



XIX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - CE

TERRA DE LUTAS, SEMENTE DE HISTÓRIAS!

02 A 05 DE JULHO DE 2024 FAEC/UECE - CRATEÚS

DA NUEVA CANCIÓN AOS SONS DA FLORESTA: INTERAÇÕES ENTRE BRASIL E AMÉRICA-LATINA NA PRODUÇÃO MUSICAL DE MILTON NASCIMENTO (1980-1998)

Laís Maria de Souza Pinheiro Pinto¹

Resumo: A presente pesquisa tem como objetivo problematizar a expressão de uma latino-americanidade nas canções de Milton Nascimento entre os anos de 1980-1999, percebendo principalmente a ruptura dessa representação. Em um primeiro momento – de 1980 – se dá a partir da canção engajada e na reverberação do movimento do Novo Cancioneiro Latinoamericano na produção cultural brasileira, e em um segundo momento – final dos anos 1980 e início de 1990 – percebemos uma expressão mais concentrada em narrativas de e sobre uma América Indígena, com intensa produção de sonoridades que remetem a natureza, cultura e concepções de mundo dos povos originários de diferentes regiões do território, sobretudo, dos países que fazem fronteira com a Amazônia, conhecidos por Milton Nascimento em excursão feita em 1989. Como fonte, utilizamos os discos: *Sentinela* (Ariola, 1980); *Corazón Americano* (Polygram, 1986); *Txai* (CBS, 1990) e *Nascimento* (Warner, 1997), jornais, revistas e entrevistas já feitas por terceiros com o artista. Nossa metodologia é pautada, primeiro e primordialmente, na problematização contextualizada de cada fonte, entendendo o processo político, social e cultural do tempo em que foram produzidas. Na análise das canções nos inspiramos na prática da cartografia (Deleuze; Guatarri, 1995; Passos; Kastrup; Escóssia, 2009), e neste sentido, da cartografia sonora, objetivando construir uma narrativa histórica que atravessasse não somente o texto e o tempo das canções, como também o que há de oralizado, auricular e sensível na fonte musical.

Palavras-chave: Milton Nascimento. História e Música. América Latina.

Milton Nascimento, personalidade central do movimento, da estética e dos discos do Clube da Esquina (Garcia, 2000; Mello, 2018), nascido no Rio, foi criado

¹ Graduada em História pela UECE. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História/UFC, com pesquisa financiada pela CAPES. Email: laisdesouzzaze@gmail.com.



XIX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - CE

TERRA DE LUTAS, SEMENTE DE HISTÓRIAS!

02 A 05 DE JULHO DE 2024 **FAEC/UECE - CRATEÚS**

e se criou em Minas Gerais. Cantor e compositor de e em travessias, recebeu ainda na infância o apelido de Bituca, pelo bico que fazia quando ficava chateado. O apelido, que tem uma dimensão inevitavelmente racial, foi incorporado pela sua carreira como uma forma carinhosa dos amigos e parceiros musicais se referirem a Milton Nascimento em declarações públicas, como também já foi observado por Paulo Thiago de Mello enquanto definição de uma fase que divide sua trajetória em pré e pós composição, um “rito de passagem” do “menino Bituca” para o grande artista Milton Nascimento desde a noite de 1964 em que compôs suas primeiras três canções (2018, p. 17). A palavra Bituca tem relação com Botoque, adereço redondo esculpido em madeira e utilizado na boca ou orelha por povos de etnias indígenas e africanas, relacionado no contexto nacional aos “índios botocudos”, designação usada por colonos portugueses para se referirem de forma genérica a “todo ajuntamento de índios”², principalmente os apanhados nas matas do Rio Doce, ou até o Espírito Santo” (Coelho; Krenak, 2009, p. 194).

O incomodo, o desconforto e o silêncio de Milton Nascimento foram nomeados a partir de uma expressão física da boca, o que é um tanto irônico que veio a ser ele mesmo um cantor e compositor que usa, entre outros instrumentos, a voz para se expressar, vocalizando movências (Nunes, 2015), construindo sua música de extensões fonéticas mas também de humanidades, de sons orgânicos como gritos, sussurros, gemidos, suspiros, risadas, etc. Sons que podem ser emitidos tanto pela sua voz quanto pelo arranjo, pela historicidade dos instrumentos utilizado na produção das canções ou pelas outras vozes que ele une a sua na organização dos álbuns. Essas superfícies se impõem, como uma borda primeira que nos faz tatear a sua linguagem, suas formas de experimentar a si mesmo, a sociedade e o tempo, para a partir delas nos aproximarmos das tramas com a América Latina.

