

TESE DE DOUTORADO

Luciano Cintra – Orientação: Prof. Dr. Silvio Merhy

PPGM UniRio - 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

DO VALOR AO DESVIO: SINGULARIDADE E DISCURSO EM *MINAS* (1975) DE
MILTON NASCIMENTO

LUCIANO CINTRA SILVEIRA

RIO DE JANEIRO, 2017

DO VALOR AO DESVIO: SINGULARIDADE E DISCURSO EM *MINAS* (1975) DE
MILTON NASCIMENTO

por

LUCIANO CINTRA SILVEIRA

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Música do Centro de Letras e Artes da
UNIRIO, como requisito parcial para obtenção
do grau de Doutor, sob a orientação do
Professor Dr. Silvio Merhy.

Rio de Janeiro, 2017

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

S587 Silveira, Luciano Cintra
DO VALOR AO DESVIO: SINGULARIDADE E DISCURSO EM
MINAS (1975) DE MILTON NASCIMENTO / Luciano Cintra
Silveira. -- Rio de Janeiro, 2017.
203

Orientador: Silvio Merhy.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2017.

1. Minas. 2. Milton Nascimento. 3. Discurso
musical. I. Merhy, Silvio, orient. II. Título.

Agradecimentos

Prof. Dr. Silvio Merhy

Profa. Dra. Tania Clemente

Profa. Dra Carole Gubernikoff

Profa. Dra. Martha Ulhôa

Profa. Dra. Regina Meirelles

Antonio Roberto Barreto

Luiz Carlos de Castro Silveira Filho

UniRio / PPGM

CAPES

Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro

Fundação Paulo Coelho

Em volta dessa mesa existem outras falando tão igual
Em volta dessas mesas existe a rua
Vivendo seu normal
Em volta dessa rua, uma cidade sonhando seus metais
Em volta da cidade(...)
(Saudade dos aviões da Pan Air)

SILVEIRA, Luciano Cintra. *Do valor ao desvio: singularidade e discurso em MINAS (1975) de Milton Nascimento*. 2017. Tese (Doutorado em Música), Centro de Letras e Artes, UniRio.

RESUMO

A presente tese analisa o disco *MINAS* (1975), de Milton Nascimento, como um enunciado que emerge de uma formação discursiva historicamente construída, sobretudo atrelada ao percurso das minorias no Brasil. O disco, grande sucesso de público e crítica, foi considerado, à época como um disco de difícil compreensão, o que constitui um *desvio* – conceito elaborado por Certeau (2011), em termos de música popular. *MINAS* se singulariza pelo seu discurso metafórico e codificado, fazendo com que grande parte da produção do sentido se dê na escuta. A partir da análise historiográfica da obra concluímos que o sucesso do disco se deve ao direcionamento da escuta, ao sentido de *pertença doutrinária* (Foucault, 2012), garantidos por mecanismos maquínicos de inculcação e silenciamento.

Palavras-chave: *MINAS*. Milton Nascimento. Discurso musical.

SILVEIRA, Luciano Cintra. *Do valor ao desvio: singularidade e discurso em MINAS (1975) de Milton Nascimento*. 2017. Tese (Doutorado em Música), Centro de Letras e Artes, UniRio.

ABSTRACT

This thesis analyzes Milton Nascimento's disc *MINAS* (1975) as a statement that emerges from a historically constructed discursive formation, especially linked to the path of minorities in Brazil. The album, a great success of public and critic, was considered at the time as an album hard to understand, what constitutes a deviation - concept elaborated by Certeau (2011), in terms of popular music. *MINAS* is singularized by its metaphorical and codified discourse, making much of its meaning's production comes because of its listening. From the historiographic analysis of the work we conclude that the success of the disc is due to the directing of listening, to the sense of doctrinal belonging (Foucault, 2012), guaranteed by machinic mechanisms of inculcation and silencing.

Keywords: *MINAS*. Milton Nascimento. Musical speech.

Índice de Figuras

Figura 1: Capa do álbum <i>MINAS</i> (1975)	50
Figura 2: Esquema de Luz da capa de <i>MINAS</i>	55
Figura 3: <i>MINAS</i>	61
Figura 4: <i>Fé Cega Faca Amolada</i>	61
Figura 5: <i>Beijo Partido</i>	62
Figura 6: Saudade dos Aviões da Pan Air	62
Figura 7: <i>Gran Circo</i>	63
Figura 8: Ponta de Areia.....	64
Figura 9: <i>Trastevere</i>	64
Figura 10: Idolatrada	64
Figura 11: <i>Leila</i>	65
Figura 12: <i>Paula e Bebeto</i>	65
Figura 13: <i>Simples</i>	66
Figura 14: <i>Norwegian Wood</i>	66
Figura 15: <i>Caso você queira saber</i>	66
Figura 16: Transcrição dos quatro primeiros compassos de Ponta de Areia (Native dancer,1974)	75
Figura 17: Melodia simplificada de Ponta de Areia	76
Figura 18: Transcrição do período de Ponta de Areia (<i>MINAS</i> ,1975)	76
Figura 19: Estrofes de construção binária e ternária, em <i>Paula e Bebeto</i>	77
Figura 20: Aumentação estrófica por repetição de frase (Saudade dos Aviões da Pan Air)	77
Figura 21: Transcrição genérica da linha de baixo do refrão de <i>Fé Cega Faca Amolada</i> (em Ostinato)	78
Figura 22: Relação bumbo e caixa no refrão de <i>Fé Cega Faca Amolada</i>	79
Figura 23: Linha de baixo genérica com rítmica sugerida por Amaral(2013)	79
Figura 24: Linha de baixo genérica em 7/8	80
Figura 25: Transcrição do trecho - Melodia e Baixo - Saudade dos Aviões da Pan Air	80
Figura 26: Ritmo Harmônico - Parte B - Saudade dos aviões da PanAir.....	81
Figura 27: Esquema de Ritmo harmônico (Parte A-final- Saudade dos Aviões da Pan Air)	81

Figura 28: Frase de Saudade da PanAir em 4/4	82
Figura 29: Frase de Saudade da PanAir em 5/4	82
Figura 30: Soundbox de <i>Fé Cega Faca Amolada</i> – 1ª.estrofe.....	84
Figura 31: Soundbox de <i>Fé Cega Faca Amolada</i> – 2ª.estrofe.....	85
Figura 32: Soundbox de <i>Fé Cega Faca Amolada</i> – Refrão	86
Figura 33: Soundbox de <i>Beijo Partido</i> – 1ª. estrofe	87
Figura 34: Soundbox de <i>Beijo Partido</i> – 3ª. estrofe	87
Figura 35: Soundbox de <i>Gran Circo</i> – Parte A	88
Figura 36: Soundbox de <i>Gran Circo</i> – Coda	89
Figura 37: Soundbox de <i>Paula e Beбето</i> – 1ª. estrofe.....	90
Figura 38: Soundbox de <i>Paula e Beбето</i> – Coda	91
Figura 39: Soundbox de <i>Caso você queira saber</i> – Intro	91
Figura 40: Soundbox de <i>Caso você queira saber</i> – Refrão Final	93
Figura 41: Participação do Elemento Textual em <i>MINAS</i>	96
Figura 42: Trecho comparado de <i>Caso voce queira saber</i>	96
Figura 43: Trecho de Saudade dos aviões da Pan Air.....	97
Figura 44: Trecho de Saudade dos aviões da Pan Air.....	98
Figura 45: Trecho de Saudade dos aviões da Pan Air.....	98
Figura 46: Distribuição de ocorrências de elipses	108
Figura 47: Quantidade de discos apontados por discografia.....	154
Figura 48: Ocorrências de Milton Nascimento no acervo digital do Globo	173
Figura 49: Ocorrencias de "MILton Nascimento vs. Clube da Esquina"	174
Figura 50: Diagrama de Venn para os cinco campos semânticos.....	177

Índice de Tabelas

Tabela 1: Características das faixas do álbum <i>MINAS</i>	60
Tabela 2: Tamanhos das diferentes seções por número de compassos (1ª.parte).....	73
Tabela 3: Tamanhos das diferentes seções por número de compassos (2a.parte).....	74
Tabela 4: Tamanhos das diferentes seções por número de compassos (3a. parte).....	74
Tabela 5: Tamanhos das diferentes seções por número de compassos (4a. parte).....	75
Tabela 6: Quantitativo de versos e palavras em <i>MINAS</i> (1975).....	106
Tabela 7: Densidade Textual em <i>MINAS</i> (1975).....	107
Tabela 8: Ocorrências por classe gramatical em <i>MINAS</i> (1975).....	108
Tabela 9: Distribuição quantitativa de pronomes	111
Tabela 10: Distribuição quantitativa de pronomes pessoais.....	111
Tabela 11: Quantidade de Regravações das faixas do álbum <i>MINAS</i>	132
Tabela 12: Identidade Tríplice da Persona em <i>MINAS</i>	135
Tabela 13: Níveis de realidade e envolvimento.....	143
Tabela 14: Presença de Metáforas nos diferentes níveis	145
Tabela 15: Níveis de Realidade e Envolvimento incorporando Discurso Metafórico .	146
Tabela 16: : Níveis de Realidade e Envolvimento incorporando Vocalise como Discurso Metafórico	147
Tabela 17: Posições de ouvinte e cantor.....	149
Tabela 18: Proxemics e Graus de Intervenção (Moore,2012).....	150
Tabela 19: Índices de correlação - Milton e outros	175
Tabela 20: Campos semânticos: palavras-chave e seus associados semânticos.....	176

Sumário

1. Introdução	23
2. (MI) ou Discursos Primeiros.....	31
2.1 Uma questão preliminar: Música e Discurso	31
2.2 Condições de Produção ou Sobre Historiografia (Análise Histórica).....	40
2.3 A produção condicionada e o dito da obra: da materialidade enunciativa e alguns desdobramentos	50
2.3.1 Aspectos Imagéticos	50
2.3.2 Aspectos Sonoros Diversos	58
2.3.3 Forma.....	68
2.3.4 Formato.....	82
2.3.5 Entrega.....	94
2.3.6 O percurso das minorias ou historiografia.....	112
2.3.7 Milton Nascimento e MINAS: singularidades e porquês	128
2.3.8 Persona.....	133
2.3.9 MINAS e Discografia.....	151
2.3.10 O novo cultural nos anos 70: juventude, herói, e um (possível?) conflito de gerações	158
3 – (NAS) ou Discursos Segundos.....	172
4. Conclusões	180
5. Referências.....	187
6. Anexos	195
6.1 Letras	195
6.2 Ficha Técnica do Disco	202

1. Introdução

A presente pesquisa tem como objeto material essencial o disco *MINAS* (1975), de Milton Nascimento. Objeto discursivo, portanto de um dizer que envolve diferentes linguagens. Objeto simbólico cujo valor é intrínseco, mas também atribuído. Objeto material que mais do que definir as linhas de contorno da obra, onde o espaço de discussão e reflexão seria endógeno, estabelece a linha limite – embaçada, opaca, desfigurada muitas vezes – daquilo que lhe sustenta como possibilidade do dizer. Dizendo de outra maneira, a obra – sob esse viés – estabelece relações, conecta sujeitos, estrutura uma rede de significados que por sua vez retroalimentam o dizer interno, estrutural. O dizer estruturante, por que não. *MINAS* (1975) se relaciona, portanto, com uma rede de memória, quer seja no plano da produção, quer seja no plano da recepção a uma teia de possibilidades de significados. Progressões geométricas de possibilidades interpretativas, onde a busca por um sentido seria, certamente, frustrada por um sentido-outro sempre possível, embora nem sempre presente.

Essa teia se expande em direções opostas sem que daí resulte um paradoxo. Muito pelo contrário, do tensionamento dessas relações surge uma possibilidade única: daí nasce o objeto. Ouvir *MINAS* (1975) hoje certamente não o mesmo que ouvi-lo à época de seu lançamento. Tem-se aí, a partir desse exemplo simples, uma rede de memória que se expande em sentidos opostos: a memória anterior e uma espécie de memória posterior. Memória posterior que se constitui no plano da recepção, é ativada, projetada, ressignificada e reterritorializada em outros limites espaço/tempo. O objeto *emerge* (Foucault, 2008) em superfícies que sustentam sua possibilidade de aparição:

Nesses campos de diferenciação primeira, nas distâncias, discontinuidades e limiares que então se manifestam, o discurso [psiquiátrico] encontra a possibilidade de limitar seu domínio, de definir aquilo de que fala, de dar-lhe o *status* de objeto - ou seja, de fazê-lo aparecer, de torná-lo nomeável e descritível (Foucault, 2008, p.47).

De contorno a limite, temos então a ressignificação desse limiar. O limite do não-dito, o limite de sua condição de produção, limite dessa superfície que, mais à frente Foucault (2008) dá o nome de *formação discursiva*: o objeto se constrói pelo que lhe é materialmente externo. Exterioridade estruturante, sem dúvida. Melhor dizendo, não apenas a exterioridade, mas a região limítrofe a que ele chama de *instâncias de delimitação*, também estrutura esse mesmo objeto. Propriedades de um dado campo de conhecimento que valida ou que reconhece a potencialidade de um objeto se construir enquanto tal.

Supõe-se, assim, que tudo que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio, que continua a correr obstinadamente sob ele, mas que ele recobre e faz calar. O

discurso manifesto não passaria, afinal de contas, da presença repressiva do que ele diz; e esse não-dito seria um vazio minando, do interior, tudo que se diz (Foucault, 2008, p.28)

MINAS (1975) é disco da Música Popular Brasileira. Propriedade do campo que lhe permitiu emergir como ato de enunciação discursiva. Temos aí, portanto, uma rede de filiações e de memória: a Música Popular Brasileira, a despeito do quanto se possa discutir a respeito da expressão. *MINAS* é obra de Milton Nascimento(?). Outra rede: a rede que conecta a obra a uma coleção – obra de Milton Nascimento(?). Duas afirmações provocantes, que serão retomadas mais à frente.

A expansão, a busca de um sentido particular através desses fios do interdiscurso¹ não encontra exatamente um início. E isso não é relevante. Nas palavras de Foucault:

Desta forma, seríamos fatalmente reconduzidos, através da ingenuidade das cronologias, a um ponto indefinidamente recuado, jamais presente em qualquer história; ele mesmo não passaria de seu próprio vazio; e a partir dele, todos os começos jamais poderiam deixar de ser recomeço ou ocultação (na verdade, em um único e mesmo gesto, isto e aquilo) (Foucault, 2008, p.28)

Esses des-limites de significação em diferentes instâncias enunciativas constituem o objeto dessa pesquisa. Um olhar diferenciado, inovador, uma vez que o termo *discurso* usado no campo da Musicologia prevê outro tipo de procedimento e parte de outro entendimento do que vem a ser o *discurso*².

A tese está dividida, portanto, em dois grandes blocos: 1) MI e 2) NAS, não apenas fazendo uma alusão às sílabas do álbum, ou primordialmente às sílabas do autor, mas aos deslocamentos discursivos entre um Discurso Primeiro e um Discurso Segundo, ou, dito de outra forma, entre um discurso e seus comentários subsequentes. E ainda: a um processo de desterritorialização no trânsito Rio-*MINAS*-Rio, a ser discutido oportunamente, neste trabalho.

No primeiro bloco, **2. (MI) ou Discursos Primeiros**, apresentamos e discutimos *o corpus* da discursividade a partir da obra (em si mesma, um discurso primeiro) e de suas

¹ *Interdiscurso* é o termo usado por autores do campo da Análise de Discurso para se referir à memória e suas redes de filiação. A noção já havia sido apontada em 1969, por Foucault:

(...) todo discurso manifesto repousaria secretamente sobre um já-dito; e que este já-dito não seria simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um "jamais-dito", um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não é senão o vazio de seu próprio rastro (Foucault, 2008, p.28).

² *A Análise do Discurso* – como proposta, originalmente – na *Arqueologia* (Foucault, 2008) é um campo de conhecimento interdisciplinar que vem se constituindo a partir da aproximação dos campos da *História*, da *Filosofia*, da *Sociologia* e da *Linguística*.. Inauguro nessa pesquisa sua aproximação ao campo da Musicologia e isso se demonstra na própria construção do objeto.

relações historicamente estabelecidas. Dessa forma, esse bloco está subdividido nos capítulos 2.1 Uma questão preliminar: Música e Discurso, 2.2 Condições de Produção ou Sobre Historiografia (Análise Histórica) e

2.3 A produção condicionada e o dito da obra: da materialidade enunciativa e alguns desdobramentos.

Nos dois primeiros capítulos, a discussão é fundamentalmente historiográfica com o objetivo de situar o objeto historicamente e estabelecer e analisar relações que daí resultam: sujeito e objeto, sujeito e Sujeito – entendendo-se essa distinção na perspectiva de Guattari & Rolnik (1986), ou seja, o sujeito indivíduo e a subjetividade coletiva - e objeto e Objeto, também, distinguindo-se, a partir dos referenciais citados, o objeto-fonte-dado para o objeto-criado.

