, a palavra secreta e imperativa que permite ao grupo viver, ocupar o espaço de sua assembleia. (ZUMTHOR, 2005, p.99)

Essa potência do rito torna-se possível de ser compreendida em uma perspectiva literária. Em que por literário não

Designamos uma categoria de textos culturalmente etnocêntricos e que comportam uma reflexão do homem sobre si mesmo. Até o começo de nosso século, na linguagem dos ocidentais cultivados, tudo o que se estava descobrindo no curso das aventuras coloniais, em particular as poesias tradicionais dos povos do que hoje é o Terceiro Mundo, era relegado ao

folclore, de mistura com as literaturas marginalizadas sobreviventes no mundo euro-americano. (ZUMTHOR, 2005, p.81)

Em uma dimensão mística, entoar a palavra em Milton torna outras mais belas, como “Canção Amiga” de Carlos Drummond de Andrade, no disco “Clube da Esquina II” (1978). Nela não é o valor poético ou o argumento de autoridade pressuposto no nome de Drummond/Milton que prevalece, mas, sobretudo, a humana textura de ambos os textos. Precisos a cada sílaba tônica, na melodia e harmonia, “preparando uma canção/Que faça acordar os homens” em tempos de rememoração dos dez anos do AI-5. Márcio Borges (2010) relata a participação de Bituca em ações políticas mais evidentes como a Passeata dos Cem Mil, ao lado de Vinícius de Moraes, Chico Buarque e Clarice Lispector, em seu único ato direto de oposição à ditadura. Maria Dolores (2009), no livro “Travessia: a vida de Milton Nascimento”, também ressalta a queda embriagada do artista no palco do show do MAM em SP (1971). O tombo foi justificado pelo companheiro de banda Federa como atitude resultante da pressão do regime militar, reposicionando um fato a uma ação engajada. Mas é nos entremeios desses espaços, entre a sonoridade e as aparições ditas políticas de forma mais declarada, que a voz tende a sobressair de forma engajada e literária.

A dimensão poética e de resistência do texto de Drummond permanece não somente em seus signos escritos e parâmetros intersemióticos para perdurar na *vocalidade* da canção, em tensão com a conjuntura social, onde o intérprete como a voz em cena (re)significa parte da tradição poética drummondiana. Ao mesmo tempo, “Canção Amiga” atualiza-se por meio da voz e, mesmo no risco de ser simplesmente um poema musicado, prevalece algo que se dá entre seu aroma, seu hálito e, por entre o arranjo do coro de vozes infantis, que de modo ingênuo adormecem e despertam distribuindo segredos que formam vidas de um só diamante. Em “Bela, bela”, de Ferreira Gullar e Bituca⁶, da profusão das coisas acontecidas, brota por entre os acordes e melodia prenunciados pelo piano. Entre mudanças de cara e cabelo, a canção muda de campo sonoro. Meio que pop rock, teu nome Helena, nem Vera, nem Nara, nem Gabriela, nem Tereza, nem Maria é perdido em alguma gaveta. Em contracantos e viradas rítmicas que se esparramam em sensações. O poema de Gullar é arrombado por solos de guitarra e cobre-se de outras cores a giz, pastilhas de aniversário, domingos de futebol,

⁶ Trecho de “Poema Sujo” de Ferreira Gullar (1975), musicado por Milton Nascimento no disco “Caçador de mim” (1981).

enterros, corsos, comícios, roleta, bilhar, baralho, cara, cabelos, olhos, riso e casa no acúmulo do tempo musical.

O conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, enrosca-se ao palato de Caetano Veloso e Milton, e se faz canção toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para durar na água por uns vinte ou trinta anos, como aquilo que não há, acontece. Tal qual um elogio da anti-solidão, redimensiona o escrito a uma luta pelo não estar a sós e suas despedidas. Solto solitariamente, isso que se faz e refaz tempos afora, roçando a margem da palavra, sem fazer conta do se-ir do viver. Só um quase para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos, no gasalhado da noite, no desamparo dessas noites de muita chuva, fria, forte. E oco de pau diz, diz o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade. Um quase verdadeiro em que os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos, com as bagagens da vida, na vagação, no rio no ermo – sem dar razão de seu feito, tristes palavras fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio. No compasso do mais certo, grave frio de medos, não foi, o que vai ficar calado, no abreviar a vida, com os rasos do mundo. Por entre uma beira e outra do rio, a terceira margem torna-se a quarta e outras tantas na canção de Veloso e Bituca – água da palavra silenciosa, margens da palavra e fora da palavra onde “do texto a voz em *performance* extrai e obra” (ZUMTHOR, 2005, p.142) de modo a realizar a poesia. Em que