Uma de nossas hipóteses é que essa interação historicamente complexa entre Brasil e América-Latina, não se dá apenas através de semelhanças com outros países do

² “Os Botocudos pertencem ao tronco linguístico Macro-Jê, são caçadores e coletores seminômades, com uma organização social que se caracteriza pelo constante fracionamento do grupo, pela divisão natural do trabalho e por um sistema religioso centrado na figura dos espíritos encantados dos mortos.” (Ehrenrech, 2014, p. 15)



XIX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - CE

TERRA DE LUTAS, SEMENTE DE HISTÓRIAS!

02 A 05 DE JULHO DE 2024 FAEC/UECE - CRATEÚS

território, como representa também seus conflitos e particularidades. As barreiras, sobretudo do ponto de vista linguístico e cultural, é um ponto relevante para nossa problematização, principalmente porque foi o que quase fez com que Mercedes Sosa – grande influência para aproximação de Milton Nascimento dos artistas latino-americanos – quase não gravasse com ele em 1976:

Eu era muito amigo também do Vinicius de Moraes. Aí conversei com ele, ele me falou: “Vamos ver Mercedes Sosa”. Aí eu: “Claro, vamos. ” Fui ver, aí quando acabou o show da Mercedes, ele falou: “Vamos lá conversar com ela no camarim. ” E eu disse: “Eu não vou.”, “Por que?” [Vinicius de Moraes], “Eu tenho medo dela” [Milton]. Ele perguntou: “Por que?” “Não, ela é muito grande, muito forte, eu não sei chegar perto dela” [Milton]. “Para com isso” [Vinicius], pegou a minha mão, atravessamos o teatro como se fosse pai e filho. Aí entramos no camarim, ela estava de costas, aí de repente olhou para trás e disse: “Milton! ”, e eu: “Meu deus, ela me conhece”. Aí foi um negócio legal e tal. Então eu cheguei e falei: “Olha, eu queria cantar uma música com você”. “É, mas eu só canto em espanhol”, e eu falei: “Mas a música que quero cantar com você é volver a los 17, em espanhol”. “É, mas acontece que...” [Mercedes], eu falei: “Mercedes, por favor...”. No dia seguinte estávamos no estúdio. (Milton Nascimento em entrevista a Fenna Della, programa da Tv Encuentro músicos de latinoamerica, em 2006.)

A gravação da canção *volver a los 17*, de autoria de Violeta Parra, no dia seguinte e a relação tecida a partir deste contato inicial não sublima, entretanto, a percepção da linguagem enquanto um lugar que também é de fronteira e de poder neste contexto. Tanto em *Sentinela* (Ariola, 1980) quanto em *Corazón Americano* (Polygram, 1987), percebemos que as músicas de Milton Nascimento que são originalmente em português são cantadas em espanhol por Mercedes Sosa e León Gieco, com exceção de *Circo Marimondo* (Faixa 4 de *Corazón Americano*) que Milton Nascimento canta sozinho. Entre os discos de Mercedes Sosa que contemplam o nosso recorte também encontramos regravações das canções de Milton Nascimento gravadas em espanhol: Em *Será possible el sur?* (Universal Music, 1983) e *Oro* (Polygram, 1994) está *Corazón de Estudiante*; em *Sino* (Polygram, 1991) está *Encuentros y despedidas*; e *María*, *María* aparece em *Mercedes Sosa 30 Años* (Polygram, 1992). Por outro lado, as músicas que são originalmente espanhóis desses dois álbuns – *Sentinela* e *Corazón Americano* – são cantadas por Milton Nascimento em espanhol.

Historicamente, foram poucos os intelectuais do território latino-americano que incluíram o Brasil como sendo parte da América-Latina, e vice-versa, já que tanto para



XIX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - CE

TERRA DE LUTAS, SEMENTE DE HISTÓRIAS!

02 A 05 DE JULHO DE 2024 FAEC/UECE - CRATEÚS

eles quanto para os brasileiros a “América Latina” era simplesmente outro nome para América Española.” (Bethell, 2009, p. 293). Nos escritos de José Luiz de Imaz, percebemos essa visão subalternizada do Brasil enquanto um país latino-americano em decorrência do seu processo de independência ter sido controlado pela elite colonial:

A revolução dos colonos norte-americanos foi um evento de brancos que não mobilizou nem os escravos, nem os indígenas [...] A Revolução Hispano-americana, em contrapartida – no Brasil não, ali foi como nos Estados Unidos –, envolveu toda a ordem social, mobilizou as castas, os pardos e os homens de cor e deixou aberta a possibilidade de um levante indígena. (1984, p. 158)

A disposição musical de Milton com o espanhol, neste sentido, reflete um interesse de confrontar essa estrutura que está imerso, de ser também consumido por outras culturas latino-americanas, e para além de uma identificação com essas outras culturas, um desejo e um esforço para identificar-se com elas.