Na primeira parte do terceiro capítulo, nosso foco são os aspectos gráficos do suporte material, o LP *MINAS* original de 1975. A capa foi analisada partindo de um entendimento da imagem como um texto não verbal, carregado de significados historicamente determinados, que podem ser traduzidos em diversos enunciados (comentários) que não se esgotam nem se complementam, apenas identificam o lugar social daquele que o produz. Em seguida, nos ativemos à análise das gravações de *MINAS*, partindo de um roteiro de análise proposto por Moore (2012). Importa ressaltar que embora haja a divisão do bloco para efeito de estabelecer diretrizes conceituais historiográficas *a priori*, a discussão histórica atravessa o bloco como um todo, sendo retomada no segundo bloco, como vemos no detalhamento a seguir.

No segundo grande bloco da tese, 3 – (NAS) ou Discursos Segundos, nos debruçaremos sobre os comentários, os discursos segundos, proferidos a partir de *MINAS*. Apresentamos o material coletado a partir de jornais, artigos diversos publicados entre 1967 (ano de lançamento do primeiro álbum de Milton Nascimento) e 2014.

Finalmente chegamos às conclusões no capítulo 4. Conclusões4. Conclusões, onde respondemos às questões propostas e comprovamos nossas hipóteses, onde chegamos à compreensão das condições de produção da obra, momento em que ela desaparece enquanto enunciado e ressurge como discurso. Nas palavras de Eni Orlandi, feita a análise,

(...)o texto ou textos particulares analisados desaparecem como referências específicas para dar lugar à compreensão de todo um processo discursivo do qual eles – e outros que nem conhecemos – são parte. Eles tampouco estão relacionados apenas aos processos discursivos que eram objeto daquela análise em particular e permanecem abertos a novas análises. O que temos, como produto da análise, é a compreensão dos processos de produção de sentidos e de constituição dos sujeitos em suas posições (Orlandi, 2001, p.72).

Milton Nascimento que não era – inicialmente – artista popular, com potencialidades mercadológicas, a partir de *Milagre dos Peixes*, começa a ser um artista de grandes vendas, que se consolida em 1975 com o disco *MINAS*, sucesso de crítica e público, recorde de vendas e shows com bilheterias esgotadas.

Entender as causas que operam/operaram nesse processo, tal é um dos objetivos deste trabalho. Como um álbum considerado “quase erudito”(Silveira,1975), “inesperado” (Carvalho,1975), “trabalho que prende pela complexidade” e está para Milton assim como “como St. Peppers está para os Beatles” (Bahiana,1975), cuja música é “difícil, sofisticada, invendável” (Motta,1975a), e cujo autor – Milton Nascimento vem a ser “arquétipo de maldito e difícil” (Bahiana, 1980a, p.24) pode se revelar um sucesso de vendas?

Nossa principal hipótese é a de que o sentido do discurso – sentido da obra – é produzido na escuta. Uma outra hipótese que defendemos neste trabalho é sugerida pela própria capa do disco, e sobretudo confirmada pelo discurso musical: a hipótese de que o discurso metafórico é fator determinante para popularização/vendagem de *MINAS*. Isso, naturalmente, identifica algumas importantes questões de pesquisa: é possível estender o conceito de metáfora/metonímia aos elementos musicais? E também: é possível pensar a composição musical como discurso não-verbal? Mais ainda: é possível sistematizar a aplicação e adequação dos conceitos da Análise do Discurso em Música?

E ainda consideramos as hipóteses de que: 1) O *vocalise* é um elemento central na composição da estética miltoniana; 2) O *vocalise* – entendido como metáfora – é fator determinante na produção de sentido e na condução da escuta; 3) O discurso musical, poético e literário, está em concordância no sentido de dar voz ao coletivo, ao anseio da nova geração; e finalmente, 4) os aspectos musicais funcionam, em *MINAS*, como ‘operadores discursivos’, como é entendido na Análise do Discurso.

Dizendo de outra forma, o *vocalise*, como demonstramos, vem a ser a metáfora da metáfora, a codificação discursiva levada ao extremo da ausência da palavra. Ausência que potencializa a não-palavra como a expressão de um coletivo silenciado em tempos de repressão política, cuja palavra é estrategicamente silenciada e taticamente codificada, para fazer uma referência a Certeau (2012).

Até o momento não foi encontrado qualquer produção acadêmica que se refira a esse objeto – *MINAS* - seja no campo da musicologia ou da análise do discurso. Encontramos trabalhos que abordam questões relacionadas ao *Clube da Esquina* e mesmo de *Milton Nascimento*, mas ainda assim em quantidade não muito expressiva, e, quase na totalidade, fora do campo da musicologia. De modo geral trabalhos no campo da sociologia e da história

parecem se interessar sobretudo com a questão da “mineiridade”, como é caso da dissertação de mestrado de Silva (2012). A autora assume o termo *Clube da Esquina* como movimento - noção de que nos afastaremos – fazendo relações ao cenário político de Belo Horizonte. Martins (2007) discute as narrativas em um recorte específico de canções do Clube da Esquina, a partir da análise de suas letras. A conclusão, entretanto, aborda questões musicais e incorre no que Guattari chama de *reificação*, uma espécie de sinônimo para *coisificação*. Aliás, diga-se de passagem, parece ser um problema recorrente no que se escreveu sobre o Clube da Esquina, dos trabalhos que conhecemos até o momento.

Oliveira (2006), também do campo da História, também se preocupa com a noção de mineiridade e também discute cultura popular. A obra, no entanto, é abordada a partir de aspectos textuais, exclusivamente, e os sujeitos, situados a partir da narrativa biográfica. *Mineiridade* também é uma preocupação para Canton (2010), mas procura atrelar essa noção às de romântico e de revolucionário. Sua discussão de quantificação e mecanização nos é, particularmente, interessante.

Vitenti (2010) também se interessa por essa noção de mineiridade e trabalha com a articulação das falas, em busca de um “espírito mineiro”. Faz uma interessante análise da letra de *Trastevere* associando-a ao processo de urbanização da região mineira.

A única tese de Doutorado encontrada até agora é a de Garcia (2006) que aborda o período de 1960-1980, no que se refere ao que ele chama de *trocas culturais* na obra do Clube da Esquina.

Falando a partir do campo da Arte, temos o trabalho de Tedesco (2000) que tem por objeto dois discos – Clube da Esquina 1 e Clube da Esquina 2 – sobre os quais desenvolve sua análise. Seu trabalho apresenta – para alegria e agradecimento nosso – a transcrição das entrevistas realizadas, no Anexo. Necessário ressaltar que há uma naturalização da associação direta entre os termos *Milton Nascimento* e *Clube da Esquina*.³

Silva (2003) discute a negritude a partir da análise do CD Maria Maria, onde a personagem Maria, através de sua história de vida, que se desenvolve no decorrer das músicas, permite uma releitura cultural do Brasil colônia até os dias atuais, tendo como eixo a representação e a contribuição do negro na formação e constante transformação da cultura brasileira.

³ O desenvolvimento dessa discussão acontece no item 2.3.6 O percurso das minorias ou historiografia, onde procuraremos explicitar essa relação como um processo de desterritorialização e um subsequente processo de reterritorialização e testar, assim, nossa hipótese de que o dualismo eu-nós identifica e situa o indivíduo e a produção coletiva em um jogo de relações de poder historicamente construídas.

Almeida (2005) constrói uma reflexão sobre os sujeitos dos discursos da música popular brasileira, a partir da análise de letras de canções finalistas dos Festivais da Canção das décadas de 60 e 70. Importante ressaltar que a perspectiva apontada pela autora difere fundamentalmente de nosso trabalho, no que se refere à compreensão de discurso e sujeito.

Sberni Junior (2007) trabalhou com o conceito de álbum a partir do disco Clube da Esquina, de 1972. Procura pelo conceito de obra, no contexto brasileiro e sua relação com o mercado fonográfico. O autor observa que a partir da década de 1970, os discos reproduziam de maneira particular os diálogos e a difusão de mensagens dos movimentos ligados à contracultura.

Outro autor do campo das Letras, Vieira (1998) resalta a importância do Clube da Esquina como resistência cultural. Aborda a estética do Clube da Esquina como uma relação dicotômica de poesia e utopia e de música e poesia.

E, finalmente, o primeiro trabalho encontrado na área da Música⁴ é o de Cançado (2010) que transcreve a análise formal, materiais temáticos e harmonia de três canções de Milton, a saber: *Crença*, *Gira Girou* e *Novena*. Além disso o autor realizou entrevistas com os compositores que estão transcritas na íntegra. Ao final, uma discografia comentada que pretendemos retomar oportunamente.

Outro trabalho encontrado na área da Música é o de Silva (2011) onde realiza a análise de três canções, a partir de uma abordagem semiótica: *Cais*, *Um gosto de sol* e *Que bom amigo*.

A fim de procurar responder às questões levantadas, a tese se fundamenta teoricamente em três grandes campos do conhecimento: a História, a Análise do Discurso e a Musicologia. Disso resulta o ineditismo do trabalho que nos obriga a ampliar o referencial teórico a fim de subsidiar as interrelações entre os três campos primordiais. Desta forma, será necessário recorrer, também, à linguística, a semiótica da Música e à filosofia.

A metodologia do trabalho histórico encontra em Certeau (2011) e Certeau (2012) as principais referências. Outros autores desse campo também estarão presentes, como referências auxiliares, tais como Nora (1993) - sobretudo pela sua noção de lugar de memória -, Le Goff (1990), Elias (2001) e Chartier (2009). Embora não esteja precisamente no campo da História e sim da sociologia, incluo aqui, nesse parágrafo os trabalhos de Bourdieu (1982/2007), que estarão em permanente diálogo com os primeiros.

⁴ Outros trabalhos foram encontrados, mas descartados por estarem longe da nossa temática.

No campo da Análise do Discurso, seguiremos a metodologia proposta em Orlandi (2001) e Pêcheux (1988/2014). De fundamental importância para nossa tentativa de transladar as propostas da Análise do Discurso para o campo da Música são os trabalhos de Souza (1997/2001/2013), que tratam, pioneiramente, do discurso não-verbal. Serão, também, referências importantes os trabalhos de Foucault (2012), Ducrot (1987) e Courtine (2014).

Tivemos necessidade, como já mencionado, de recorrer à filosofia em momentos particulares do trabalho, como leituras de apoio, como a Derrida (2011) – e inevitavelmente a Rousseau (1978) - quando da discussão sobre o *vocalise*. Para estabelecer um diálogo em torno da noção de sujeito recorreremos a Guattari & Rolnik (1986).

No campo da musicologia nosso principal referencial teórico será o trabalho de Moore (2012). O autor apresenta um modelo detalhado de análise de música gravada que, embora pareça bem adequado quando aplicado ao repertório que ele seleciona, suscita alguns problemas que exigem adaptação desse modelo, e esse será um dos objetivos do capítulo: propor uma adaptação do modelo de Moore (2012) para atender as questões relevantes apresentadas pelo disco *MINAS*. Além do trabalho de Allan F. Moore serão usados Lacasse & LeFrançois (2008), Lacasse (2014), Tatit (1996), Danielsen (2009) e Pfleiderer (2010) como referências auxiliares complementares. Cabe ressaltar nesse ponto que essa matriz teórica tende a um entendimento comum dos pontos apresentados o que leva a discussão para um certo estado de apaziguamento. Desta forma, nesse momento da pesquisa, dois grandes referenciais serão utilizados: de um lado os autores que tratam de análise da música popular gravada; de outro lado todo o referencial – já citado – da análise do discurso.

Outras referências tornar-se-ão, também, fundamentais para esse processo de adaptação, sobretudo matrizes teóricas do campo da linguística e da filosofia, que devem fundamentar a discussão sobre metáfora, por exemplo. São elas Lakoff & Johnson (2002) e Ricoeur (2000).

É importante frisar, a essa altura, que, embora seja necessário considerar e incluir em nossas reflexões os trabalhos do ramo da semiologia, tais como Sausurre (2006) e Barthes (2012), e também autores e pesquisadores do campo da musicologia que desenvolvem suas propostas a partir da semiologia ou semiótica – Tagg (1982), Tatit (1996), entre outros – não nos interessa aprofundar em questões dessa natureza. Esses autores aparecerão em pontos específicos do trabalho com objetivos claros de contribuir com a discussão em curso. Estamos, portanto, abrindo mão de uma aproximação semiótica, sintática e científica, em busca do semântico, discursivo e ideológico:

Assim, a “língua” se encontra contraditoriamente ligada, ao mesmo tempo, à “história” e aos “sujeitos falantes” e essa contradição molda atualmente as pesquisas linguísticas sob diferentes formas, que constituem precisamente o objeto do que se chama a “semântica” (Pêcheux, 1988, p.22).

A transladação da noção de *língua e linguagem* para o campo da música parece já estar naturalizada pela musicologia, a julgar pela quantidade expressiva de trabalhos de cunho semiótico/semiológico. No primeiro bloco, discutimos esse ponto a fim de defender nossa proposição central que é a de compreender a música como discursividade. Trata-se de uma busca pelo semântico e não apenas do sintático: a busca pela discursividade que está presente em todo e qualquer elemento que compõe a materialidade discursiva, da qual o disco é um fio constitutivo.

2. (MI) ou Discursos Primeiros

2.1 Uma questão preliminar: Música e Discurso

A noção de *discurso* em se tratando de sua aplicação no campo da Musicologia é ampla e, de certa forma, controversa. Por se tratar de um conceito-chave desta pesquisa, há necessidade de fazer uma breve revisão em torno desse conceito a fim de situar distanciamentos e aproximações e assim estabelecer de maneira precisa sob qual ótica o conceito é entendido nesse trabalho.

Lançando um olhar amplo sobre o tema é possível perceber, de início, que o termo *discurso* se refere a diferentes procedimentos. Se em algum momento ele se refere a uma sucessão de eventos, em outro ele se refere a um texto produzido, a partir de um certo falar sobre. Pode às vezes indicar a conotação de fluxo, em outras uma delimitação (no que se refere a um determinado campo). E, na maioria das vezes, está relacionado ao aspecto textual da música.

Isso, em si, não seria um problema maior, não fosse o fato de que atrás dessa pluralidade de significado há, ao meu ver, uma naturalização de procedimentos que por sua vez ocultam questões relacionadas às apropriações de termos e conceitos de outras áreas do conhecimento.

Tomemos como ponto de partida o significado do termo a partir de sua etimologia. Iasbeck (1997) aponta que

Etimologicamente, discurso vem do latim *discursus*, supino de *discurrere*, o verbo *discorrer*. É formado pelo radical *cursum* (de curso, carreira, corrida) e pelo prefixo de origem latina (*dis*), que indica, segundo Alencar (1944), divisão de um todo em partes, separação de duas coisas, dispersão. Desta forma, *discursar* e *discorrer* são praticamente sinônimos, traduzindo ambos o sentido de percorrer todas as partes de um assunto, de vários assuntos, um tema, uma opinião (Iasbeck, 1997, p.30)

A partir daí apontam-se pela própria definição do termo, possibilidades de desenvolvimento teóricos e conceituais diversos. Pensar em discurso como curso significa pensar em sucessões, eventos significativos que se sucedem e que percorrem – ou que fazem percorrer – à busca de um sentido qualquer. No campo da linguística, continua Iasbeck (1997), “a unidade de base do enunciado é a frase e o discurso é considerado como resultado ou como processo – ou operação – de elaboração da frase”. Assim posto, o conceito de *discurso* está atrelado ao de língua ou de linguagem. Sendo componente ou função da linguagem, pressupõe a função de comunicação, que, nas palavras de Ferreira (2014), vem a ser:

No contexto geral das ciências humanas, o conceito de comunicação é comumente visto como envolvendo dois aspectos fundamentais: 1) a comunicação consiste no envio de uma mensagem por um emissor e na adequada decodificação desta mensagem por parte de um receptor, e 2) toda comunicação pressupõe a existência de um desejo, por parte do emissor, de alcançar um propósito específico com o envio de uma mensagem (ou seja, que o envio da mensagem é uma ação intencional). (Ferreira, 2014, p.60).

Ampliando-se a noção de comunicação, para além de suas possibilidades orais e escritas, a noção de *discurso* reveste de novas nuances, fato que se a partir da tradição semiótica francesa, segundo Iasbeck (1997):

Para além de sua aplicação nas comunicações verbais, tanto orais quanto escritas, o conceito de discurso adquire novas nuances se examinado do ponto de vista semiótico. Na tradição semiótica francesa, a teoria do discurso investiga “a totalidade dos fatos semióticos – relações, unidades, operações – situados no eixo sintagmático da linguagem” (Greimas e Courtés 1989:125-126). O discurso é entendido como “tudo aquilo que é colocado pela enunciação, pois ‘enunciação’ é a colocação em discurso”. As “práticas discursivas” envolvem tanto os fatos do mundo verbal (das línguas naturais), quanto os do “mundo natural”, das linguagens não-verbais. Mas é em torno das práticas verbais que o conceito de discurso ganhou maior força, mesmo contemplando outras situações que não exclusivamente verbais (Iasbeck, 1997, p.30).