Somente os sons e a presença ‘realizam’ a poesia. O efeito poético é tanto mais forte quanto melhor soa a voz: nos interstícios da linguagem imiscui-se, pela operação vocal, o desejo de se desvencilhar dos laços da língua natural, de evadir diante de uma plenitude que não será mais do que pura presença. (ZUMTHOR, 2005, p.145)

No código verbal da canção “Guerra e Paz de Portinari” (2010), de Milton Nascimento e Fernando Brant, os painéis “Guerra e Paz” de Portinari são enfatizados quanto ao compromisso com o ser humano:

A guerra é uma cavalgada
cruzando o azul da paisagem
cortejo de fome e de morte
ferindo o coração dos homens

A mulher velando o filho morto
a mulher e a criança chorando
a mãe e a filha em desespero

de cabeças rolando na grama

A guerra são os quatro cavalos
regendo a sinfonia de dores
são os braços erguidos em prece
pedindo final dos horrores

A paz é um coro de meninos
é a voz eterna da minha infância
nos homens, nas mulheres cantando
a harmonia, a esperança
(BRANT e NASCIMENTO, 2010)



Figura 1- *Guerra e Paz*, Portinari.

Enquanto discurso, os painéis tendem a resistir não simplesmente por suas demandas materiais, mas na medida em que eclodem de si lugares de contato com espaços anteriormente não mesuráveis da racionalidade, fazendo brotar de forma lúdica e de melancólica a alegria, a crença em outros dias. Dias esses que são feitos de e em modos de sociabilização e de vida, de forma coletiva e relacional.

Em se tratando de Clube da Esquina, interessa-nos ler esse encontro musical, não apenas sob o signo da amizade, mas como algo que se dá na tensão entre dois signos: o trem e o vento. O trem enquanto um ícone semântico da própria ideia de movimento e o vento, além

de movimento de ar (mistura gasosa) ocasionado pelas diferenças de temperatura e pressão atmosférica, como dissipador e difusor das canções que a ele se referem.

As imagens do vento e do trem são repetidas no decorrer da discografia em Milton, por exemplo, em canções como “Barulho de Trem” (Milton Nascimento), “Noite Triste” (Milton Nascimento e Mauro de Oliveira), “Três Pontas” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), “Vera Cruz” (Milton Nascimento e Márcio Borges), “Rosa do Ventre” (Milton Nascimento e Fernando Brant), “A felicidade” (Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes), “O trem azul” (Lô Borges e Ronaldo Bastos), “Nuvem Cigana” (Lô Borges e Ronaldo Bastos), “Um girassol da cor do seu cabelo” (Lô Borges e Márcio Borges), “Mistérios” (Joyce e Maurício Maestro), “Cancion por la Unidad de Latino América” (Pablo Milanes e Chico Buarque de Hollanda), “Cravo e Canela” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), “Roupa Nova” (Milton Nascimento e Fernando Brant), “Vida” (Milton Nascimento e Fernando Brant) entre outras. O vento, como possibilidade volátil à efemeridade dos fatos, dos acontecimentos e do espaço. E o trem como um substantivo que remete à representação concreta da possibilidade de deslocamento. Nesse sentido, o que podemos depreender do trem entre o recorte discográfico é que não é o mesmo trem a passar.

Um dado importante de se notar é que, de 1964 até 1969, o vocábulo trem se repete nas letras das canções que Nascimento entoa. No disco “Milton” (1970) não há referência explícita ao trem, que volta à cena em “Clube da Esquina I”, no ano de 1972. Obra do acaso ou não, no período entre 1964 e 1969, acontece uma série de interferências políticas no Brasil, como o Golpe de 1964 e o AI5, como uma espécie de impedimento da continuidade de algo. Dessa maneira, o trem que sugere a representação de um desencadeamento linear dos fatos históricos do interior das letras e melodias das canções vai assumindo transmutações. Embora não pareça chegar a descarrilar, ele subtrai-se das canções, justo no ano de 1970, após a instauração de brutal violência ditatorial no país.