A definição, ou definições desta América Latina também atravessam nossa problemática, considerando que “a história da preocupação identitária não foi tecida com um só fio, mas com muitos, que a propósito do ser desta América se falou coisas demais para que sua reconstrução se preste, sem redução, a um único relato” (Altamirano, 2023, p. 32). Objeto de intensa produção literária e acadêmica, também perpassa historicamente a construção da identidade nacional brasileira, já que “as metrópoles Ibéricas desenharam limites não apenas geográficos, mas também culturais e políticos [...] criaram interesses econômicos e sociais específicos para cada região” (Prado, 2001, p. 128).

Na investigação dessa interação e seus contornos e característica se objetiva perceber o que há também de latino-americano no Brasil expressado por Milton Nascimento neste recorte. Em 1980 e 1990 as referências a América Latina abordadas na música do artista são menos ditas/nominadas se compararmos as produções de 1970³, mas seguem, de forma mais

³ Em 1970, a partir do movimento Clube da Esquina e seus frutos é que se inicia essa troca com a música latino-americana. No disco Milton (Odeon, 1970) Para Lennon e McCartney (Borges, Lô; Brant, Fernando. Interp. Nascimento, Milton) e Canto latino (Guerra, Ruy. Interp. Nascimento, Milton). Em Geraes (Emi/Odeon, 1976), Volver a los 17 (Parra, Violeta. Interp. Nascimento, Milton; Sosa, Mercedes), Caldera (Arraya, Nelson.), Promessas do Sol (Nascimento, Milton; Brant, Fernando. Interp. Nascimento, Milton; Grupo Água). No LP Clube da Esquina 1 (Emi/Odeon, 1972) com San Vicente e no Clube da Esquina 2 (Emi/Odeon, 1978), com Casamiento de Negros (Parra, Violeta. Interp. Nascimento, Milton.) e Cancion por la unidad latino-americana (Milanés, Pablo. Interp. Buarque, Chico; Nascimento, Milton.).



XIX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - CE

TERRA DE LUTAS, SEMENTE DE HISTÓRIAS!

02 A 05 DE JULHO DE 2024 **FAEC/UECE - CRATEÚS**

enraizada no ritmo e nas suas misturas e variações, na escolha das melodias vocais/instrumentais, nas simbologias sonoras que remetem a história do território e nos discursos de unidade, ou seja, inscritas sensivelmente na estética da sua produção.

Na prática da cartografia

As escolhas dos sons, escalas e melodias feitas por certa comunidade [ou sujeitos!] são produtos de opções, relações e criações culturais e sociais, e ganham sentido para nós na forma de música. Logo, esse sentido "é vazado de historicidade - não há nenhuma medida absoluta para o grau de estabilidade e instabilidade do som, que é sempre produção e interpretação das culturas (uma permanente seleção de materiais visando o estabelecimento de uma economia de som e ruído atravessa a história da música: certos intervalos, certos ritmos, certos timbres adotados aqui podem ser recusados ali ou, proibidos antes, podem ser fundamentais depois)". Deslocando momentaneamente seu aspecto estritamente etéreo e supostamente autônomo, essa estrutura organizativa exige situações e modos de produção e difusão para se materializarem na sociedade. Sendo assim, além de suas características físicas e das primeiras escolhas culturais e históricas, os sons que se enraízam na sociedade na forma de música também supõem e impõem relações entre a criação, a reprodução, as formas de difusão e, finalmente, a recepção, todas elas construídas pelas experiências humanas. Deste modo, a música, quem diz é Raynor, "só pode existir na sociedade; não pode existir, como também não o pode uma peça meramente numa página impressa, pois ambas pressupõem executantes e ouvintes". O que denominamos de música, portanto, pressupõe condições históricas especiais que na realidade criam e instituem as relações entre som, criação musical, instrumentista e o consumidor/receptor. (Moraes, 2000, p. 211).

Além dos discos, estamos coletando e analisando fontes hemerográficas, materiais de divulgação de discos e shows, entrevistas, textos que se relacionam com os discos analisados. A junção e o confronto entre eles é o que traz para o nosso trabalho a relação entre a sociedade, o tempo e as elaborações sonoras do artista.

Nossa pesquisa se dá em contexto historiográfico em que o diálogo entre a história e música encontra "um terreno mais mapeado e com sinalizações seguras e bem posicionadas" (NAPOLITANO, 2007, p. 170). A historiografia que "nasceu com uma espécie de "surdez original" e com tendência clara ao "silêncio" (Moraes, 2018, p. 114), ao final da década de 1990 e início do século XXI já consegue encontrar seus caminhos de cura:

Os pontos de conexão teórico-metodológica entre as várias áreas que compõem os estudos de música popular estão indicados, embora ainda falte incrementar o diálogo e as trocas efetivas entre elas. Há uma base



XIX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - CE

TERRA DE LUTAS, SEMENTE DE HISTÓRIAS!