A partir dessa ampliação proposta pelos estudos da Semiótica, o campo da Musicologia incorporou em seu *rall* metodológico e conceitual termos, noções e conceitos oriundos do campo da linguística e da comunicação. Do entendimento de música como fenômeno de comunicação ou mesmo como língua, sobrevém a aplicação desses conceitos na linguagem musical, por assim dizer, com destaque, sobretudo, para a função escrita da música:

A constituição da perspectiva designativa advém de uma longa linhagem de filósofos dedicados ao estudo da linguagem, os quais adotam como principal ponto de partida a visão de que o pensamento e a linguagem são duas entidades distintas, onde a linguagem “é um sistema para traduzir significados em sinais, e vice-versa”. Nesta separação entre linguagem e pensamento, há o pressuposto de que o pensamento é possível mesmo sem a existência de uma linguagem estabelecida, que ele se baseia em representações mentais que constituem os significados expressos pelas expressões linguísticas (de forma que o significado existe antes da comunicação), as quais são, por sua vez, enriquecidas, tanto em sua constituição quanto em suas inter-relações, a partir da constituição do sistema linguístico. Além da separação entre linguagem e pensamento, esta linhagem filosófica também divide a linguagem em dois componentes distintos, a semântica, definida como uma relação entre linguagem e mundo (p. 3), e a pragmática, que envolve uma relação entre a linguagem, seus usuários e os contextos de uso (Ferreira, 2014, p. 72).

Ou seja, o surgimento do código – da linguagem escrita – inscreve a música em uma função enunciativa, ditada por normas e procedimentos intrínsecos à língua, entre eles, como citado, a constituição de um sistema linguístico sobre o qual diferentes sujeitos se fundamentam para que a comunicação se estabeleça.

Assumindo-se música essencialmente como manifestação escrita, ou seja, um sistema linguístico estruturado a partir de significantes e significados construídos social e historicamente, percebemos, daí, uma relação direta com as funcionalidades apontadas pela linguística tradicional.

Em primeiro lugar, esta abordagem parte do pressuposto de que a linguagem se funda numa correlação fortemente codificada entre um signo e um conjunto de significados, onde cada signo se materializa como um estímulo visual ou sonoro e evoca algum tipo de denotação específica (um ser, um objeto, um conceito, uma ideia, um sentimento, um evento, um estado de coisas). Esta relação de representação codificada, quando compartilhada por um conjunto de indivíduos, possibilita o estabelecimento daquilo que é chamado de comunicação simbólica. No uso ordinário da linguagem, as representações são vistas como algo estático e relativamente permanente e muitas perspectivas contemporâneas dedicadas ao estudo da linguagem sedimentam-se sobre este ponto de vista, ainda que por razões metodológicas (Ferreira, 2014, p.74)

Não obstante a quantidade de problemas e questões inerentes à linguagem, objetos dos estudos da filosofia, da linguística e mesmo da história, a transladação desses conceitos para a Musicologia, no que se refere ao seu objeto material escrito – material notacional – não parece trazer problemas adicionais aos já sem-número de questões que a natureza do objeto linguístico carrega. Como Ferreira (2014) aponta, na sequência do trecho citado, a representação simbólica é dinâmica e complexa, “no entanto, nenhuma perspectiva contemporânea ligada à visão designativa abandona totalmente a existência de representações no cerne de qualquer tipo de linguagem”. Dizendo de outra forma, enquanto a Filosofia pode problematizar a distância entre pensamento e língua, a história pode se ocupar de relações sociais estruturantes e a Semiologia parte do conhecimento dos códigos da língua, e se insere em uma Ciência Geral que se ocupa da linguagem:

A língua é um sistema de signos que exprimem idéias, e é comparável, por isso, à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às formas de polidez, aos sinais militares etc, etc. Ela é apenas o principal desses sistemas. Pode-se, então, conceber uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social; ela constituiria uma parte da psicologia social e, por conseguinte, da psicologia geral; chama-la-emos de Semiologia (do grego semeion, signo). Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem. Como tal ciência não existe ainda, não se pode dizer o que será; ela tem direito, porém, à existência; seu lugar está determinado de antemão. A Linguística não é senão uma parte dessa ciência geral; as leis que a Semiologia descobrir serão aplicáveis à Linguística e esta se achará destarte vinculada a um domínio bem definido no conjunto dos fatos humanos (Sausurre, 2006, p.22).

Retomando o conceito de *discurso*, nesse ponto, encontramos em musicologia trabalhos e autores que tratam o termo *discurso* como uma função enunciativa inserida em um sistema simbólico do dizer. Isto é, *discurso* como texto musical, como objeto de análise linguístico, e que tem, em si, estruturas e unidades de organização que refletem o pensamento daquele que enuncia. *Discurso*, portanto, como um dizer simbolicamente organizado em determinada língua – musical, tonal, modal etc., composto por harmonia, melodia e ritmo (Fernandes, 2012, p. 50), ou mesmo por harmonia, melodia, ritmo e timbre (Dietrich, 2008, p. 68)

Como exemplo desse tipo de abordagem, podemos citar Sloboda (1980) que compara a notação musical ao texto alfabético, encontrando distanciamentos no que se refere à organização da informação (enquanto o texto representa uma única sequência de eventos, a

partitura pode especificar diferentes eventos simultâneos) como também à atividade que dela resulta, “o leitor da partitura está preocupado em produzir performance, enquanto que os leitores de texto buscam compreender e memorizar aquilo que leram” (Sloboda,1980).

Ainda tratando de escrita musical, Cole (1974) aponta questões culturais que permeiam a língua, fazendo uma distinção entre a notação musical oriental e ocidental: se por um lado é comum nas notações Orientais, desde os primórdios, que seja deixado um espaço para improvisado e escolha do intérprete, a notação Ocidental seguiu o caminho oposto do planejamento detalhado da execução.

Mas sem dúvida, a questão mais instigante apontada por Cole (1974), nos limites desse trabalho vem a ser a forma pela qual as formas musicais e estruturas se relacionam ao uso, e alguns dos problemas com os quais geralmente os usuários das diversas notações musicais se deparam. O autor afirma que todas as linguagens são seletivas, funcionam com um número limitado de sons, e apenas certos aspectos são registrados como informação - convencionalizado pelo idioma. No caso da linguagem alfabética, esses significados se constroem pelas combinações de consoantes e vogais e os demais parâmetros sonoros que possam surgir no decorrer da comunicação não interferem no significado. De forma semelhante, em Música, especificamente na música tradicional do Ocidente, o significado primário se encontra na altura e nas relações de tempo, isto é, a não ser que estes parâmetros sejam modificados, o significado primário da música permanece inalterado.

A esse respeito ainda, Randel (1992) acrescenta que essa ênfase às alturas determina um conjunto enunciativo que seja passível de registro, de inscrição. Objetos que refletem essa premissa e que podem, dessa forma, serem escritos – no sentido notacional. Tem-se a partir daí, ainda segundo Randel (1992) um aspecto determinante na criação dos cânones de repertório e de pesquisa. Se nesse momento tratamos de *discurso*, há que se demarcar aqui, a título de ilustração, o processo de interdição discursiva presente na base da língua, em suas premissas.

Ainda retomando Cole (1974), também vemos ilustrado em suas palavras uma problemática que Lakoff & Johnson (2002) levantam ao tratar a metáfora: como que aquilo que estrutura a língua já determina, em grande medida, o dizer. Isto é, como que um pensar a língua, em sua base, estrutura possibilidades enunciativas. Cole (1974) aponta um critério de relevância para o dizer: alturas e tempos, dimensões do dizer e, portanto, critérios de relevância para o tornar inscrito na memória discursiva. Lakoff & Johnson (2002) demonstram como a metáfora, estando na base da língua, estruturam um dizer essencialmente metafórico, ainda que não se

configure, ali, a metáfora como sintaxe. Ambos se referem a um estágio anterior à formulação do código, a um certo implícito que é estruturante e delimitador, portanto.

Avançando para outro tipo de abordagem semiológica, encontramos na musicologia trabalhos e autores que consideram o ato da fala e não apenas o da escrita, inspirados, sobretudo no estruturalismo saussuriano, que inaugurou uma nova abordagem quando diferencia língua de linguagem - língua de fala, diria Ferreira (2014). Enquanto a primeira é uma atividade social, convencionalizada e determinada, a segunda é ampliada pela potencialidade individual do dizer.

Mas o que é a língua? Para nós, ela não se confunde com a linguagem; é somente uma parte determinada, essencial dela, indubitavelmente. É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotados pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos. Tomada em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita; o cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence além disso ao domínio individual e ao domínio social; não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade (Sausurre, 2006, p.17)

Na música, esse modelo de comunicação aparece, por exemplo, no trabalho de Jean Molino. Para ele, o fato musical possui três dimensões: as dimensões poética, neutra e estética. A dimensão poética corresponde à produção musical. A neutra, à transformação dessa produção em um objeto no mundo, isto é, ‘uma matéria submetida a uma forma’. A estética, à recepção desse objeto musical pelo ouvinte. Poético, neutro e estético correspondem respectivamente a emissor, canal e receptor (apud Zampronha, 2000, p. 45)

Dessa forma, a noção de *discurso* se transfere de um texto escrito, de uma materialidade, para um ato, um fato, para o processo que envolve, como propõe Molino, um sujeito que diz e outro que ouve, considerando, principalmente, a textualidade atrelada à melodia, como um componente significativo da comunicação. E é justamente nesse ponto que a noção de *discurso* parece apontar para direções as mais diversas. Nattiez (2002) aponta algumas fragilidades da semiologia:

A semiologia não existe por duas razões estreitamente ligadas: as investigações que, desde o final do século XIX, as quais se atribuiu o rótulo semiológico, invocam diferentes orientações epistemológicas e têm um passado científico extremamente diverso; ninguém parece ter proposto um paradigma de análise suficientemente coerente, um corpus de métodos universalmente aceito, de modo a que se possa falar da semiologia como uma disciplina autônoma e homogênea. (Nattiez, 2002, p. 8)

Béhague (1998) levanta outra questão, quando aborda a dicotomia *discurso da música* e *discurso sobre música*, em grande parte, se apoiando no trabalho de Charles Seeger. Propõe a divisão da linguagem verbal em três modos de uso, a saber, o *modo afetivo* (teleológico), o *modo racional* e o *modo discursivo* (uso cotidiano), que vem a ser

o ponto central o objetivo máximo da crítica, ou seja, o ‘juízo perfeitamente equilibrado (considerado geralmente inatingível) do fato, do valor e da relação entre fato e valor (Béhague, 1998, p. 1)

A transferência desse modelo para o caso da música não foi muito satisfatória, como aponta Béhague (1998), muito pelo fato de que a sensação – como função resposta, ou, dizendo de outra forma, como produção de sentido – não pode ser mensurada, avaliada e sequer ser parametrizada em uma situação ideal (o ouvinte ideal).

Em seguida Béhague (1998) retoma a discussão sobre *discurso*, no tópico intitulado *a natureza do discurso musical* onde faz uma retrospectiva extensa da questão. Partindo de Platão, aborda o termo *discurso* como um *falar sobre*, o discurso sobre música. À frente, o autor parece avançar para uma compreensão de discurso que oscila entre o *discurso sobre* e o *discurso de uma prática*, especialmente quando diz que

A arte em geral é sempre ideológica, não apenas no sentido de que possa conter uma mensagem política, mas no sentido de que os seus significados são de fato a representação artística ou musical do extra-estético. A música não só reflete a realidade social, mas está implicada na produção desta última. É o que se entende por antropologia musical. Por outro lado, é muito importante lembrar que o significado que resulta da leitura dos textos é de alguma forma aquele produzido pelos eleitores ou ouvintes (Béhague, 1998, p.3).

Mais à frente, contudo, o termo *discurso* aparece com o sentido de texto da música, de letra:

Apesar do pessoal de santo repetir que “as palavras são o que torna a cantiga bonita”, a situação real do discurso em línguas yorubá ou fon na Bahia, e a evidencia a partir de longas conversas que eu tive com esse mesmo pessoal que confirmam que as letras das cantigas em yorubá ou fon não são entendidas pela maioria da gente de terreiro, tudo isso sugere que a forma sonora das palavras mais do que o sua inteligibilidade semântica é que é responsável pelo sentido de expressar “beleza” musical (Béhague, 1998, p.5).

Falando a partir do campo da educação, Fucks (1995) propõe que *discurso musical* seja entendido “não unicamente como uma forma de expressão verbal sobre a música, mas, principalmente, a própria música como discurso” (Fucks, 1995, p.28). Na conclusão do parágrafo, porém, ela propõe “considerar a prática pedagógica do professor de música como sendo um discurso - um discurso musical” (Fucks, 1995, p.28). A noção de *discurso* aparece aqui, portanto, como um modo de fazer, uma prática atrelada a uma dada condição de produção.

Almeida (2005), por sua vez, usa o termo *discurso* com a conotação de uma fala coletiva, quando usa expressões como *discurso individualista na MPB*. A autora usa o termo *discurso* para se referir a uma homogeneidade (suposta?) de enunciados. No entanto, o ato enunciativo fica embaçado, quer dizer, via de regra, esse tipo de uso do termo *discurso* se atrela mais a um tom geral de fala do que propriamente a enunciados e suas funções. Subjetivo, mas não sem relação com o fato discursivo.

Machado (2012) usa o termo discurso para se referir a um conjunto de procedimentos técnicos, por assim dizer, relacionados à performance, quando destaca a “época da chamada “música de fossa”, que exigia dos cantores um discurso vocal mais denso e íntimo” (Machado, 2012, p. 25). Mais à frente compartilha do entendimento de *discurso* como um curso, uma continuidade, um fluxo:

Com maior ou menor presença da fala, intuitivamente os cantores populares aprenderam a manipular aspectos da voz para conferir credibilidade ao canto, produzindo no ouvinte a crença na veracidade do discurso (Machado, 2012, p. 49).

Dietrich (2008) enfatiza também uma dicotomia, mas dessa vez entre o *discurso musical* e o *discurso sobre produção musical*. Sobre esse último aponta que se trata de “um discurso amplo e diversificado, mas totalmente passível de análise – como qualquer outro discurso – mas que não se confunde com o discurso musical propriamente dito (Dietrich, 2008, p. 29).

A partir do exemplo de Greimas (1996), Dietrich (2008) desenvolve o argumento de que – valendo-se da metáfora da receita da *soupe au pistou* – “compositor, arranjador e intérprete não são enunciadores, mas tão somente atores deste discurso” (Dietrich, 2008, p.25), onde o *poder-fazer* -como ele define -, por ser condição de produção do enunciado, não pode, por natureza, compor o *discurso musical*. Daí a separatividade entre os dois planos discursivos, como ele propõe.

Ocorre, que, Greimas (1996) usa o exemplo da receita como um enunciado pragmático que prescinde de um saber anterior, uma recepção inteligente – que não apenas decodifique a mensagem, mas que de fato possa fazer surgir o objeto de valor, a partir de sua leitura. Dessa maneira, o texto-escrito é anterior à sua própria realização:

A receita de cozinha pode, por conseguinte, ser considerada como uma subclasse de discursos que, analogamente às partituras musicais ou aos projetos do arquiteto, apresentam-se como manifestações de competência atualizada, anteriormente à sua realização (Greimas, 1996, p. 11)

Explicando a ressalva, Ferreira (2014), quando resgata esse encadeamento de produção, por assim dizer, de modo que o *discurso* vai emergindo, se construindo dessas imprevisibilidades, completa a ideia, fazendo um contraponto a Dietrich (2008):

Assim, por mais clara que seja a certeza do autor em relação ao perfil desejado de seu leitor/ouvinte, por mais certo que ele esteja sobre os efeitos que pretende criar no intérprete com seu discurso, o autor não é capaz de prever todos os percursos interpretativos abertos por seu texto, assim como ele não é capaz de controlar os significados que serão construídos a partir do processo de interpretação, o qual se mostra permanentemente assombrado pelo imprevisível. Este fato se deve à existência de uma relação dialética entre os direitos do texto e os direitos do intérprete, de modo que se o discurso dá início ao processo de interpretação, o leitor/ouvinte tem a liberdade de explorar todas as possibilidades de significação que se mostrarem disponíveis (Ferreira, 2014, p. 175).

O mesmo autor, associa o termo *discurso* à noção de estilo: “discurso musical estrutura-se em torno da utilização e combinação de referências estilísticas distintas e propositadamente conflitantes” (Ferreira, 2014, p.223). Corroborado por Lacasse & LeFrançois (2008), que propõe uma análise integrada entre discurso, música e som, no contexto da música popular cantada (canção), onde o termo *discurso* é atrelado a um fazer cotidiano que determina o estilo de cantar. Tomando de pronto a proposta de Lacasse & LeFrançois (2008), pode se entender *discurso* como estilo – vocal, especificamente. Mas uma vez que aponta para um anterior, um cotidiano que se reflete no fazer, estaríamos no ambiente teórico da condição de produção. No entanto, mais a frente ele associa *discurso* ao texto (letra):

Assim, ao estudar a interação entre letra (discurso), canto (música) e paralinguagem (som), esperamos arranhar a superfície do "potencial expressivo" do canto da música popular (Lacasse & LeFrançois, 2008)⁵.