Entre as reconfigurações de si, o trem traz a ideia de traslado por meio do seu barulho, como na letra da canção “Barulho de Trem” (Milton Nascimento). Já em “Três Pontas” (Milton Nascimento e Fernando Brant), o trem passa a ser observado pela gente chamada para ver sua chegada à estação. Na canção “Morro Velho” (Milton Nascimento), surge no diminutivo e “some longe ao deus-dará”. Em “Rosa do Ventre” (Milton Nascimento e Fernando Brant), a direção que toma é um movimento de chegada. Mas na canção “O Trem Azul” (Lô Borges e Rolando Bastos), tende a redimensionar a linearidade estabelecida nas

nuances de suas paragens que, entre barulho e chegada, são demarcadas. Em “Roupa Nova” (Milton Nascimento e Fernando Brant), por entre deslocamentos do interior para a capital, Pinduca “vê chegar o amigo trem/ que acontece que nunca parou/nesta cidade de fim de mundo/e quem viaja pra capital/ não tem olhar para o braço que acenou/ O gesto humano fica no ar...”. Mas mesmo assim “Homem que é homem não perde a esperança, não [...] Quem é teimoso não sonha outro sonho, não [...] e vem renovar sua fé”. Pegar o trem azul, parafraseando a canção de nome homônimo, destitui a concretude chumbo e encadeada dos vagões, alçando nossa imaginação à plasticidade da imagem, pelo simples fato de sermos impelidos a pensar em um trem diferenciado, inovador, azul e lisérgico. Não mais o sentido literal de trem, máquina movida por vapor sobre trilhos de ferro, mas, antes, trem do jargão bem mineiro, sinônimo de coisa e ilusão, ao passo que retrata um efeito sintético. Dessa maneira, a partir daí surge uma alteração em algo que vinha se dando em um formato retilíneo e dentro dos trilhos, para um treco ou troço diferente, azul, blues – uma espécie de elogio do percurso que destitui a si mesmo como possibilidade de continuidade linear do seu próprio caminho até a coisificação de si, de modo lisérgico, comportamental, melancólico e subversivo.

A perspectiva movimentada, representada pelo trem entre os trilhos e o inusitado azul, desliza-se também para a imagem do bonde e do avião, como na canção “Saudades dos aviões da Panair (Conversando no bar)”, de Milton e Fernando Brant; para o “velho maquinista com seu boné”, como em “Ponta de Areia” (Milton Nascimento e Fernando Brant); e para o passar da boiada, como em “Ruas da Cidade” (Lô Borges e Márcio Borges). Mas, em especial, entre as intenções de movimento representadas do trem, avião e boiada, a perspectiva de inércia sugerida pela subtração do vocábulo trem do disco “Milton” (1970) apresenta-se questionada na “Cancion por la unidad de latino America” (Pablo Milanes e Chico Buarque de Hollanda), no seguinte trecho da letra:

E quem garante que a História
É carroça abandonada
Numa beira de estrada
Ou numa estação
A história é carro alegre
Cheio de um povo contente
Que atropela indiferente
Todo aquele que a negue
É trem riscando trilhos
Abrindo novos espaços

Acenando muitos braços
Balançando nossos filhos

História essa com “H” maiúsculo, sendo ela mesma farta, no sentido de cheia e cansada, de um povo contente e como carro alegre que atropela quem a negue. Recorrendo a Benjamin (1987), em “Teses sobre a História”,

A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, percebemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte da luta contra o fascismo (BENJAMIN, 1987, p. 222-232).