02 A 05 DE JULHO DE 2024 **FAEC/UECE - CRATEÚS**

bibliográfica considerável sobre a canção e a música popular brasileira, na forma de livros, artigos e, sobretudo, teses ainda não publicadas. Os fóruns de discussão interdisciplinares têm crescido, como os encontros de musicologia abertos a pesquisadores de outras áreas, os congressos da IASPM e os vários eventos sobre música popular mundo afora. A linguística e a semiótica têm refinado seus instrumentos teóricos, bem como a sociologia, ampliando as possibilidades das áreas de letras, história e comunicações. Em que pesem as diferenças de abordagens e modelos teóricos, ainda não foram esgotadas as trocas e intercâmbios entre as ferramentas destas áreas. (Napolitano, 2007, p. 120).

Neste sentido, já é sabido que “[...] as canções absorvem frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas, e que poderão ser moduladas em novos momentos, por novas interpretações” (Wisnik, 1999, p. 214), as questões se tratam muito mais da ampla variedade de abordagens teóricas e metodológicas.

No nosso percurso, nos inspiramos nas elaborações sobre a cartografia de Deleuze e Guattari (1995). Na escuta atenta das músicas de Milton Nascimento percebemos que muitas linhas confluem, se atravessam e se confrontam, como num mapa, nossa interação com estas linhas se dão a partir da perspectiva de que a composição da pesquisa é “conectável, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 21) a partir dos discos selecionados – Sentinela (1980), Corazón Americano (1986), Txai (1990) e Nascimento (1997) – e das outras fontes.

A cartografia é, neste sentido, o “acompanhamento do traçado de um plano, ou das linhas que o compõe. A tecedura desse plano não se faz de maneira só vertical e horizontal, mas também transversalmente.” (Kastrup, Virgínia. 2002, p. 27). Nossa escuta cartográfica dos discos é dividida em três momentos: fichamento dos dados externos (ficha técnica), a partir do estabelecimento de categorias de análise com foco na nossa hipótese, uma escuta individual e outra escuta compartilhada com a co-orientadora da pesquisa.⁴

As vozes, em Sentinela (Ariola, 1980)

⁴ Profa. Dra. Lucila da Silva Pereira Basile (Professora do curso de Música da UECE e do PPGArtes/UFC).



XIX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - CE

TERRA DE LUTAS, SEMENTE DE HISTÓRIAS!

02 A 05 DE JULHO DE 2024 **FAEC/UECE - CRATEÚS**

Sentinela, LP lançado pela gravadora Ariola em 1980, período em que se compartilhava uma expectativa de uma reabertura democrática após os anos de ditadura civil-militar no Brasil, se escuta um entre-lugar em que coabitam o passado, o presente e o possível futuro. Nele se concentram variadas alusões à memória, ainda que estes apontem ou tentem apontar e estruturar musicalmente um novo amanhã (Anderson, 2008).

Na capa e na contracapa, o olhar de Milton Nascimento tem um foco, e apesar de ser longínquo está presente, com os pés descalços no chão. Em 2º plano, saturado em vermelho, está a fotografia de um morro em Galo Velho, que fica na fronteira entre os municípios de Raposos–MG e Nova Lima–MG, é uma área que havia extração de ouro e separação de rejeitos e em decorrência da grande produção de arsênio que é uma substância tóxica, o lugar também era chamado de “casa da morte” e “foi alvo de mobilizações durante boa parte do século XX por parte dos moradores de Raposos e de regiões adjacentes frente ao despejo de arsênio no Rio das Velhas”(Coelho, 2013)⁵. Nessa composição vemos sobretudo as marcas de um conflito ambiental, de uma ausência presente, de um sertão profundo e oralizado, tomado de vozes para além de humanas – naturais – que se impõe em sua música.

Neste disco, assim como os outros escolhidos para trabalhar suas interações com a América Latina tem a participação de outros artistas do território⁶, que se tornam fontes por entendermos que esta interação aparece em tramas complexas, estruturas em que se misturam elementos da formação musical de Milton Nascimento e da experiência resultante desse estado de trânsito constante. Não há discos em que o artista grava apenas

⁵ Disponível em: <<https://guayabermineira.blogspot.com/2013/10/ouro-e-arsenio-na-sentinela-de-raposos.html#:~:text=No%20Galo%20ficava%20uma%20parte,do%20processo%20%C3%A9%20o%20ars%C3%AAnio.>> Acesso em: 25/09/2024.

⁶ **Sentinela (1980)** (Ruben Radá e Hugo Fatoruso/ Uruguaios; Silvio Rodriguez/Cuba, e Mercedes Sosa/Argentina, participam, como autores ou intérpretes); **Corazón Americano (1986)** é um disco ao vivo, fruto de um show em Buenos Aires com M. Sosa e León Gieco/Argentino. **Txai (1990)** (referências/participações do povo Yanomami/fronteira entre Brasil e Venezuela e do povo Ashaninka/fronteira entre Brasil e Peru). **Nascimento (1997)** (Léo Masliah e Eduardo Matteo/Uruguaios.)