Em Neder (2012) o termo *discurso* aparece atrelado à noção de gênero:

A MPB, prática musical popular surgida no início dos anos 60, é aqui estudada como *texto* – sons musicais, em complexa relação com suas letras, performances, discursos extramusicais e o “contexto” mais amplo. Argumenta-se que tais sons, organizados em gêneros musicais, são *discursos* – processos de produção social de sentidos –, e, como tal, não apenas são mediados pelos discursos verbais, mas também os medeiam. Isto permite considerar a pluralidade que singulariza a MPB como indicativa de processos sociais mais amplos, ao mesmo tempo demarcando sua especificidade (Neder, 2012, p.80)

Em algumas situações o termo *discurso* aparece de maneira dupla, como que se referindo a duas noções simultaneamente:

Naturalmente, e, em continuidade à interação entre as pesquisas que se valeram da linguística para a análise musical, surgiram os interessados em aplicar os ganhos teóricos da semiótica, nascida do trato com textos verbais, às peculiaridades do discurso musical acompanhado de letra, na forma de canção, ou, na forma de música pura, despida de qualquer sincretismo aparente. Porém, alguns percalços problematizam a solidificação das bases de um edifício teórico resistente às provas em que se submetem os discursos científicos (Fernandes, 2012, p. 11)

Percebe-se que por *discurso musical* o autor aponta algo no sentido de um curso, uma sucessão de eventos sonoros organizados. Estamos no nível da sintaxe. *Discurso científico* aponta, por outro lado, para um *campo bourdieusiano*, ou uma *superfície de emergência foucaultiana*. Estamos no nível do semântico. O próprio autor aponta a lacuna com a qual pretendo contribuir, nos limites do presente trabalho:

Para além disso, nenhum estudo conseguiu provar, salvo por desconhecimento de nossa parte, que podemos homologar uma semântica ao discurso musical (Fernandes, 2012, p.12).

⁵ Thus, by studying the interaction between lyrics (speech), singing (music) and paralinguage (sound), we hope to scratch the surface of the “expressive potential” of popular music singing (Lacasse & LeFrançois, 2008).

Nessa perspectiva, entender a obra musical não apenas como uma semiótica – ainda que complexa ou plural -, mas sobretudo em seu aspecto semântico: onde sua significação é resultante da fricção entre sujeitos, de condições de produção, à medida que esses são transpassados pelo ideológico. Condições de produção que atuam silenciosamente ou não, na escuta ou no dizer (musical), mas que sempre são estruturantes de um sentido mesmo/outro. Certeau (2012) faz uso da metáfora do apartamento quando pensa no livro: uma estrutura dada que pode ser particularizada no uso – como eu ocupo os espaços? Como coloco a mobília? O sempre-já-dado apartamento sendo trazido ao plano do indivíduo pelo uso. Do sintático ao semântico, poderíamos completar, metaforicamente, a imagem.

Propor uma abordagem discursiva sobre música é, pois, estudar os deslimites da materialidade estruturada/estruturante onde ela própria se perfaz como objeto. Enquanto a perspectiva semiótica se propõe conhecer, identificar, quantificar o apartamento, suas medidas, seu desenho e sua planta, seguindo a metáfora de Certeau (2012), a semântica se interessa pelo sentido-outro, o *porquê dessa medida?*, o *por que essa planta foi pensada assim?*. Sentido-outro sim, pois que é o resultado da ocupação, fricção entre a possibilidade dada pela estrutura e o que de fato é feito pelo sujeito no cotidiano. Mesma estrutura, infinitas possibilidades de ocupação, de produção de sentido.

Pode-se dizer, de maneira análoga, que a própria ocupação é também estruturada. Assim estaríamos ocupando um apartamento com outro, e com outro e com outro, na ilusão que nesse processo, em algum momento, estivesse atuando um sujeito autônomo. Estamos tangenciando o equívoco do sujeito a que se referem alguns autores da análise do discurso, como por exemplo Pêcheux (1988) quando diz que deve se

considerar o efeito de pré-construído como a modalidade discursiva da discrepância pela qual o indivíduo é interpelado em sujeito, ao mesmo tempo em que sempre-já-sujeito, destacando que essa discrepância (entre a estranheza familiar desse fora situado antes, em outro lugar, independentemente, e o sujeito identificável, responsável, que dá conta de seus atos) funciona por contradição, quer o sujeito em toda sua ignorância, se submeta a ela, quer, ao contrário, ele a apreenda por meios de sua agudeza de espírito (Pêcheux, 1988, p. 156).

Encontrar, portanto, esses des-limites, essas contradições, como que materializações de um jogo de forças historicamente inculcadas no dizer, gravados na obra de maneira nem sempre aparente é o objetivo de uma análise discursiva da música onde o semântico vem a primeiro plano, não negando o sintático, mas explicitando o que desse se reforça ou se nega. Esse é o objetivo do capítulo a seguir: revelar a construção do objeto no processo de historicização da obra, fazê-lo emergir, paulatinamente, a partir do gesto, do olhar atento a diferentes campos. Tanto aqueles que o fazem nascer como obra, quanto aqueles que

o fazem surgir como objeto de estudo. Dizendo de outra maneira, cabe pensar as questões históricas que circundam e antecedem *MINAS*, como também, pensar as particularidades da Musicologia Histórica no Brasil.

2.2 Condições de Produção ou Sobre Historiografia (Análise Histórica)

A prática da pesquisa Histórica, ou melhor, o conjunto de práticas que definem o processo de investigação historiográfica, é, segundo Michel de Certeau, a combinação dessas práticas diversas, científicas ou não, e do lugar social em que se inserem objeto e observador. Essa seria, de forma sintética a proposição central do que vem a ser a constituição do objeto histórico e a partir da qual deve se pautar a sua análise. Se por um lado, a metodologia de pesquisa é garantida ou ao menos é preservada pelo academicismo, a constituição do objeto é decorrente de uma série de critérios subjetivos, chamados genericamente pelo autor de "filosofias individuais". Esse antagonismo faz surgir, como questão inicial, a problematização da pesquisa, apontada pelo autor: o que produzir, como e para quem?

No Brasil, a Musicologia vem se consolidando como prática científica e acadêmica a partir da segunda metade do século XX, sobretudo em seus últimos trinta anos (Béhague, 1999). Historicamente, esse campo do conhecimento esteve associado a diversas áreas de atuação, onde a abordagem das práticas musicais aparecia de forma descritiva e subjetiva. Sob plena influência do pensamento positivista e da busca da objetividade características do século XIX, a Musicologia surge no Brasil – de forma ordenada como prática de pesquisa e campo de conhecimento – no século XX.

A Musicologia Histórica no Brasil se expandiu continuamente em direção ao passado na atividade de edições, catalogações e organização e tratamentos de acervos, no que se refere à atividade da música culta, ou de concerto. Trabalhos de resgate do passado musical desconhecido representam uma espécie de arqueologia musical onde os limites da história são testados no tempo; vale dizer, que a Ideologia do Novo, em voga na segunda metade do século XX, se aplica ao mais antigo, ao inédito, ideal mais do que estabelecido, desde os primeiros trabalhos musicológicos na segunda metade desse século. Enquanto os estudos que tem por objeto a música do século XIX para trás tem o compromisso e o objetivo de levantar novos dados, os estudos focados no século XX já partem de materiais impressos e fonográficos existentes.

A partir disso percebe-se uma grande tendência na Musicologia Histórica Brasileira: a expansão em direção ao passado, ampliando os limites do temporal, o estabelecimento de novas fontes e a busca do inédito e desconhecido. A isso Certeau se referiria como a “taxonomia totalizante” ou “paixão pelo exaustivo” (Certeau,2011, p.71), que, segundo ele, foram as bases dos arquivos modernos: remontando ao século XVI, a figura do colecionador, que acumula bens – cujo valor é transformado, pelo uso ou pelas ressignificações subjacentes ao processo – se alia ao erudito para que se produza, enfim, o ‘raro’. O discurso cifrado sobre o objeto constrói o novo objeto, aquele que se eleva ao status de documento historicizável, de obra de arte verificável. De forma análoga, a marcha da Musicologia Histórica Brasileira em direção ao desconhecido descobre vestígios e documentos colecionáveis, que, por sua vez, dependem, para sua sobrevivência e inclusão na categoria de obra de arte historicizável, do discurso especializado:

Na verdade, à cifra, código destinado a construir uma ‘ordem’, se opõe, então, o símbolo: este ligado a um texto *recebido*, que remete a um sentido oculto na imagem (alegoria, brasão,emblemata,etc.), implica a necessidade de um *comentário* autorizado da parte de quem é suficientemente ‘sábio’ ou profundo para reconhecer esse sentido. (Certeau,2011, p.71-72).

Em se tratando da Música Popular Brasileira⁶, observamos situação similar onde há, porém, dois fatores limitadores muito específicos. O primeiro diz respeito à prática musical de tradição oral que se estabelece na memória social através das diversas interações entre sujeitos. A falta de registro gráfico – especificamente notacional – é, sem dúvida uma questão que limita o trabalho arqueológico da Musicologia em direção ao passado. Disso decorre a necessidade de o campo da Musicologia recorrer a outras fontes documentais, que tem a música por objeto, ainda que inseridas em diferentes campos do conhecimento – formações discursivas distintas, portanto.

Para além da dicotomia oral/escrito surge a proposta da abordagem *aural*, que reconhece em gravações seus aspectos documentais, isto é, sua materialidade como objeto de análise, à semelhança de um material gráfico notacional. Estabelece-se nesse momento uma segunda fronteira na marcha em direção ao passado: o surgimento da gravação no início do século XX.

⁶ A expressão é usada, aqui, de maneira naturalizada por duas razões. Em primeiro lugar porque não é nosso objetivo aprofundar nessa discussão, onde tantos outros autores já transitaram. Em segundo, porque nos interessa, precisamente o termo a partir de sua significação naturalizada e, a essa altura, já incorporada ao senso comum. Em termos discursivos, portanto, nos referimos à música popular tal como se lhe atribuem significados hoje. Para aprofundar o assunto, sugiro a leitura de Sandroni (2004), que vem a ser nosso referencial principal nesse momento.

Assim, constrói-se uma ponte que tensiona práticas semelhantes e condições de produção diversas. A revolução provocada pelo surgimento da gravação pôs em marcha uma série de desdobramentos, no que se refere aos aspectos maquínicos do *fazer música*. E, de tal forma tensionada, a condição de produção do *fazer* rebate na condição de produção do *pensar*: o sentido naturalizado do *histórico* parece se atrelar mais ao objeto distante na perspectiva temporal do que propriamente à metodologia empregada no percurso dessa aproximação.

Certeau (2011), no entanto, aponta o oposto disso: de um lado a não-necessidade do trabalho arqueológico para que a atividade historiográfica se construa satisfatoriamente. E, de outro, e também de maneira complementar, a construção do objeto como sendo o primeiro gesto historiográfico relevante. Isto é, aponta para o fato de que o objeto não é dado e sim construído durante essa aproximação. Pontes que não apenas conectam tempos diferenciados, mas sobretudo, fazem dialogar lugares sociais distintos. Ou seja, Certeau (2011) esclarece que o trabalho historiográfico não prescinde, necessariamente, de características intrínsecas a um determinado objeto dado, mas que esse objeto é construído, de tal forma particular dessa relação sujeito-objeto, que diversos discursos podem ser produzidos a partir de relações diferenciadas estabelecidas com esse mesmo objeto dado.

As questões iniciais que determinam, em última análise, o objeto, são respondidas de forma implícita e naturalizada, muitas vezes. Pensar em *o quê produzir* pressuporia um nível de autonomia e liberdade de decisão, no campo científico e/ou acadêmico que não parece estar de acordo com o que propõe Certeau. O próprio autor enfatiza esse ponto se refere aos “pensadores que se fazem passar por historiadores” (Certeau, 2011, p.49) que supunham a autonomia da ideologia quando se tomavam as decisões pessoais. Ao longo de sua argumentação, o autor desenvolve a noção de que o fortalecimento da *intelligentsia* acadêmica cria processos de preservação e de resistência à medida que seus valores ideológicos, métodos e convenções vêm a ser filtros inteligentes à entrada de novos pensadores, e, desta forma, constituindo uma “ilha” social a serviço da preservação do modelo vigente. Esse ponto foi particularmente abordado por Randel (1992), onde discute, entre outros a formação dos cânones acadêmicos que tendem a determinar *a priori* objetos de pesquisa, metodologias e abordagens pré-formatadas. O processo de institucionalização, como o autor aponta em seguida, denota o rumo tomado pelo pensamento científico, no sentido de estabelecer parâmetros de escolhas, à medida que surgem ideologias, a fim de homogeneizar o produto (desta forma, atendendo inclusive a questão fundamental inicial sobre o que produzir e para quem), na tentativa de estabelecer um lugar social amplo e abrangente para um grupo social, uma comunidade científica. Sobre isso comentaria M.Certeau:

Dessa relação entre uma instituição social e a definição de um saber, surge a personalidade notável, desde Bacon ou Descartes, juntamente com o que se denominou uma “despolitização dos sábios: é necessário entender-se por isso não um exílio fora da sociedade, mas a fundação de um ‘corpo’ no interior de uma sociedade onde as instituições ‘políticas’, eruditas e ‘eclesiásticas’ se especializam reciprocamente (Certeau, 2011, p.52).

As diversas escolhas que o pesquisador faz quando inicia do estabelecimento das fontes, refletem o lugar social onde ele se encontra, o contexto histórico onde se insere, e, mais do que isso, distorcem a realidade observada, aproximando-a de uma imagem criada a partir dos conceitos implícitos inerentes à realidade do observador. Segundo Certeau, esse processo não faz surgir "fatos verificáveis" e sim "fatos falsificáveis", a partir de um exame crítico do processo historiográfico.

Isso decorre da noção de que o objeto é construído e não dado. O processo pelo qual essa fonte é transformada em objeto, quer dizer, o percurso que o objeto percorre enquanto se constitui enquanto tal é, para Certeau, iniciado por um gesto inicial do historiador, que vem a ser o conjunto de atividades que delimitam, transformam e ressignificam esse objeto inicialmente posto e o transforma em um novo, o objeto de pesquisa. “É nessa fronteira mutável, entre o *dado* e o *criado*, e finalmente entre a natureza e a cultura, que ocorre a pesquisa”, diz o autor. O gesto inicial que isola, separa, distingue, também agrupa, reúne e consolida construindo o que ele se refere como o “objeto abstrato de um saber”.

A partir do que propõe Certeau (2011) na página 67, onde discorre sobre o *sistema de pertinências* em que o historiador está mergulhado, se torna necessário discutir, trazendo para o campo da Musicologia, ainda que de forma preliminar e não definitiva, como esse sistema é construído pelo campo e como o historiador se posiciona em relação a isso.

A essa altura do texto, o autor discorre sobre a potencialidade do trabalho histórico em *culturalizar* o natural, à medida que desloca os significados dos objetos criando um trânsito contínuo entre os planos natural e cultural - da montanha à paisagem. Do cultural ao cultural, quer seja um trânsito entre diferentes regiões da cultura seria o primeiro passo do trabalho do historiador, que como diz o autor, não satisfaz o historiador. O que não é explorado no texto, e o que nos interessa particularmente nesse momento, é ampliar a discussão sobre esse *sistema de pertinências* que conduz ao processo de recorte do objeto:

(...)modifica o espaço, da mesma forma que o urbanista, quando integra o campo no sistema de comunicação da cidade, o arquiteto quando transforma o lago em barragem, Pierre Henry quando transforma o rangido de uma porta em tema musical, e o poeta que altera as relações entre ‘ruído’ e ‘mensagem’...” (Certeau, 2011, p.68)

Caberia, inicialmente, observar o que há no campo, no lago, no rangido e no ruído de único e especial que os fazem diferentes, distinguíveis do todo ao olhar daquele que

transforma. Não se trataria da busca do único ou do especial, e sim do diferente, do desvio, diz o mesmo autor (Certeau,2011,p.76). No entanto, a diferença e o desvio a que se refere Certeau também está sujeita a um *sistema de pertinências*, ou melhor, ao mesmo *sistema de pertinências*, como ele mesmo elucida. Isso nos leva a compreender que seja o que há de semelhante desse lago com todos os outros ou mesmo o que há de discrepante entre ele – entre o objeto e sua coleção original – esse sistema, em última análise, determinou o que há naquele objeto de essencialmente relevante a ponto de torná-lo uma unidade à parte do todo: o lago que, enfim, vai virar barragem.

Se por um lado, ingênuo e superficial o suficiente, pudéssemos aceitar que as características intrínsecas do objeto garantiriam sua própria pertinência – o rangido de uma porta em particular por características estruturais da mesma porta - como seria o modelo das ciências naturais, faltaria, ainda, compreender a transitoriedade de significado. Seria necessário aceitar também que os significados se transladam de uma forma quase fatalista: o lago, por ser do jeito que é, será barragem. E assim, o gesto do historiador estaria tão imerso e comprometido com o *sistema de pertinência* no qual se insere que o resultado seria apenas um discurso sobre o que está determinado, de maneira exógena.