Buscamos, portanto, entre o trem e o vento, compreender outra possibilidade de história junto à canção “Nuvem Cigana” do disco “Clube da Esquina I” (1972). Com e a partir dela, tecemos sua aproximação com a esquina, lugar dado como originário do Clube, não como algo concreto do qual falara Márcio Borges (2010) no livro “Os sonhos não envelhecem”:

O nome ‘Clube’ não designava senão uma pobre esquina, um pedaço de calçada e um simples meio-fio, onde os adolescentes da Rua (e só raramente os rapazes da minha idade) costumavam vadiar, tocar violão, ficar de bobeira, no cruzamento das Ruas Divinópolis e Paraisópolis. O Clube da esquina. (BORGES, 2010, p.131)

Resta-nos tomar uma significação de esquina como espaço que comporta e possibilita atravessamentos de fluxos diversos, tornando-se possível de não coexistir e nem a pertencer a lugar qualquer, mas estando e sendo pó, poeira, ventania, o que você dançar. Logo, nem os dois discos da série Clube da Esquina, nem as canções de nome homônimo designam a movimentação vigente na discografia em Bituca, nem funcionam como manifesto ou organização de encontros. A canção que se destaca como manifesto e monumento ao momento compreendido entre os anos 70 é “Nuvem Cigana” (Lô Borges e Márcio Borges). Nela se dá um movimento cujo nome é nuvem, ventania flor de vento, com o qual o coração precisa se deixar bater sem medo. Nesse sentido, o que menos parece importar é tentarmos compreender os dois discos da série Clube da Esquina I e II como precursores de alguma capacidade de movimento cultural, contracultural ou marginal em Minas Gerais. Mas, em

certa medida, lermos suas ocorrências na clave de uma noção ampliada das ações contraculturais que estão acontecendo no mundo, desde maio de 68, sobre a égide da canção “Nuvem Cigana”, que mais atrai para si o papel de ser desencadeadora de ações em qualquer parte da discografia dada como sendo de Bituca. Ações, em se tratando de atitudes vanguardistas, estendidas, até então, desde a primeira metade do século XX. Essa compreensão ambiciona alargar a concepção de contracultura, tendo em vista o combate a certo ar “fetichizante” de si nos dias atuais. E, nesse sentido, delinear Milton e a “galera da pá” como outra maneira artística entre o contexto de época. Dessa maneira, somos impelidos a um deslocamento dentro da própria discografia de Milton Nascimento, como sendo datado e referido aos discos Clube da Esquina I e II o papel de serem contraculturais. Longe do nosso olhar “organizar o movimento”, como diria Caetano Veloso na canção “Tropicália”, instigamos a necessidade de repensar Clube da Esquina para além das rotações dos dois vinis ou delimitações espaciais belorizontinas, como uma musicalidade regional de todos os cantos.

4 ACORDES ENTRE A MÍTICA E A MÍSTICA DA VOZ EM MILTON NASCIMENTO

Tomamos a mítica e mística da voz como dois vetores suplementares escolhidos para pensarmos a poética da voz em Milton. A voz enquanto coadjuvante atende, sobretudo, às demandas mercadológicas. Como protagonista, cria espaços por entre essa perspectiva engessada em padrões comerciais que passam pela materialidade da voz, como lugar de permanência, resistência e execução de seus entremeios.

A voz do dono realiza movimentos que, do mesmo modo que falseiam e mascaram a tessitura das canções em Bituca, iluminam e ofuscam o dono da voz como mediador das escolhas artísticas que se dão na própria mediação. Escolhas que prescindem de gestos para se efetivarem. Chamamos de gestos aos encontros possibilitados em cada canção na voz em Milton. Algo anterior à voz que funciona como a espacialidade das canções que canta como estados, bailar das singularidades intrínsecas a si e ao seu pulso de intérprete, em conformação com o contexto sócio-histórico-cultural. “Impulsos interiores que exteriorizam-se [...] compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, dos sentimentos e das intenções”, como afirmara Klauss Vianna (2005, p. 50). Esses impulsos muitas vezes são marcados tanto pelos vocalizes como pela instrumentação percussiva e passam pelo corpo, em que,

A voz, por onde a poesia transita, aceita, assume a servidão que constitui a existência de um corpo, com tudo que esse corpo implica, suas fraquezas e suas forças [...]. A voz expande o corpo, deslocando seus limites para muito além da sua epiderme; mas em contrapartida, o corpo ancora no real vivido. (ZUMTHOR, 2005, p. 89)

Entendemos por vocalizes não apenas as aberturas de vozes e melodias inesperadas, mas “efeito profundo na economia afetiva e, pode ocasionar grandes perturbações emotivas no ouvinte, envolvido nessa luta travada pela voz com o universo do em torno” (ZUMTHOR, 2005, p.93) somado à percussão. Embora, segundo Zumthor (2005), a percussão ofereça “uma tal riqueza que exigiria uma longa conferência”,