XIX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - CE

TERRA DE LUTAS, SEMENTE DE HISTÓRIAS!

02 A 05 DE JULHO DE 2024 **FAEC/UECE - CRATEÚS**

músicas da América-Latina, elas surgem no meio de suas produções, em contato com outros elementos.

A América Latina não é entendida, portanto, apenas como território geográfico, mas como um ponto de encontro em que muitos outros elementos de sua música e outros artistas do território confluem e atravessam, podem se conectar e se desconectar, se deslocar, transitar.

A voz, ou as vozes em Sentinela, soam quase como guardiãs da memória, como entoia o verso da canção que intitula a obra: “longe, longe/ouço essa voz/que o tempo não vai levar”. Essa memória é ostensiva, desde a introdução intitulada “O velho”, quanto a presença de músicas folclóricas, vinhetas que interligam vozes e canções de momentos históricos diferentes e repetições – no caso de Peixinhos de Mar (que é ao mesmo tempo 2º e 12º faixa). Em *Povo da Raça Brasil*, vinheta que acontece num coro ritmado por agogô, instrumento de origem iorubá, as presenças dessas memórias soam não só como denúncia, mas como combustível, como uma massa que sustentará a construção de uma sociedade feita com – como as vozes que se combinam com a de Milton Nascimento nos 26 segundos de canção – sujeitos e identidades que estavam a margem de um “projeto de Brasil”, um esquecimento voluntário “mais do que por efetiva ausência” (Dias, 1995, p.13). O retorno a essas memórias é não apenas passado, como também caminho, construção e esperança: “Põe a mão na mágoa/Põe a mão no povo/Põe a mão na massa pra fazer o pão/Ponha fé na vida/Ponha fé na terra [...] Viva com o povo da raça Brasil”(Brant, Fernando; Nascimento, Milton).

As vocalizações do artista nessas vinhetas costuram o disco, encontrando e fazendo com que se encontrem outras vozes, como grupo Uakti, Hugo Fattoruso e Ruben Radá, Robertinho Silva⁷, Silvio Rodriguez⁸, Mercedes Sosa e Heitor Villa Lobos⁹ que são pontos de partidas importantes para pensar esse disco como uma acontecimento dialógico

⁷ Baterista, percussionista e pesquisador de ritmos brasileiros e afro-brasileiros. Faz parte dos 4 álbuns que selecionamos como fonte (Sentinela – Ariola, 1980; Corazón Americano – Polygram, 1986; Txai – CBS, 1990; Nascimento – Warner, 1997)

⁸ Cancioneiro cubano, representa a Nova Trova Cubana no contexto do Movimento do Nuevo Cancioneiro (1963-70).

⁹ A bachiana brasileira n. 4 adaptada por Teca Calazans é interpretada por Milton Nascimento.



XIX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - CE

TERRA DE LUTAS, SEMENTE DE HISTÓRIAS!

02 A 05 DE JULHO DE 2024 **FAEC/UECE - CRATEÚS**

entre Milton Nascimento e a América Latina. Como, neste tempo e nessa sociedade, essa interação é possível e que memória essas vozes comunicam? Em entrevista sobre o lançamento, o artista fala sobre isso:

Toda América Latina está passando pelo mesmo processo. Então o sentimento é o mesmo, o sofrimento é o mesmo, o chamado terceiro mundo. Ultimamente tenho uma proximidade maior com o pessoal do Chile, Uruguai e Cuba. Sou muito procurado pelo pessoal do Uruguai, ou melhor, que estava no Uruguai [...]. Existe uma irmandade muito grande. Acho que isto pode contribuir porque se eu junto a minha voz com a de Mercedes, se posso fazer o mesmo com a de Pablo Milanes, Silvio Rodrigues, se posso cantar coisas de Violeta Parra e eles ao mesmo tempo podem cantar as minhas coisas, como estão fazendo inclusive no México, são mais vezes cantar, mais conhecimento, mais troca de cultura, amizade e vozes. Isso é a coisa mais importante e que gosto de ressaltar, as vozes. (Nascimento, Milton. 1981)