Por outro lado, e de forma mais possível, esse sistema de pertinência cria o discurso sobre o objeto, sobre o acontecimento e produz o fato. O discurso autorizado atribui valor e pertinência, e o historiador, portanto, estando imerso nessa mesma – ou em outra – base social, olha, vê e lê com os olhos que também se lhe foram construídos. Nesse ponto, diz o autor, na *Instituição Histórica*:

A ruptura que torna possível a unidade social chamada a se tornar “a ciência” indica uma classificação global que está acontecendo. Dessa forma, esse corte traça, pela sua face externa, um lugar articulado sobre outros no interior de um novo conjunto, e, pela sua face interna, a instauração de um saber indissociável de uma instituição social (Certeau,2011, p.21).

Disso decorreria, portanto, a conclusão inicial de que o sistema de pertinências é construído socialmente, e mais, é institucionalizado. Relembrando mais uma vez Randel (1992), das relações institucionais sobrevêm os cânones acadêmicos, carregados das diversas hegemonias – das alturas, dos gêneros -, categorizando os objetos musicais, em última instância em ‘analísáveis’ e em ‘não-analísáveis’. O que evidenciaria de um lado a limitação das teorias analíticas, no que se refere à busca da universalização dos conceitos, e de outro a arbitrariedade da negação do incompreendido.

Ocorre que a historiografia tem, talvez até mesmo por esse motivo, entre outros, percorrido caminhos diferentes nas últimas décadas, abrindo mão da possibilidade de se

“construir um império” para “trabalhar na margem”, atuando em mundos silenciosos e particulares, buscando os erros e desvios significativos, os fenômenos de fronteira, de empréstimo e de recusa” (Certeau, 2011, p.79). O particular vem à baila, trazendo novas necessidades metodológicas – em se tratando do campo da Musicologia -, onde a busca do unificante e positivo dá lugar à produção da negação: o negativo que é significativo, a diferença que é pertinente.

Se é verdade que o particular especifica ao mesmo tempo a atenção e a pesquisa Históricas, isso não ocorre por se tratar de um objeto pensado, mas, pelo contrário, por estar no limite do pensável. Não é possível ser pensado se não for universal (Certeau,2011, p.87).

Uma vez mais retornando para o campo da Musicologia, como área de conhecimento, é possível entender esse *sistema de pertinência* como um sistema de valoração da obra musical, que determina se essa obra pode ou não pode ser analisada, compreendida, se ela é, em outras palavras, inteligível. A isso seguiria, a partir das reflexões anteriores, uma grande discussão a respeito da formação dessas premissas e critérios que afirmam ou negam determinada obra musical. Apenas a título de comentário, serviria de ponto de partida todo o material apresentado no verbete de Ian Bent (1987) onde, por diversas vezes, cita autores e trabalhos e teorias que tanto serviam para analisar (atribuir valor) como para orientar o processo composicional (normatização da produção):

A análise de uma composição é a redução dessa composição a um modo e espécie de contraponto [antiphonorum genus] e em suas afecções ou períodos ... A análise consiste em cinco partes: 1. Determinação do modo; 2. De espécies de tonalidade, 3. De contraponto, 4. Consideração de qualidade, 5. Resolução da composição em afecções ou períodos (Burmeister, apud Bent, 1987)⁷.

Nesse pequeno fragmento do verbete, Bent cita Burnmeister como o primeiro a publicar, em 1606, uma análise musical completa. Esse fragmento nos interessa particularmente pelo que consta no item 4, onde aponta a consideração sobre a qualidade da composição como um dos 5 elementos para uma análise correta. Ora, o que seria uma consideração sobre qualidade que não fosse a potencialidade do campo em reproduzir seus próprios modelos referenciais? Tais modelos, além de servir como roteiros certos e seguros do que é o bom e o bem feito, assegurariam, em última análise, o valor acumulado na obra.

⁷ Analysis of a composition is the resolution of that composition into a particular mode and a particular species of counterpoint [antiphonorum genus], and into its affections or periods...Analysis consists of five parts: 1.Determination of mode; 2. Of species of tonality, 3. Of counterpoint, 4.Consideration of quality, 5. Resolution of the composition into affections or periods (Burmeister, apud Bent,1987).

Em seu livro *A invenção do cotidiano*, Certeau (2012) desenvolve, principalmente, o conceito de apropriação. O próprio subtítulo, chamado ‘Artes do fazer’ sinaliza claramente os caminhos que sua teoria toma no decorrer da leitura.

De forma resumida, podemos iniciar dizendo que Certeau considera como ponto de partida e como importante questão de análise e reflexão a produção dos consumidores. Enquanto as grandes teorias existentes na sua época diferenciavam os campos de produção do campo de consumo, o autor levanta a questão de quão passivo seria esse consumo se aceitássemos essa divisão arbitrária.

Enquanto campo de produção se estrutura segundo suas regras e lógicas sistêmicas de poder e validação – Bourdieu – o campo de consumo tem em si a possibilidade de reverter esses direcionamentos pré-concebidos no nível do uso, do dia a dia, do cotidiano. Esse fazer escapa a todo tempo de abordagens teóricas e mesmo estatísticas porque estão no nível do indefinido, do oculto e do não revelado. O campo de produção é visível, mensurável, ainda que essas variáveis estejam sujeitas a todo tipo de interferência: a música (Certeau não fala de música) é produzida, por alguém, é validada, é valorizada e é oferecida ao consumo por diversas vias, e cada uma dessas variáveis é controlada, afetada e influenciada pelo campo. Ou seja, ainda que haja diversas formas de abordagem teórica sobre o campo da produção, diferentes interpretações, os diversos fazeres do campo estão acessíveis como informação, base dessa análise.

Na esfera do consumo, no entanto, e é o que levanta o autor como principal questão, esses fazeres estão ocultos; são inacessíveis como informação, e muitas vezes velados pelas normatizações e proibições do campo de produção. Um livro – segundo ele, que trata especificamente do processo de leitura – quando chega às mãos do leitor adquire nova função: a produção desse consumidor, se dá na leitura, ou na não leitura, onde ele reconhece aquilo que já é conhecido, onde os significados e valores são atribuídos. A leitura passa a ser uma “produção silenciosa” onde o pode se perceber “flutuação através da página, metamorfose do texto pelo olho que viaja (...) “que caracteriza uma “mutação que torna o texto habitável, à maneira de um apartamento alugado”.

A produção dos consumidores – que ilustra e conceitua o processo de apropriação – está repleta de escolhas, atribuições e significações que acontecem no dia a dia, de forma silenciosa e não verificável. Essas maneiras de fazer, segundo ele, “constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural”. A isso ele chama de “tática”, “a engenhosidade do fraco para tirar partido do forte”. Enquanto o campo de produção desenvolve uma “estratégia”, que define um lugar e, portanto,

o seu próprio e o externo, e a partir disso calcula as relações de força e poder (interação entre sujeito de querer / ambiente), o campo de consumo produz suas *táticas*, que se insinua fragmentariamente no lugar do outro, ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar sua independência.

Os consumidores de música se apropriam da forma que querem, e nesses processos esses novos significados vem à tona. A atividade do amador - aquele que desconhece códigos e critérios de juízo sugeridos como ponto de partida para a validação - se ergue sobretudo a partir do gosto. Gosto pessoal, individual, mas também gosto construído socialmente.

Retomando, finalmente, a questão do *quê produzir?* Encontramos, portanto, a noção de *valor* como um fator determinante no isolamento do objeto. Seja em qualquer abordagem do que se entenda por *valor*, uma conclusão é única e comum a todas as diferentes proposições: ter *valor* significa ter *valor* para alguém, em alguma situação específica.

Seguindo essa proposição de Certeau (2012), podemos esboçar o que seria um *sistema de pertinências* na construção de novos objetos históricos: tudo aquilo que encontra significado e sentido no particular, ainda que em desacordo com o sistema imposto é passível de historicizar-se, desde que se entenda o erro e o desvio como uma exceção, um negativo significativo.

Trazendo a discussão para o universo da Música Popular Brasileira, e sua produção fonográfica vemos quão significativas as proposições de Certeau se tornam. De fato, sobretudo nas décadas de 60 e 70, ainda que não houvesse o discurso culto e autorizado capaz de produzir crenças e atribuir valores, os processos de consumidores, seus usos e identificações tornavam determinadas práticas valiosas e, portanto, significativas para aquele grupo, naquele espaço/tempo específicos. Nada que a análise e o pensamento estruturalista pudessem confirmar: nada intrínseco à obra, a não ser o processo do seu uso que a qualificava e a elevava.

A década de 70 se inicia em um contexto internacional de grande fluxo de capital. Os sucessivos bons resultados no cenário contábil internacional fizeram surgir um excedente de capital que encontrou na América Latina destino seguro e rentável. Nesse momento que se dá início a grandes crescimentos na América Latina, e no Brasil tal processo ficou conhecido como o “Milagre Econômico”. O impacto na indústria fonográfica, naturalmente, foi o de grande crescimento – da constituição das chamadas grandes firmas – que detêm parcela significativa do mercado (quando não sua totalidade) e que inauguram um processo de despontamento tecnológico e uso de cada vez mais mão de obra altamente especializada.

Nesse sentido, em ambiente de grandes lucros, grandes mercados existem também grandes investimentos e grandes riscos. A indústria passa a selecionar muito criteriosamente os

produtos nos quais pretende investir, e naturalmente tais critérios revelam muito mais aspectos mercadológicos do que estéticos. Os impactos indiretos servem de subsídio para esse processo, sejam a maior disponibilização de aparelhos de som e a relação com veículos de comunicação de massa – ampliação de mercados. Nas palavras de Garcia:

Com o aumento da presença de capital e empresas multinacionais, consolidou-se o mercado de bens culturais. Isto é perceptível, por exemplo, pelo aumento significativo da publicidade a partir do chamado “milagre econômico” no início dos anos 70. A maior facilidade em adquirir eletrodomésticos ajudou a catapultar o crescimento da indústria fonográfica. ORTIZ observa essa associação, mostrando dados estatísticos que comprovam a grande expansão da venda de aparelhos de som (813% entre 67 e 80) e de discos e fitas. Segundo o autor, o faturamento das empresas do ramo cresceu 1375% entre 70 e 76. Paralelamente, dentro do aspecto “integracionista” da Doutrina de Segurança Nacional, foi dada especial atenção ‘as possibilidades estratégicas dos meios de comunicação de massa, motivando a criação do Ministério das Comunicações, da EMBRATEL, FUNARTE, EMBRAFILME, empresas destinadas a implementar as concepções de cultura do autoritarismo e apoiar as empresas privadas do setor (Garcia, 2000).

A década de 1970 representa um processo de transformação social profunda que inevitavelmente afeta a produção musical e fonográfica. Depois da publicação do AI-5 em 1968, a tensão entre movimentos estudantis, movimentos musicais e cenário político parece ter sido condenado a um duro período de silêncio. A década se inicia com uma sensação de vácuo, de orfandade, em relação à produção musical: o movimento estudantil de resistência se ressentido do silêncio de artistas consagrados. A sociedade de forma geral parece estar à espera de um novo movimento, como uma etapa natural, necessária e previsível da *evolução musical*, conceito propagado por Caetano Veloso, herança da ideologia do novo (Campos 1986).

A História é relativa a um lugar e a um tempo, e determinada pelas técnicas de produção, diria Certeau (2011). A profunda e significativa transformação dos fatores de produção no mercado da Música Popular ocorrida a partir dos anos 60 desloca substancialmente o valor relativo das partes e/ou forças que produzem o objeto. O campo é transformado em consumo de massa, com lógicas próprias e díspares das anteriores e mesmo os fatores de produção, quer sejam, inclusive, artistas, são recolocados e repensados em um novo sistema, agora de produção em série. As *estratégias* se estabelecem fortemente no mercado da Música e, como não poderia deixar de ser, segundo a teoria de Certeau, também as *táticas*.

No uso, na atividade não-passiva dos consumidores novos valores são declarados. Se por um lado, processos coletivos de identificação ideológica e política atribuem sentido e valor à música disponível, por outro lado, a transfiguração do significado – ainda que este seja inacessível ou desconhecido – se dá no uso e no consumo. Disponível porque nos referimos a um leque de opções disponibilizados pela indústria fonográfica, cuja produção controlada, cujos artistas escolhidos e obras consagráveis, fazem parte da *estratégia* dessas forças de controle

social. A apropriação, no entanto, ressignifica a ponto de tornar o silêncio ou a palavra suprimida como seu discurso coletivo elementar.

A ressignificação da palavra na música popular, vem a ser, então, indício de que esse objeto representa o *negativo significativo*, a *exceção pertinente*: a voz, cuja potência máxima na música popular seria a transmissão do discurso e, justamente por isso, veículo fundamental no estabelecimento de laços significativos de identidade coletiva, renuncia à explicitude textual – sintática e se apoia na implicitude-semântica. Palavra que, embora se mantenha presente, se translada em uma espécie de discurso ininteligível para uns, codificado para outros. Esse é o negativo, a exceção.

Esse não dito ser capaz de percorrer todos os caminhos estratégicos que determinam, por fim, aquilo que se pode dizer musicalmente, e ainda assim encontrar ressonância nas táticas individuais e coletivas a ressonância necessária para que se crie, ali, no uso e no consumo, o valor: esse é o significativo, o relevante.

E assim chegamos finalmente no que enfim nos interessa: *MINAS*. Álbum da Música Popular Brasileira.

Um álbum como coleção de obras musicais, que parece pretender traduzir um sentido histórico de mineiridade, de identidade social, se apresenta graficamente com um rosto negro. Visto de frente. Sonoramente, se apresenta com um tema, cujo nome dá nome ao disco. *MINAS*. Tema cujo nome se origina em uma construção social e Histórica que remonta a diversos processos sociais originados no século XVIII e que determinam o sentido de identidade coletiva sob o nome de mineiridade.

MINAS, faixa 1. Nome da música, *Minas*. A letra, enfim o que diz? Não diz. O uso de vocalises atravessa toda a canção, estabelecendo uma espécie de diálogo velado entre três grandes estruturas melódicas: de um lado, um coro, em uníssono, introduz a melodia de *Paula e Bebeto*, outra faixa do álbum. De outro lado, Milton desenvolve a melodia principal de *Minas*, e, por fim, um coro de poucas pessoas desenvolvem o contracanto.

O disco pode ser considerado como uma síntese de seus, na época, doze anos de carreira, contando com a participação dos amigos do Clube da Esquina. O repertório nele contido traz canções que se incorporaram definitivamente nos clássicos de Milton e representam o ápice dessa sua trajetória. São músicas que marcaram também toda uma geração e fizeram parte da trilha dos anos setenta, consolidando-se hoje como marcos referenciais da música popular brasileira de um modo geral (Lisboa Junior, 2014).

2.3 A produção condicionada e o dito da obra: da materialidade enunciativa e alguns desdobramentos

2.3.1 Aspectos Imagéticos

MINAS foi determinante para o estabelecimento de Milton Nascimento no cenário da música popular brasileira, como um artista de grande público. Ele que não era – inicialmente – artista popular, com potencialidades mercadológicas, a partir de Milagre dos Peixes, começa a ser um artista de grandes vendas, que se consolida em 1975 com o disco *MINAS*, sucesso de crítica e público, recorde de vendas e shows com bilheterias esgotadas.

Uma possível explicação para o fato é sugerida pela própria capa do disco, e sobretudo confirmada pelo discurso musical. A hipótese de que o discurso metafórico é fator determinante para a produção de sentido e também pela popularização/vendagem de *MINAS*.

A capa de *MINAS* se apresenta com um rosto. Milton Nascimento, de frente. Pode-se considerar que não há fundo, e mesmo a cabeça não é focalizada inteiramente: há um enquadramento fechado no rosto. O rosto se expressa de maneira indefinível e, de olhos abertos, contempla seu interlocutor. O título do álbum aparece em letras prateadas, em caixa alta, no alto centralizado, coincidindo com a testa de Milton, conforme Figura 1.

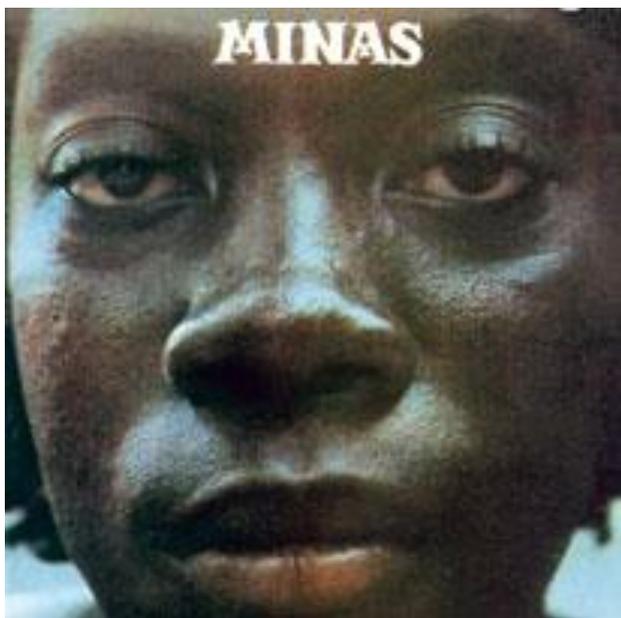


Figura 1: Capa do álbum *MINAS* (1975)

A título introdutório, podemos destacar que a foto sugere um indivíduo que se posiciona de frente para a interlocução. Não qualquer indivíduo, mas o autor do discurso. Autor na perspectiva de Foucault (2012), e retomada por Orlandi (1998) que vem a ser “o princípio de agrupamento do discurso, unidade e origem de suas significações, o foco de sua coerência”.