Um fato notável é que a percussão encontrou-se, no classicismo, rebaixada a um papel secundário na instrumentação, enquanto que na Idade Média triunfava; e reconquistou nossas formas musicais, ao mesmo tempo em que a

arte de origem africana difundiu-se no continente americano nos anos 1920, na Europa um pouco mais tarde. (ZUMTHOR, 2005, p.76)

No instante em que é somada aos vocalizes, tendo em vista seu aspecto menor e de rebaixamento outrora, ela passa a constituir espaços e sotaques potentes à voz como protagonista, por exemplo, em “La bamba” do disco “Miltons” (1988). Ela surge instrumental, a voz e as percussões vão alegrando em melancolia sua tessitura seis por oito, modulando “sons desprovidos de existência linguística: ‘tralalá’, ou alguns puros vocalizes” (ZUMTHOR, 2005, p.64). Essa canção na voz de Maria Rita, em seu primeiro disco, remete a outra paisagem sonora. Se na voz de Milton tem cheiro selvagem e de um “tribalismo” do mundo, com ela passa a chamar-se “A festa” e a introdução com o contrabaixo e o ritmo sugere mais uma valsa bem acabada dos salões imperiais do que um canto ritual rememorado nos caxixis tocados pelo percussionista Naná Vasconcelos.

O gesto acontece em Milton, portanto, relacionado a diversos aspectos de seu cancionero. Um deles diz respeito ao modo como o intérprete coloca-se através da voz em relação à tradição musical que o antecederam e o outro à forma como estabelece conexões com outras linguagens artísticas e musicais (a prosa, o cinema, o jazz...), para além das fronteiras brasileiras. Milton leitor do cancionero soa como voz tocada pela melancólica e nostálgica euforia de novos tempos. Em contato com outras linguagens estéticas e musicais, uma produção de sentidos plurais em cada fonograma, em que o gesto é o ponto de convergência e o filtro que desemboca na cena musical, suportes midiáticos (LP; CD; EP; MP3, MP4...), internet, TV, rádio, outros veículos de comunicação e a própria música em si.

Reconhecemos essas duas possibilidades de trânsito do gesto estabelecido como estado de voz em Milton Nascimento – o revisitar da tradição da canção e contatos com outros legados artísticos – como linhas de forças prismáticas ao intérprete que estabelece, tanto através da voz como da discografia, outros procedimentos vocais ao canto. O tom de banzo que há em revisitar o cancionero brasileiro espalha lírica textura nas canções. Ao passo que pontos de contato com linguagens artísticas e músicas de outros lugares soam além de conseguirem “reinventar a voz viva na comunicação da mensagem poética” (ZUMTHOR, 2005, p.68).

A voz viva não prescinde de valores comerciais, não prescinde de uma permanência cósmica. Mas, sobretudo, conforme Zumthor (2005, p. 161), da “verdade da voz” que é a “percussão da língua sobre o palato, sopro do ar entre os dentes, toda riqueza compreendendo

cada vez mais a corporeidade inteira” e “é mais da ordem do grito que do verbo”. Grito esse que como dono da voz destitui-se de potência e institui com a voz do dono silêncios de profunda sonoridade e euforia.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Sem Ana, Blues. In: ABREU, C. F. **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: COHN, Gabriel. **Theodor Adorno**. São Paulo: Ática, 1986.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Editora Boi Tempo, 2007.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, R. **O Rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre a história. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e a história da cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem – histórias do Clube da Esquina**. São Paulo. Geração Editorial, 2010.

CARPEUX, Otto Maria. **O livro de ouro da história da música: da idade média ao século XX**. Ediouro, 2001.

CRIOLO. **Nó na orelha**. Oloko Records, 2012.

DINIZ, Júlio. Sentimental demais: a voz como rasura. In: DUARTE e NAVES [org.]. **Do samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 2003.

_____. A voz como construção identitária. In: SÁ, S. [Org.]. **Rumos da Cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Editoras Globo Universidade e Sulina, 2010.

DOLORES, Maria. **Travessia: a vida de Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2009.