Se em 1970 essa interação de Milton Nascimento com a América Latina se dá, não só mas principalmente, através de um desejo de exercício político no envolvimento com o movimento do novo cancionero latino-americano, em 1980, período de invasão do rock e ritmos alternativos no cotidiano urbano da cena musical brasileira (Rochedo, 2011.) outras relações podem ser postas nessa reflexão a partir da análise do disco. O que estava Milton Nascimento, querendo propor, com essa articulação de vozes? Qual o lugar disputado pela sua voz, dentro desse contexto, nas reverberações que ela tinha na América Latina? É a sua presença? São as suas ideias? É um gesto político? Ele se refere neste trecho da matéria sobre *Sentinela* a artistas que integraram o *Movimento do Nuevo Cancionero Latinoamericano*, que nesse disco aparecem Mercedes Sosa em dueto com Milton na canção *Sueño con serpientes*, que é de autoria de Silvio Rodriguez e também relata a demanda de artistas latino-americanos a sua música. A música *Tudo*, aponta para outras vozes e contextos que transitam nessa América Latina em 1980:

Barco é pra quem pode
Barco é pra quem quer
Pássaro que pousa onde vê

Tá, tudo o que importa
Coisa de irmão
Que nunca termina
É só conhecer

[...] Onde quer, vibração
Tudo o que importa



XIX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - CE

TERRA DE LUTAS, SEMENTE DE HISTÓRIAS!

02 A 05 DE JULHO DE 2024 **FAEC/UECE - CRATEÚS**

Barco é só um nome
E é tudo de você
É chamada, é vinda
É o fundo, é se ver

Tá, tudo o que importa
Aonde está o irmão?
Pássaro que pouso
Barco é o coração
(Hugo Fattorusso; Milton Nascimento; Ruben Radá)

A composição de Milton Nascimento, Ruben Radá e Hugo Fattorusso, integrantes da banda OPA¹⁰, indicam relações multifacetadas, ambivalências, idas e vindas que ultrapassam fronteiras, desmembram fronteiras através do desejo de conhecer, de seguir “vibrações”, procurar “se ver”, talvez um desejo e uma busca por se identificar, que contraditoriamente, é permeado por fragmentações, um “conhecer” que “nunca termina”? Em comunhão com esse estado de trânsito, nas entrelinhas a canção cresce, começa com batidas de tambor tocadas por Robertinho Silva¹¹, se mistura ao som da flauta em movimento, a bateria acompanha essa flauta que vai ficando cada vez mais alta, ora distante, ora mais próxima, como no acompanhamento de um voo.

A voz de Milton Nascimento melodicamente aparece, iniciando a textualidade da canção, mas logo é atravessado também pela melodia da viola e por solos do contrabaixo, instrumento que compõe a espinha dorsal do *jazz*. Ele fica presente em toda a música, harmonizando entre as flautas, a bateria, a viola e a voz do artista, essa mistura é adensada ainda pelos seus falsetes, que enfatizam a alternância de rotação da música. Ela começa lenta, cresce no ritmo e na incorporação de novos instrumentos e brinca com essa ambivalência na medida em que se desenvolve. Termina com a voz de Milton Nascimento quase sussurrando o fim, para dar início a música seguinte, que é *Canção da América*.

Em 1981, Milton Nascimento sai em turnê com o repertório do álbum *Sentinela* pelo Brasil e em Buenos Aires. Em Buenos Aires, o anúncio de um desses shows está na

¹⁰ Banda uruguaia formada nos EUA, que mistura rock, jazz e candombe (dança típica do Uruguai mas que também tem em Minas, se dão em movimentos de roda coletivos e os dançantes tocam atabaque simultaneamente). Essa banda existiu – com flutuações dos integrantes – entre os anos de 1976 e 2005.

¹¹ Robertinho Silva é baterista, percussionista e pesquisador de ritmos brasileiros e afro-brasileiros. Está presente nos 4 discos escolhidos como fonte.



XIX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - CE

TERRA DE LUTAS, SEMENTE DE HISTÓRIAS!

02 A 05 DE JULHO DE 2024 FAEC/UECE - CRATEÚS

página do n. 54 da revista Humor¹², a mesma foto que estampa o disco também está na página, com o título “El encuentro musical del año!”, se referindo ao show de Milton Nascimento com a banda OPA. Percebemos que essa interlocução com jazz estadunidense enquanto um lugar de liberdade e de troca de experiências musicais, é feita não só por Milton Nascimento, mas por artistas latino-americanos que ele se aproxima neste contexto, que é o caso da banda OPA. Essa aproximação e a construção da canção analisada para além da dimensão disruptiva com as fronteiras, também nos aproxima de uma afro-latino-americanidade, que é uma das linhas dessa interação com a América Latina escutada em Sentinela ressaltada pelas percussões, pelas vozes, e pelas interações.

Tateando a América Latina de Milton Nascimento. Transversalidades e (re) Nascimentos na década de 1990

No início de 1990 percebemos que as vias de acesso a América Latina se dão a partir da experiência do artista no Alto do Juruá e do rio Amônia, no extremo oeste do Acre, fronteira do Brasil com o Peru, em excursão que foi feita a convite do Conselho Nacional dos Seringueiros (CNS) e da União das Nações Indígenas (UNIS). Essa experiência se transforma no disco Txai, composto por 15 músicas e lançado em 1990.