Ou seja, Milton Nascimento como uma síntese ou uma resultante de uma formação discursiva⁸, em cujo domínio trafegam diversos artistas do Clube da Esquina. Diversos compositores e músicos, incluindo-se arranjadores e regentes, bem como técnicos de som, mixagem e masterização, artistas gráficos e todos aqueles que compõem os fatores de produção da obra. Milton sujeito do discurso está no centro de gravidade de toda essa dinâmica das condições de produção da obra, em torno do qual os demais indivíduos gravitam. Indivíduos que se tornam sujeito-único-Milton em uma voz e, especificamente em um rosto – já que tratamos do aspecto imagético da obra, nessa comunicação.

Observando a capa de *MINAS*, entendemos que o autor se coloca frontalmente diante de seu interlocutor em uma atitude de diálogo aberto, de entendimento mútuo. Olhos abertos e feições tranquilas indicam um estado de receptividade e, por outro lado e de forma particularmente interessante, um estado de potencialidade no dizer pelo não dizer: os olhos parecem querer dizer mais do que captar, e assim o autor se projeta e, de certa forma, indica, ainda que de forma velada, como se deve fazer a leitura do dito.

Assim, ao olhar de frente o rosto do autor, o código se estabelece: o não-dito vem a primeiro plano e o dito se torna apenas uma sombra Orlandi (2001), um contexto. Orlandi (2001) trata da relação do dito e do não dito, descrevendo diferentes formas de silenciamento. Uma delas – o silêncio local – é o silenciamento imposto pela censura, comum em regimes ditatoriais, que impõe limites ao que se pode dizer, numa espécie de controle estratégico do discurso. Daí a necessidade, no caso de *MINAS*, em buscar o não-dito que, segundo a autora, deve margear os limites do significativo, isto é, “não é tudo que não foi dito, é só o não-dito relevante para aquela situação significativa” Orlandi (2001, p.83).

Baumworcel (1999), em estudo sobre a rádio Jornal do Brasil - AM em tempos de censura e repressão, aponta para questões relacionadas à crise da palavra e da escuta:

⁸ Segundo Courtine(2014) a noção de *formação discursiva* aparece pela primeira vez na Arqueologia do Saber, de Foucault, em 1969. No entanto, Pecheux que elaborou o conceito, tal como se usa na Análise do Discurso. De modo resumido, pode-se dizer que a *formação discursiva* é o espaço onde se constitui (...) um sujeito universal que garante " o que cada um conhece, pode ver ou compreender", e que o assujeitamento do sujeito em sineito ideologico realiza-se, nos termos de Pecheux, pela identificacao do sujeito enunciador ao sujeito universal da formacao discursiva: "o que cada um conhece, pode ver ou compreender" é também o que pode ser dito (Courtine,2014, p.74).

Chamamos atenção para como esse ‘controle’ do pensar vem fazendo com que as palavras deixem de ter sentido. Esse mecanismo vem esvaziando o conteúdo das palavras. Além disso, a sociedade está tão ‘faladeira’ que as pessoas se ‘desligam’. O apelo do falar ficou excessivo e já não se escuta mais, mesmo quando estamos ouvindo. Fala-se muito e ouve-se pouco, ou seja, a quantidade da fala anulou a qualidade da escuta (Baumworcel, 1999, p.95).

Não apenas esse trecho, mas todo o trabalho da autora ilustra bem o cenário brasileiro das décadas de 60 e 70 e de como a relação do ouvinte com a própria rádio era codificado. Caberia resgatar Certeau (2012) para explicitar a dualidade da relação de poder, representada em uma das pontas pelas táticas, e por outra pelas estratégias: se as estruturas de poder reprimem e silenciam o discurso – estratégia -, de outro lado os diversos processos de apropriação e de produção de sentido se moldam e assim, em nosso caso, o discurso mágico e ritualizado assume instantaneamente o lugar dessa ausência da palavra.

A ressignificação da palavra na música popular, que se materializa na obra de Milton Nascimento, vem a ser, então, indício de que esse objeto representa o negativo significativo, a exceção pertinente: a voz, cuja potência máxima na música popular seria a transmissão do discurso verbal e, justamente por isso, veículo fundamental no estabelecimento de laços significativos de identidade coletiva, renuncia a essa palavra, embora se mantenha presente, em uma espécie de discurso ininteligível. Esse é o negativo, a exceção (Certeau, 2011). Esse não-dito ser capaz de percorrer todos os caminhos estratégicos que determinam, por fim, aquilo que se pode dizer musicalmente, e ainda assim encontrar ressonância nas táticas individuais e coletivas a ressonância necessária para que se crie, ali, no uso e no consumo, o valor: esse é o significativo, o relevante (Certeau, 2011).

Cabe nesse ponto lembrar Foucault (2012), quando aponta a dicotomia razão/loucura como um dos procedimentos de exclusão do discurso. É a partir daí que surge, historicamente, a figura do louco, como sendo aquele que diz o que não pode ser dito, diz verdades de forma simples e diretas e portanto seu discurso não pode circular. Recai na margem como ruído ou se refugia na palavra simbólica, cuja decifração se faz necessária:

E mesmo que o papel do médico não fosse senão prestar ouvido a uma palavra enfim livre, é sempre na manutenção da censura que a escuta se exerce. Escuta de um discurso que é investido pelo desejo, e que se crê – para sua maior exaltação ou maior angústia – carregado de terríveis poderes. Se é necessário o silêncio da razão para curar os monstros, basta que o silêncio esteja alerta, e eis que a separação permanece (Foucault, 2012, p.13).

O processo de decifração aponta, em nosso caso, para dois caminhos: primeiramente a decifração estética – que por ora não nos interessa – e a decifração do discurso. O discurso que se crê poderoso, o discurso mágico – como pretendemos nos referir a essa noção foucaultiana -, o que carrega diversos poderes e que ritualiza, estabelece com o interlocutor um código que, além de ser elemento de decifração, é também um direcionador do sentido. Os

olhos, portanto, sugerem esse código e orientam o sentido: o ouvinte já sabe como ouvir a música e já sabe o que esperar da música. Uma música que silencia e conduz a produção de sentido por um processo de paráfrase discursiva, essencialmente.

Essa pequena introdução serve apenas para situar a reflexão sobre a possibilidade enunciativa da interpretação imagética da capa de *MINAS* como discurso não-verbal (Souza,1997) que é construído no olhar, à medida que a imagem produz sentidos ao impactar aquele que vê, no momento em que estabelece as pontes com sua memória discursiva:

Enfim, procuramos entender como uma imagem não produz o visível; torna-se visível através do trabalho de interpretação e ao efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar. Um olhar que trabalha diferente quando da leitura da imagem. Enquanto a leitura da palavra pede uma direcionalidade (da esquerda para a direita), a da imagem é multidirecionada, dependendo do olhar de cada "leitor". (Souza,1997).

Estabelecidas essas bases teóricas, passamos à análise da capa do disco. Para isso vamos nos ater na análise do rosto como operador discursivo e suas relações: o rosto, o rosto (em sua relação com o fundo), o rosto (em sua relação com o esquema de cor e luz), o rosto (em sua relação com a memória discursiva), e, finalmente, o rosto (em sua relação com o título).

O rosto delimita o aspecto pensante do sujeito. Seus sentidos todos presentes em uma representação imagética que sintetiza sua corporeidade e que capta aspectos históricos de seu processo de individualização. Em seu depoimento a respeito dessa capa, Cafí – autor da fotografia, diz:

Se você prestar atenção, antes do “Clube da Esquina” o “Milton” era um desenho; depois do “Clube da Esquina” era os dois meninos; depois “Milagre dos Peixes” era a mão; depois o outro “Milagre dos Peixes”, ao vivo, era Milton de costas, no palco (Assunção Filho, 2015).

O tempo e sua contraparte simbólica necessários para que o rosto enfim viesse a primeiro plano (10 obras ou 8 anos) aponta para um processo de construção do sujeito, onde o indivíduo vai sendo trabalhado pelo ideológico que lhe atravessa e, nesse sentido, segundo Pêcheux (1988), vem a ser – ele, sujeito – causa e origem de si mesmo:

(...) de modo que o sujeito resulta dessa rede como “causa de si” no sentido espinosano da expressão. E é, de fato, a existência dessa contradição (produzir como resultado uma causa de si) e seu papel motor em relação ao processo do significante na interpelação-identificação, que nos autorizam a dizer que se trata realmente de um processo, na medida em que os “objetos” que nele se manifestam se desdobram, se dividem, para atuar sobre si enquanto outro de si (Pêcheux,1988, p.157).

Compreendemos, portanto, que o rosto, em *MINAS*, representa o ápice de um processo de sujeitamento, ou seja, de conclusão do processo de transfiguração de indivíduo a sujeito. Subitamente, na captação de uma foto, ou mesmo inesperadamente, surge o sujeito Milton. O rosto – no instante da captação - simboliza o percurso histórico do indivíduo em

processos sucessivos de territorialização/desterritorialização⁹ que se materializam em *MINAS*, como um dizer sem palavras.

Quando cheguei aqui no Rio, Bituca tinha ido para São Paulo e tinha parado de beber. Eu me encontrei com ele aqui e disse: “Pô, Bituca, você está muito legal, né?”. E ele disse: “Eu? Eu estou maravilhoso!”. Quando ele fez isso, eu “cléc”, bati. Quando “*MINAS*” – que é a cara dele – apareceu, o Bituca apareceu, porque antes era a mão, era aquela coisa toda, ele nunca aparecia. Quer dizer, a primeira vez que ele aparecia, ele apareceu de estalo (Assunção Filho, 2015).

O *estar maravilhoso* é a afirmação que valida, que proclama a autorização do discurso, que eleva o indivíduo à instância do sujeito. Ritualiza um discurso simbólico, inteligível para aqueles que conhecem o código implícito, e que possam reconhecer na não-palavra o sentido poético e imagético que ela sugere. Produz-se, nesse nível, uma crença, desencadeada por uma relação de autoridade: o receptor crê naquele que discursa como “emissor legítimo” (Bourdieu, 2003, p.109) e que os receptores estejam “relativamente homogêneos em termos (...) sociais” (idem, p.109). Aliada a isso vem a situação legítima, que é aquela que determina a ‘importância’ (idem, p.110) do que é dito e da forma como é dito, e a legitimação da linguagem, que se alcança quando “se diz constantemente, além daquilo que diz, que o diz bem” (idem, p.110), e dessa forma, passa-se o falso por verdadeiro.

Justamente por essa combinação de forças se chega à experiência religiosa: o discurso da celebração e da exclamação. Determinadas essas condições a priori, o rosto sugere e aponta, mas não diz, e aquele que vê reconhece e aceita, ainda que não compreenda. E desse novo universo simbólico sobrevém a desrealização, o proibir, o falar claro (idem, p.116) que “desrealiza aquilo que diz” (idem, p.117).

A relação rosto/fundo é marcada por um deslimite. Os contornos não são claros de modo que não se tem uma percepção clara de onde um começa e outro termina. Em parte, pelo enquadramento close-up, em parte pelo tratamento de cor e textura. Se por efeito do primeiro só podemos distinguir o fundo nos extremos laterais inferiores, pelo efeito do segundo esses extremos se conectam ao centro da imagem, em contraposição às demais áreas, em tonalidade escura. Pelo esquema de luz vemos uma unidade em uma área correspondente a um triângulo na base inferior, como mostra a Figura 2:

⁹ Em minhas aulas e sessões de orientação em Análise do Discurso com a Profa.Dra. Tania Clemente, recebi dela, generosamente, a proposta de aplicação do conceito de *territorialidade* à análise de discurso em *Minas*. Registrem-se aqui os créditos e meus sinceros agradecimentos.



Figura 2: Esquema de Luz da capa de *MINAS*

Esse triângulo dialoga com um pequeno retângulo à esquerda e com o título. As formas do rosto, entretanto, não são facilmente distinguíveis, não se percebe os contornos de boca, nariz e olhos. O indivíduo se apaga e dá lugar ao sujeito, um sujeito que (se)autoriza e (se)afirma no título: *MINAS*. Mi(lton) Nas(cimento), como é explicado no encarte. O título é outro elemento de um dizer codificado, que exige decifração. E a chave está no encarte, no interno da obra. Onde a recepção se dá, a escuta acontece a consequentemente a produção silenciosa de sentidos. No contato íntimo e privativo com o ouvinte, o sujeito revela a chave do entendimento do título da obra que sugere o território mas que de fato vem a ser a transladação do indivíduo. Impresso na testa, um plano sobre um triângulo, o título ratifica o discurso religioso.

A textura por sua vez, também opera nesse sentido. O rosto parece feito de pedra, de tonalidade azulada, como se fosse um monumento, uma estátua, um ícone. As letras em prata reforçam essa imagem de mineralidade. Cafi nos explica o tratamento da textura da foto:

E aí eu fiz naquele papel laminado. Aquilo, hoje em dia, se imprimir em papel laminado é fácil, mas naquela época era uma confusão, porque a tinta não secava, então a gráfica inteira – a Laborgraph – teve que imprimir. Tinha um laminado, imprimia uma plastificação, imprimia em cima, plastificava, imprimia em cima, assim umas três camadas. Foi muito confuso. Nessa época, o Bituca disse: “Se não sair essa capa, eu saio da Odeon”. Bituca já bancava essas coisas, tinha umas coisas assim (Assunção Filho, 2015).

A capa se torna, como podemos perceber, aspecto indissociável da obra. Elemento fundamental do discurso e da produção de sentido, ela encerra uma possibilidade técnica – condição de produção – que mobiliza e representa um aspecto essencial das relações de poder de uma época singular da Música Popular Brasileira: a necessidade de construção de novos mitos para alimentar a crescente indústria fonográfica no Brasil.

À medida que Milton se constrói como sujeito – em sua discografia, como percurso até *MINAS* - o discurso vai se codificando. O rosto aparece e a palavra se ausenta. Em tempos de repressão, onde a palavra estava em crise, essa combinação parece atender aos anseios da juventude e portanto às necessidades da indústria cultural que a essa altura se ampliava no país. O mito que surge a partir de um discurso religioso se conecta a sua própria historicidade enquanto indivíduo e ao seu imaginário enquanto sujeito. Portanto, podemos concluir que na trajetória de individuação do sujeito as marcas de exclusão e segregação acabam por conectá-lo ao coletivo através da dor que delas se originam. Uma conexão de subjetividades que estabelece o desejo mútuo da busca por um *referenciar-se a*: o jogo do estabelecimento das identidades minoritárias relacionais como táticas de subversão e resistência às estratégias das estruturas de poder.

Em seu livro *Song Means: analysing and interpreting recorded popular song*, Allan Moore desenvolve o que podemos considerar um roteiro para análise da música popular gravada. Como ele indica na introdução, o livro é resultante de mais de vinte anos de trabalho na área de análise de gravações e oferece um material detalhado e rico de exemplificações. O livro se apresenta em onze capítulos, dos quais oito são relacionados diretamente relacionados ao modelo.

Partindo da questão central da produção de sentido – “é sobre como elas (as canções) significam e sobre as maneiras pelas quais elas significam” (Moore, 2012, p.1).¹⁰ – que é, segundo ele, fundamentalmente construído no processo de escuta, o autor organiza os diferentes capítulos em dois grandes blocos: enquanto os capítulos 2, 3 e 4 tratam de questões inerentes ao objeto, os capítulos 6, 7, 8 e 9 tratam de aspectos que se revelam no processo de escuta (o capítulo 5 faz a ligação das duas partes).

A título introdutório podemos resumir a proposta central – como o próprio autor faz na página 7 – de cada capítulo em:

- 1) Cap. 2 – “(...) questões de timbre e textura, acreditando que isso seja o centro da canção gravada que primeiramente atrai ou repele a maioria dos ouvintes” (Moore, 2012, p.7);

¹⁰ “it’s about how they mean, and the means by which they mean” (Moore, 2012, p.1).

- 2) Cap. 3 – “discute questões de estrutura, ritmo e harmonia, substância convencional da maioria das discussões em análise musical” (Moore, 2012, p.7);
- 3) Cap. 4 – “a performance vocal, a relação texto e melodia” (Moore, 2012, p.7);
- 4) Cap. 5 – “uma breve história da música popular, a fim de situar os estilos aos quais o livro se refere” (Moore, 2012, p.7);
- 5) Cap. 6 – “questões de fricção quando o que acontece não é o que se esperava que acontecesse” (Moore, 2012, p.7);
- 6) Cap. 7 – “profunda discussão sobre a noção de persona” (Moore, 2012, p.7)
- 7) Cap. 8 – “questões de como a música popular se refere a questões externas a ela mesma” (Moore, 2012, p.7);
- 8) Cap. 9 – “trata das questões intimamente ligadas – autenticidade e intertextualidade” (Moore, 2012, p.7).