DUNN, Christopher. Fazer música: uma prática de cidadania. In: **IHU On-Line**. São Leopoldo, nº 380, ano XI, nov., 2012.

FARIA, Alexandre Graça. A palavra escrita, falada e cantada como realizações da arte literária. In: **IHU On-Line**. São Leopoldo, nº 380, ano XI, nov., 2012.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Disponível em: <www.4shared.com.br>. Acesso em 15 de abril de 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A(s) transgressão(ões) do primeiro trovador. In: PEREIRA e GUMBRECHT. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de Viagem CPC, vanguarda e desbunde**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2004.

LACERDA, Osvaldo. **Compendio de Teoria Elementar da Música**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966.

LAROSSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Disponível em <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf>. Acesso em 2002.

LINS, Daniel. Leitura Rizomática ou o olho do silêncio. In: NASCIMENTO, E.; OLIVEIRA, M. A. [Org.]. **Leitura e experiência: teoria, crítica, relato**. Juiz de Fora: AnnaBlume, 2008.

NASCIMENTO, Milton. **Barulho de Trem**. Dex Discos do Brasil, 1964.

_____. **Milton Nascimento**. Codil, 1967.

_____. **Travessia: Milton Nascimento**. Codil, 1967.

_____. **Courage**. CTI, 1969.

_____. **Milton Nascimento**. Odeon, 1969.

_____. **Milton**. Odeon, 1970.

_____. Alunas. In **Milton**. Odeon, 1970.

_____. **Clube da Esquina**. EMI/Odeon, 1972.

_____. Cais. In **Clube da Esquina**. EMI/Odeon, 1972.

_____. Me deixa em paz. In **Clube da Esquina**. EMI/Odeon, 1972.

_____. **Milagre dos Peixes**. EMI/Odeon, 1973.

_____. Os escravos de Jó. In **Milagre dos Peixes**. EMI/Odeon, 1973.

_____. **Milagre dos Peixes ao vivo**. EMI/Odeon, 1974.

_____. **Minas**. EMI/Odeon, 1975.

_____. Beijos Partidos. In **Minas**. EMI/Odeon, 1975.

_____. Fé cega, faca amolada. In **Minas**. EMI/Odeon, 1975.

_____. **Native Dancer**. Wayne Shorter Featuring , 1975.

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

- _____. **Geraes**. EMI/Odeon, 1976.
- _____. **Clube da Esquina dois**. EMI/Odeon, 1978.
- _____. **Journey to Dawn**. EMI/Odeon, 1979.
- _____. Maria, Maria. In **Jorney to dawn**. A & M Records, 1979.
- _____. **Sentinela**. Ariola, 1980.
- _____. Cantiga Caiacó. In **Sentinela**. Ariola, 1980.
- _____. **Caçador de Mim**. Ariola, 1981.
- _____. Nos bailes da vida. In **Caçador de Mim**. Ariola, 1981.
- _____. **Änïmä**. Ariola, 1982.
- _____. Podres Poderes. In **Vêlo**. Philips/Polygran, 1984
- _____. **Miltons**. CBS, 1988. CBS
- _____. **Pietá**. Warner, 2002.
- _____. A feminina voz do cantor. In **Pietá**. Warner, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. A canção Polifônica. In: **Para ouvir uma canção: ciclo de conferências sobre a canção popular brasileira, 2011** [coletânea de textos seminário].

NOGUEIRA, E. **Milton, Minas e mais**. Sony BMG, 2005.

ORTEGA, Francisco. **Para uma política da Amizade**. Rio de Janeiro: Ed. Relume-Dumará, 2009.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de Época - Poesia Marginal Anos 70**. Rio de Janeiro: Editora Mec/Funarte, 1981.

PORTINARI, C. **Guerra e Paz**. Nova York, 1956.

QUEIROZ, Ricardo. A música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical abrangente. In: MARINHO, V.; QUEIROZ, R. [org.]. **Contexturas: o ensino das artes em diferentes espaços**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2005.

RAMOS, Miguel Jost. Chico e Caetano juntos e ao vivo na década de 70. In: Guimbelli, E.; DINIZ, J. C.; NAVES, S. [org.]. **Leituras sobre Música Popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

TATIT, Luiz. **A canção no século XX**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.

VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo – entrevistas e ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.