Txai é uma palavra de origem da língua Kaxinawa, na narrativa trazida pelo disco é adotada “como tratamento de respeito e carinho a todos os aliados dos povos da floresta”, podendo fazer referência a indígenas, seringueiros, ribeirinhas e ambientalistas. Os temas das canções são todos em referência as culturas indígenas e aos sons da natureza e do sertão, há canções tradicionais de alguns povos cantadas por eles mesmos e em conjunto com Milton, registros sonoros feitos na excursão e editados no estúdio de gravação e/ou somados a outras vozes.

Na trajetória de Milton Nascimento, a voz das águas, dos pássaros e da terra são elementos comuns nos discos analisados. Neste sentido, percebemos uma continuidade na relação entre o artista e a América Latina na década de 1990 e que se dá a partir da aproximação com povos indígenas, esta reflexão se constitui, neste sentido, também a partir

¹² Disponível em: <<https://algomasquerockandroll.blogspot.com/2011/10/milton-nascimento-sentinela.html>> Acesso em: 01/10/2024.



XIX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - CE

TERRA DE LUTAS, SEMENTE DE HISTÓRIAS!

02 A 05 DE JULHO DE 2024 **FAEC/UECE - CRATEÚS**

de elementos transversais dos discos trabalhados nos capítulos anteriores¹³ e que podem ser historicizados a partir de *Txai* de forma mais aprofundada, porque decorrem de uma experiência material de Milton Nascimento com os povos indígenas que ocupam a fronteira entre a Amazônia brasileira e peruana. É interessante para percebermos que essa interação musical com a América Latina tem flutuações e ruídos a depender do tempo e da sociedade em que seus sentidos foram produzidos por Milton Nascimento.

Da década de 1990, utilizamos também o CD Nascimento (Warner, 1997), visto como uma narrativa sonora autobiográfica do artista, captando e analisando a suas referências dentro do contexto de Minas Gerais/Brasil e o que Milton Nascimento compreende como produção latino-americana ou como América Latina. Para o artista, em diversos relatos essa aproximação com a América Latina se dá justamente pela paisagem sonora da região onde cresceu:

Minas eu acho que é o negócio mais latino-americano que tem dentro do Brasil. Por exemplo, a maioria das coisas feitas em Minas, em termos de música, assim, de teoria musical mesmo, são feitas no compasso que é usado em toda a América Latina, todos os países da América Latina, que é o 3 por 4 ou 6 por 8. Então a gente sente uma coisa que vem lá dos Andes ou sei lá de onde, desde a harmonia, do compasso, de tudo ...a coisa cai aqui dentro [aponta para o peito], então chega, bate, fica, filtra e sai. (“Milton Nascimento Especial”. Rede Globo, apresentado em 1981. Programa de Augusto Cesar Vannucci.)

Em *Nascimento* (Warner, 1997) percebemos que há uma grande quantidade de escolhas musicais derivadas de festividades mineiras (candombe, reisado) e de culturas africanas ou recriados/reinventados pelos povos escravizados na América Latina.

É o caso do Cajón, instrumento afroperuano de percussão que ritma, junto da caixa de folia (ligada a tradição do reisado) a canção que abre o CD, intitulada “Louva-a-deus”. Há também o tambor de taboca, de origem afro-brasileira cuja prática está ligada as

¹³ Estes elementos são sonoridades ligadas a natureza, a terra e/ou a influências indígenas. Em sentinela, por exemplo, há a participação em quase toda ambientação sonora do disco do grupo Uakti e seus instrumentos não convencionais e de matérias naturais.

“O UAKTI e eu viemos de um mesmo lugar e essa questão da terra é para mim como um ritmo, uma melodia. Creio que é exatamente isso que nos une, por ela estamos juntos. Os músicos do UAKTI, no seu estilo, e minha música se complementam no sentido de que queremos expressar a mesma qualidade, vinda de uma mesma origem. Dos quase 40 instrumentos que eles já fabricaram, trouxemos apenas 10. O emprego de madeiras, bambus, pedras e água para produzir sons musicais é um dos fatores que une meu estilo ao deles” (Milton Nascimento, Cada vez mas brasileiro. ASI en Cronica, Buenos Aires, 5, abril, 1981. p.15.).



XIX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - CE

TERRA DE LUTAS, SEMENTE DE HISTÓRIAS!