Adotaremos como tradução dos títulos dos capítulos, respectivamente, os nomes *formato*, *forma*, *elocução*, *gênero*, *fricção*, *persona*, *referência* e *pertencimento*, e, conseqüentemente, esses termos estarão presentes em alguns dos títulos dessa seção da tese. Por se tratar de um roteiro, a partir do qual pretendemos abordar os aspectos musicológicos de *MINAS*, em alguns momentos haverá adaptações e mesmo distanciamentos da proposta de Moore (2012), dadas as particularidades de *MINAS* e às especificidades da música popular brasileira.

A ordem dos capítulos será reorganizada, para respeitar especificidades de nosso objeto. Sentimos necessidade de alterar a ordem dos capítulos para que a leitura seja facilitada. Ou seja, iniciaremos pelo item *forma*, em vez de o fazer pelo item *formato*. Isso porque todas as referências a trechos específicos de cada uma das faixas, que acontecerão regularmente ao longo do presente capítulo, já estarão clarificadas pela leitura do primeiro item.

Outra adaptação do ponto de vista da organização do capítulo vem a ser a inserção de um primeiro item, a que chamamos *aspectos sonoros diversos*, que tratam de questões relacionadas com aquilo que – entendemos assim – poderia ser incluído no desenvolvimento do capítulo *formato*. Mas, a fim de preservar um paralelismo metodológico entre modelo proposto e sua adaptação a *MINAS*, optamos por não fazer qualquer interferência na organização dos tópicos. O material diferenciado será, pois, apresentado, logo ao início com o nome de *aspectos sonoros diversos*.

2.3.2 Aspectos Sonoros Diversos¹¹

MINAS é um álbum de onze canções, ou faixas, com duas faixas bônus incluídas no relançamento em CD, perfazendo o total de treze. A esse respeito convém esclarecer que, embora nosso objeto seja o disco original de 1975, as faixas bônus nos interessam pois foram gravadas em 1975, nas mesmas sessões de gravação. Isso em si já nos é uma questão de pesquisa interessante: qual o sentido discursivo de uma gravação que não entra no disco, e qual o de uma gravação que entra em edição posterior.

As durações das faixas do LP de 1975 são: *MINAS* (02'31''), *Fé Cega Faca Amolada* (04'35''), *Beijo Partido* (03'50''), *Saudade dos aviões da Pan Air* (04'27''), *Gran Circo* (03'32''), *Ponta de Areia* (04'30''), *Trastevere* (04'20''), *Idolatrada* (04'45''), *Leila* (Venha ser Feliz) (03'27''), *Paula e Bebeto* (02'15'') e *Simples* (02'10''). No CD, de 1994, as mesmas faixas passam a contar com os seguintes tempos, respectivamente: 02'30'', 04'36'', 03'47'', 04'26'', 04'10'', 04'30'', 04'24'', 04'44'', 03'27'', 02'14'' e 02'12''. Contando ainda com as faixas bônus *Norwegian Wood* (This Bird as Flown) (06'53'') e *Caso voce queira saber* (03'25''). Na aferição dos tempos das faixas do CD de 1994, no entanto, chegamos aos seguintes resultados: 2:32,240, 4:38,026, 3:49,506, 4:28,666, 4:11,226, 4:32,733, 4:25,600, 4:46,173, 3:29,666, 2:15,666, 2:13,026, 6:53,840 e 3:25,626, respectivamente. Com o objetivo de medir a duração real da faixa – que vai de fato importar quando da medição das partes internas – desprezamos-o silêncio inicial e final e chegamos, finalmente, aos seguintes valores de tempo: 02:29,696, 04:32,954, 03:46,136, 04:25,102, 04:03,830, 04:28,728, 04:21,416, 04:42,476, 03:23,921, 02:13,091, 02:10,491, 06:44,457 e 03:23,413.

¹¹ Os resultados que serão apresentados a partir de agora tiveram origem no uso do software Sound Forge Pro, versão 10.0 (2009), aplicado ao álbum Minas, em CD, versão remasterizada em 1994. Foram gerados, a partir daí arquivos de áudio no formato wave, com as seguintes especificações:

Extensão do Arquivo: .WAV
 Taxa de amostragem: 44.100 Hz
 Codificação das amostras : PCM
 Tamanho das amostras: 16 Bits
 Stereo

Em seguida, o software Audacity versão 2, aplicado aos arquivos de áudio gerados pelo Sound Forge, onde foi usada, sobretudo, sua ferramenta de análise de espectro.

Finalmente, foi usado o software Sonic Visualiser versão 2.3 para análises e marcações de tempos, compassos, andamentos, seções entre outras, de cada um desses arquivos de áudio.

Cabe ressaltar que, o uso do material sonoro cuja fonte está no CD 1994 não representa qualquer problema, tendo em vista nosso objeto de pesquisa ser o disco original de 1975. A despeito de questões conceituais (da construção do objeto, sobretudo) tratadas anteriormente, devemos adiantar que não nos interessa tratar de questões de sonoridade que tenham sido afetadas pela remasterização. Mesmo questões de sonoridade que apresentaremos, de maneira a introduzir a análise do álbum, se dá de maneira relativa, isto é, o comportamento de uma faixa em relação a outra quando observamos aspectos quantitativos da sonoridade de cada faixa (dB, RMS, picos e valores mínimos).

Pela simples observação das durações das faixas, vemos que *MINAS* não é um álbum tipicamente radiofônico. Sem levar em conta qualquer outro parâmetro que, certamente, irá reforçar, oportunamente, esse argumento, observamos que apenas as faixas *MINAS*, *Leila*, *Paula e Bebeto*, *Simples e Caso você queira saber* tem menos de 3,5 minutos de duração. Essas durações foram aferidas no processo de extração das faixas do CD e não correspondem exatamente às durações que constam na ficha técnica do disco.

Observando-se a diferença de tempos entre as versões de 75 e 94, surge uma questão interessante. A faixa *Gran Circo*, apresenta uma diferença significativa de duração que corresponde à inclusão de um coda (solo de piano) de maneira discreta, como se estivesse ao longe, em 94 que não havia em 75.

A sonoridade do disco, em termos de potência RMS (*root mean square*), apresenta comportamento bastante homogêneo ao longo das faixas do álbum. *MINAS* (Canal esquerdo com -21,698 dB, Canal direito com -21,145 dB), *Fé Cega Faca Amolada* (Canal esquerdo com -21,282 dB, Canal direito com -20,42 dB), *Beijo Partido* (Canal esquerdo com -19,769 dB, Canal direito com -19,85 dB), Saudade dos aviões da Pan Air (Canal esquerdo com -21,598 dB, Canal direito com -21,867 dB), *Gran Circo* (Canal esquerdo com -20,058 dB, Canal direito com -20,989 dB), Ponta de Areia (Canal esquerdo com -19,27 dB, Canal direito com -18,98 dB), *Trastevere* (Canal esquerdo com -23,944 dB, Canal direito com -24,236 dB), Idolatrada (Canal esquerdo com -20,538 dB, Canal direito com -19,297 dB), *Leila* (Venha ser Feliz) (Canal esquerdo com -20,957 dB, Canal direito com -19,728 dB), *Paula e Bebeto* (Canal esquerdo com -20,039 dB, Canal direito com -19,852 dB), *Simples* (Canal esquerdo com -20,578 dB, Canal direito com -20,395 dB), *Norwegian Wood* (This Bird as Flown) (Canal esquerdo com -20,706 dB, Canal direito com -18,417 dB), *Caso voce queira saber* (Canal esquerdo com -20,42 dB, Canal direito com -20,112 dB). Ou seja, apenas *Trastevere* apresenta valores um pouco discrepantes em relação à média (desvio de 17,26% e 18,69% dos canais esquerdo e direito, respectivamente, em relação à média de -20,42 dB, do disco).

De maneira geral, o disco apresenta número expressivo de células em ostinato (quer sejam em instrumentos harmônicos, melódicos ou percussivos) além de trechos orquestrais. A ocorrência de citações melódicas ao longo das canções do álbum, além de criar uma ambiência imagética, estabelece uma unidade discursiva, onde o tema de '*Paula e Bebeto*' aparece cantado em vocalise por um coro de crianças em momentos diferentes do disco. A contrapartida – citação textual – não ocorre. Em 1975, o vocalise já era uma característica marcante na obra de Milton Nascimento, característica que, embora estivesse presente desde o primeiro disco, em 1967, se consolida em '*Milagre dos Peixes*' como recurso discursivo, inclusive (Tabela 1).

Tabela 1: Características das faixas do álbum *MINAS*

Faixa	Lado	Título	Tempo	Vocalise	Ostinatos	Citações Melódicas	Citações Textuais	Orquestração
1	A	Minas	02:31	Sim	Sim	Sim	Não	Não
2	A	Fé cega, Faca Amolada	04:35	Sim	Sim	Não	Não	Não
3	A	Beijo Partido	03:50	Sim	Não	Não	Não	Sim
4	A	Saudade dos aviões da Pan Air	04:27	Sim	Sim	Sim	Não	Não
5	A	Gran Circo	03:32	Sim	Sim	Não	Não	Sim
6	B	Ponta de Areia	04:30	Sim	Não	Não	Não	Não
7	B	Trastevere	04:20	Sim	Não	Não	Não	Sim
8	B	Idolatrada	04:45	Sim	Sim	Sim	Não	Não
9	B	Leila (Venha ser Feliz)	03:27	Sim	Não	Não	Não	Sim
10	B	Paula e Beбето	02:15	Sim	Não	Não	Não	Sim
11	B	Simple	02:10	Não	Sim	Não	Não	Sim
12	-	Norwegian Wood (This Bird as	06:53	Não	Não	Não	Não	Sim
13	-	Caso voce queira saber (Bonus)	03:25	Sim	Sim	Não	Não	Não

A observação da análise de espectro também revela um álbum de sonoridade homogênea, sob o ponto de vista da distribuição de frequências. Chegamos a esse resultado a partir da análise de cada faixa e aplicando uma média aritmética simples a todos os valores coletados, na faixa compreendida entre 86Hz e 21,9KHz, com medidas em decibéis. A variação – ou desvio – entre o resultado médio obtido e o aspecto de cada faixa isolada é desprezível, isto é, o espectro confirma o caráter homogêneo da sonoridade, em termos de distribuição de frequências.

As figuras abaixo foram extraídas pelo Sound Forge. É possível perceber, apenas visualmente, informações interessantes, a respeito da concepção artística do disco.

A primeira faixa – *MINAS* – apresenta, como podemos ver na Figura 3, uma disposição bem regular e equilibrada entre os dois canais (ambos basicamente operando na faixa dos -6Db). O coda é bem visível pela diferença de amplitude. O contorno amarelo ressalta a disposição geral da onda. Há uma pequena diferença na seção intermediária (na região de -12Db) entre os canais esquerdo e direito. Trata-se de efeito de mixagem que será explorado à frente, quando tratarmos das *soundboxes*.

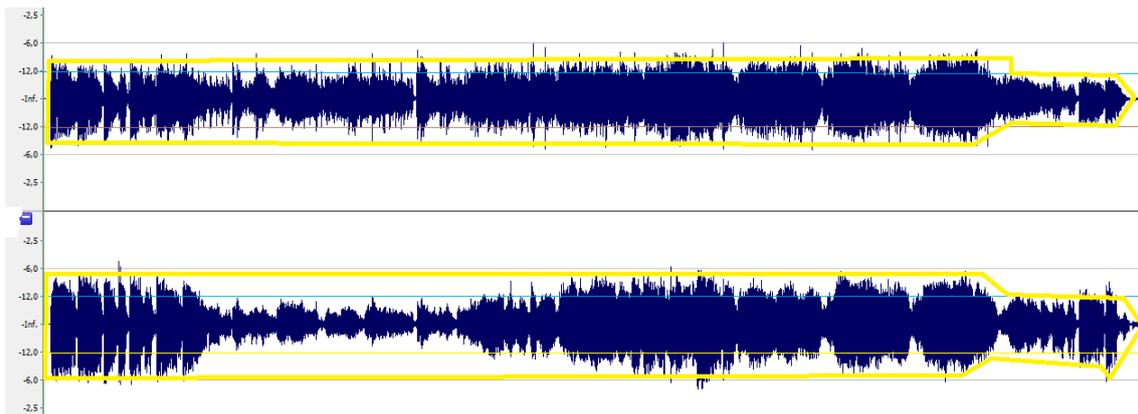


Figura 3: Minas

A faixa 2 (Figura 4) também apresenta um perfil bem regular, com poucas variações e uma distribuição quase simétrica entre os lados esquerdo e direito. O mesmo ocorre na faixa 3 (Figura 5). Podemos dizer que há nesses casos uma organização sonora – sob o ponto de vista da mixagem – equitativa, isto é, poucas variações do aspecto visual da onda.

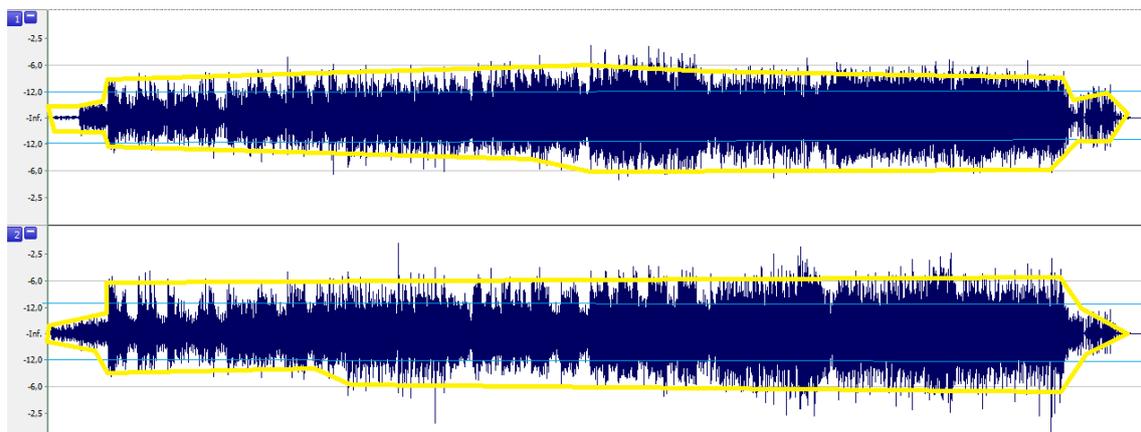


Figura 4: Fé Cega Faca Amolada

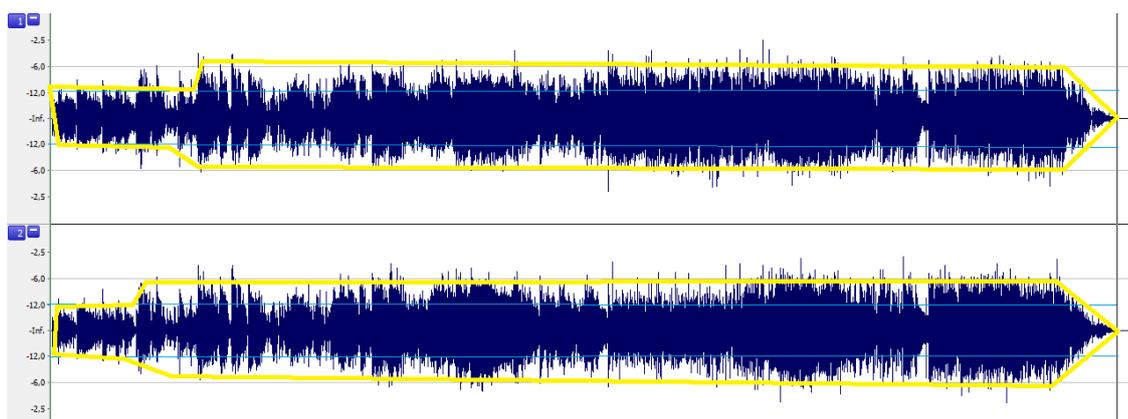


Figura 5: *Beijo Partido*

A Figura 6— relativa à faixa 4 — já evidencia movimentos claros de dinâmica que coincidem com as mudanças de seção, como veremos a seguir. *Gran Circo* (Figura 7) se organiza em blocos aparentemente bem comprimidos no canal esquerdo em contraposição a elementos bem aerados — digamos assim — no outro canal. Interessante notar, visualmente, o final em mudança súbita de dinâmica, efeito da mixagem: subitamente, uma massa sonora acima dos -6Db são reduzidos a uma linha quase imperceptível, que corresponde ao coda de piano solo, incluída na versão de 1994.