02 A 05 DE JULHO DE 2024 **FAEC/UECE - CRATEÚS**

tradições do candomblé da região maranhense, o afoxé, instrumento afro-brasileiro da região baiana, a moringa, originária dos povos Ibos e Hauçás da Nigéria, e que aparecem nas faixas 4 (*Cuerpo y alma*) e 5 (*Rouxinol*). *Rouxinol* entoa em sua melodia um renascimento. Enquanto *Cuerpo y Alma*, de autoria do uruguayo Eduardo Mateo, remete a um manifesto cantante, entende a música como um alimento para a alma e para o corpo, as duas canções se complementam: “Canta-canta y ama vive em cuerpo y alma”, se correspondem: “Rouxinol me ensinou que é só não temer/Cantou, se hospedou em mim”. Se pensamos a América Latina na sua música como um ponto de encontro, as referências africanas e afro-latino-americanas podem ser vistas – ou escutadas – como uma das constantes, desta interação.

Considerações finais

Milton Nascimento questiona as fronteiras da cultura dominante (Afonso, 2016, p.28) a partir de articulações temáticas e temporais, confluindo sons e silêncios, transversalidades, vozes e memórias contra hegemônicas que não apenas afetam como são também afetadas pelas forças de seu contexto. Essas duas décadas estão implicadas em processos históricos complexos, de permanências, rupturas, disputas e rearranjos. Pelo fim da guerra fria – e o percebemos em expressões como “terceiro mundo” utilizadas pelo artista – pela experiência dos golpes militares e das ditaduras vividas na América Latina no século XX, pelo processo de construção da nova constituinte brasileira aprovada em 1988 e todas as tensões e demandas de direitos mobilizadas por diversos grupos nessa construção. Há também uma agenda de disputa na década de 1990, pela integração da América partindo do EUA com o projeto da ALCA (Área de Livre Comércio das Américas) lançado em 1994. E na América do Sul tem uma agenda sendo construída ativamente pelo Brasil, em que pesa a criação do Mercosul em 1991.

Neste sentido, uma interação com a América Latina aparece sendo tecida a partir do movimento entre todos esses processos, de questionamento as memórias oficiais e de uma demarcação política e social desse território através de elaborações musicais. Nessa trama musical de Milton Nascimento, a América Latina é vista como uma “identidade que se revela não como algo por descobrir, mas como um “alvo de



XIX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - CE

TERRA DE LUTAS, SEMENTE DE HISTÓRIAS!

02 A 05 DE JULHO DE 2024

FAEC/UECE - CRATEÚS

esforço” (Altamirano, 2023, p. 30), o que traz em si possibilidades, neste sentido, de ser disputada por ele quando compõe canções e lança discos – inclusive a partir de interesses do mercado fonográfico brasileiro (Dias, 2008).

A escuta inicial dos álbuns *Sentinela* (Ariola, 1980), *Corazón Americano* (Polygram, 1986), *Txai* (CBS, 1990) e *Nascimento* (Warner, 1997) e as reflexões que ainda estão sendo tecidas no encontro e confronto com as fontes fazem parte da pesquisa em desenvolvimento no mestrado em história da UFC e que tem previsão de conclusão para o ano de 2026. Percebemos a existência de muitos caminhos de questionamentos e de como essa aproximação entre Brasil e América Latina é expressada por Milton Nascimento a depender da temporalidade, sejam através das rotas mineiras, sertanejas, indígenas ou afro-latino-americanas, através da relação com o *Movimiento del Nuevo Cancionero* ou na troca com o *Jazz*.

Bibliografia

ALTAMIRANO, Carlos. **A invenção de nossa América**. Obsessões, narrativas e debates sobre a identidade da América Latina. São Paulo: EDUSP, 2023.

AFONSO, Luís Felliipe Fernandes. **O som e a fúria de um novo Brasil**: juventude e rock brasileiro na década de 1980. Dissertação de Mestrado (História comparada) da UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CUNHA, Letícia Alves da. **Do nacional-popular ao popular latino-americano**. Milton Nascimento e o discurso latino-americanista na música popular brasileira. 2019. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

DIAS, Maria Odila da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.



XIX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH - CE

TERRA DE LUTAS, SEMENTE DE HISTÓRIAS!

02 A 05 DE JULHO DE 2024 **FAEC/UECE - CRATEÚS**

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz.** Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura. São Paulo: Boitempo, 2008.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer:** o Clube da Esquina como formação cultural. Dissertação de mestrado. FAFICH/UFMG, 2000.

GARCÍA, María Inés; GRECO, María Emilia; BRAVO, Nazareno Juan. Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta. Pontificia Universidad Católica de Chile. Instituto de Música; **Resonancias**, 2014.

MARQUES, Fernanda Paulo. **No trilho da década de 1970.** O trem chamado Bituca e a viagem pela América Latina. 2021. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo (USP).

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista brasileira de história**, v. 20, p. 203-221, 2000.

_____. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. **Topoi** (Rio de Janeiro), v. 19, n. 38, p. 109-139, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**, n. 157, pág. 153-171, 2007.

PRADO, Maria Ligia Coelho. O Brasil e a distante América do Sul. **Revista de História**, n. 145, p. 127-149, 2001.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.