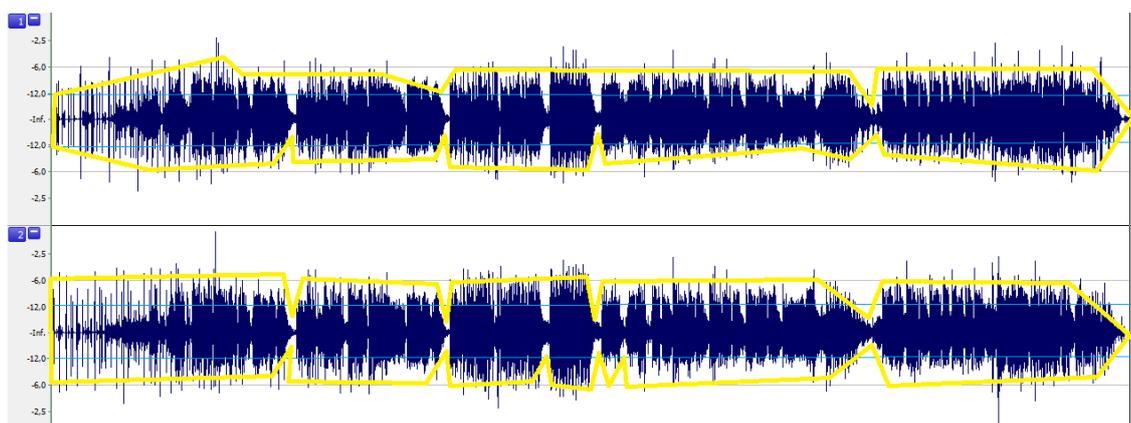


Figura 6: Saudade dos Aviões da Pan Air

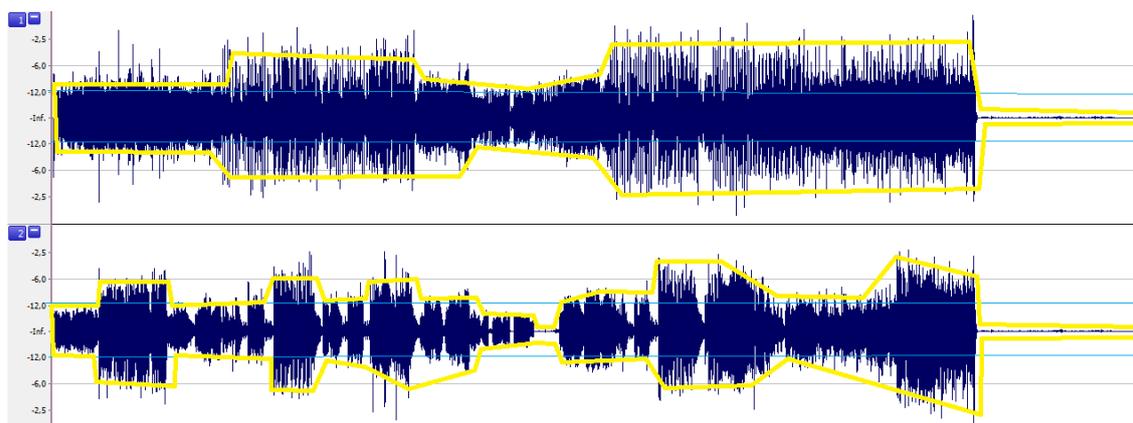


Figura 7: *Gran Circo*

Observando a Figura 8, verificamos visualmente o que a análise da gravação confirmará: temos quase que duas composições sequenciais. Um primeiro bloco que inicia e termina na região de -12Db e depois disso uma nova massa, homogênea e simétrica, operando na faixa dos -6Db.

Trastevere (Figura 9) apresenta uma organização simétrica no eixo horizontal (tempo): início e fim de tamanhos similares na região de -12Db, dois blocos – um à esquerda e outro à direita, temporalmente falando – relativamente equivalentes na região dos -6Db e uma seção centralizada na região dos -12dB com picos que parecem ser a mediatriz da faixa.

O que chama a atenção na faixa *Idolatrada* (Figura 10) é a aparência bem comprimida de todos os três grandes blocos sonoros. Apresenta também uma aparente simetria entre os canais esquerdo e direito. Caso semelhante à Figura 11 (*Leila*), onde também se percebem três regiões bem definidas. A representação visual de *Paula e Beбето* (Figura 12) ilustra quatro seções bem diferentes e bem separadas: a primeira, na faixa dos -12Db; as demais na faixa dos -6Db, com uma separação bem visível.

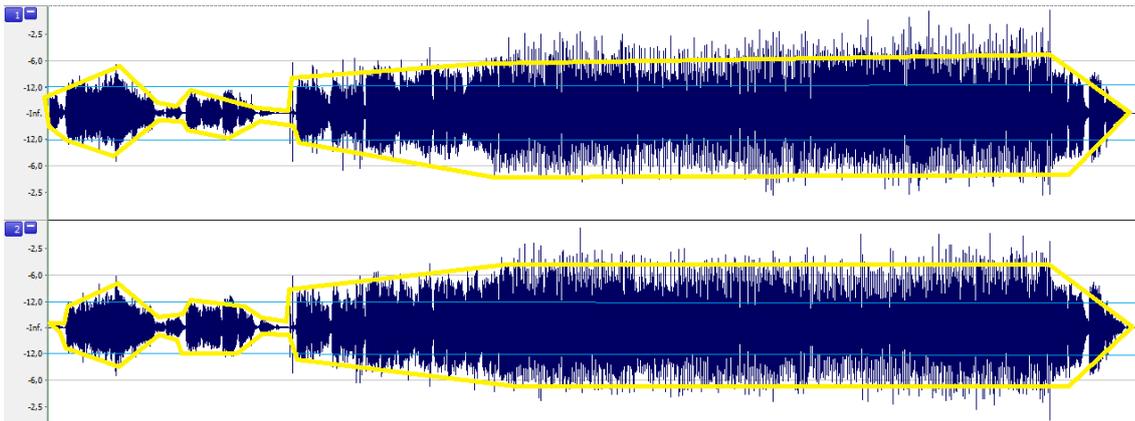


Figura 8: Ponta de Areia

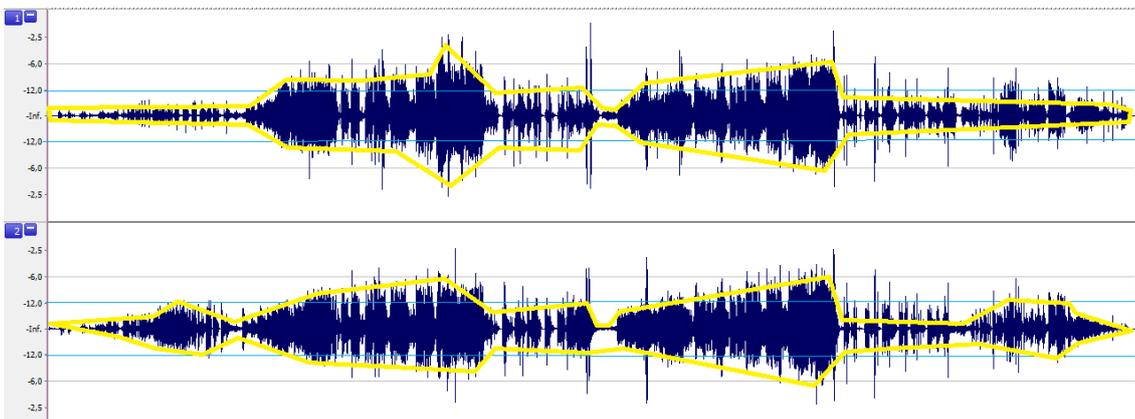


Figura 9: Trastevere

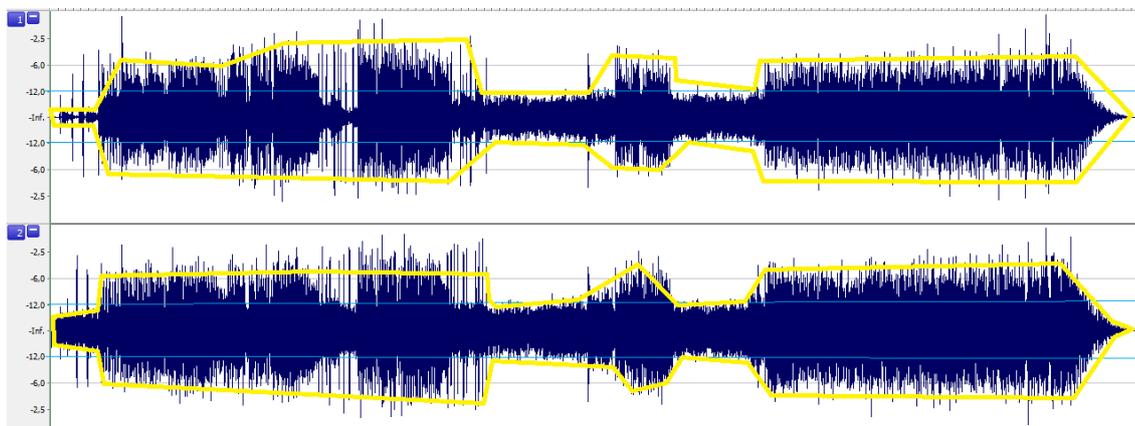
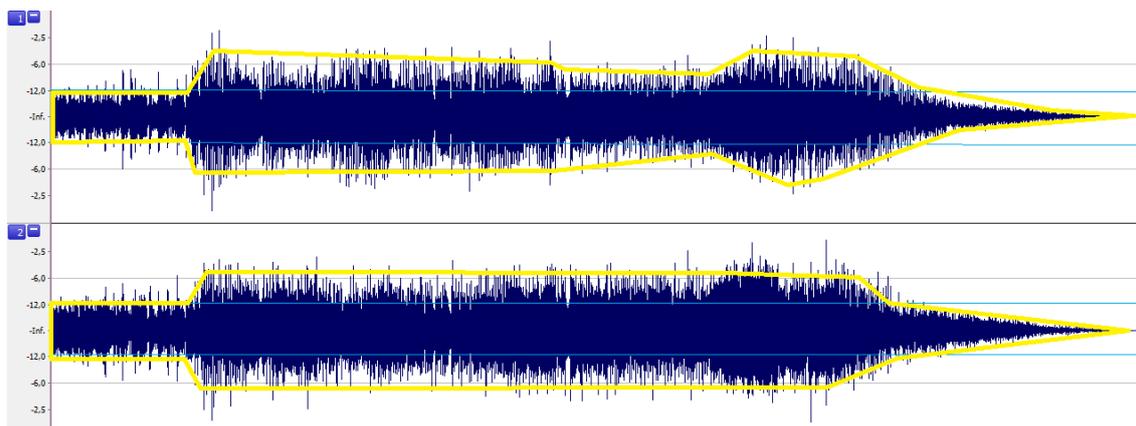
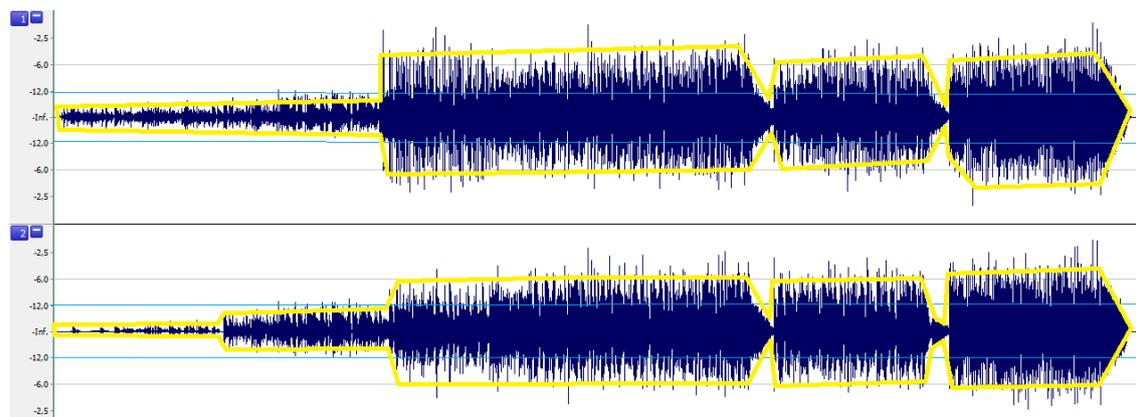


Figura 10: Idolatrada

Simples (Figura 13) se apresenta como uma onda de menor sinal – em grande parte a canção está na faixa dos -12Db, com três momentos bem definidos também. *Norwegian Wood* (Figura 14) tende a um crescendo – do início até pouco antes do fim, quando subitamente a onda passa a uma região de -12Db. E, finalmente, *Caso você queira saber* na Figura 15, que se apresenta de maneira homogênea e aparentemente comprimida.

Figura 11: *Leila*Figura 12: *Paula e Bebeto*

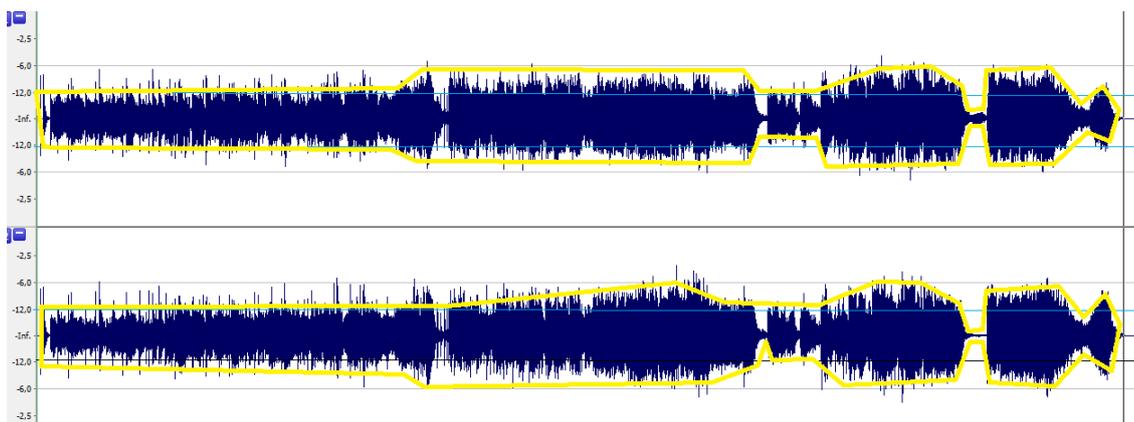


Figura 13: *Simples*

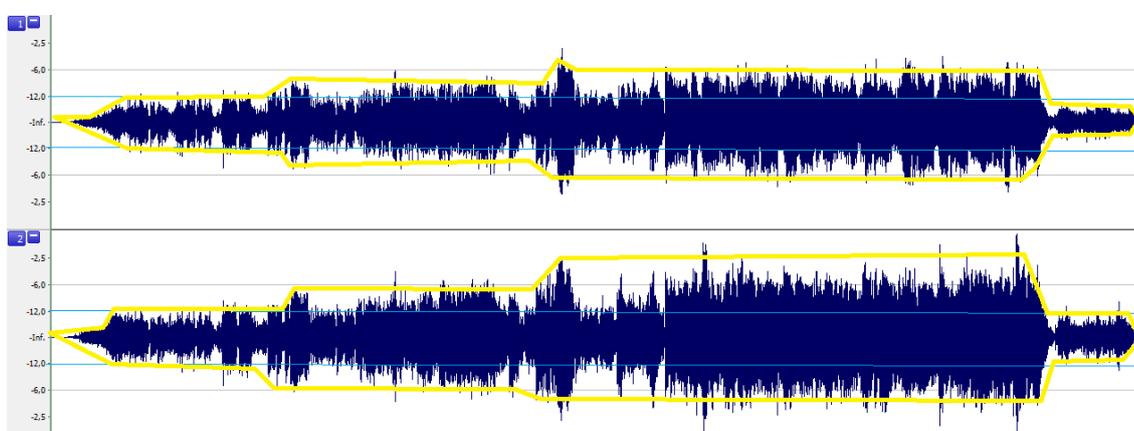


Figura 14: *Norwegian Wood*

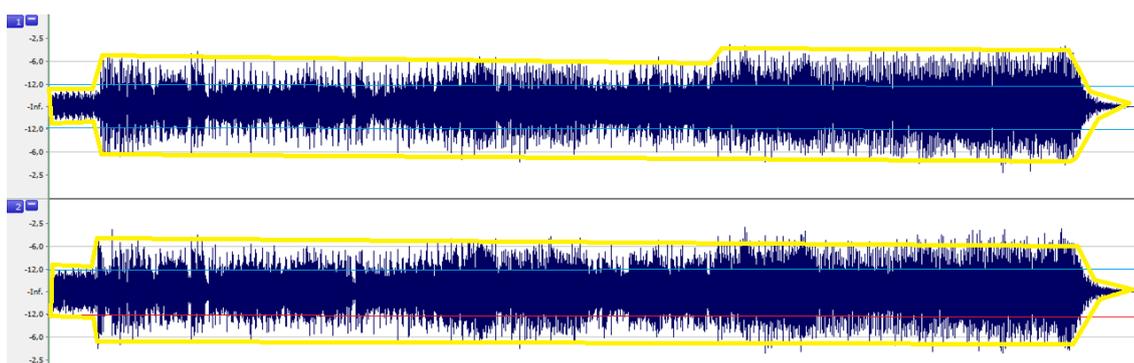


Figura 15: *Caso você queira saber*

A visão panorâmica das faixas de *MINAS* revela algumas questões interessantes, se pensarmos essas imagens sob o ponto de vista enunciativo. Ou seja, abrindo mão do sintático, e, portanto, das relações significantes/significado e pensando apenas na função enunciativa.

A enunciação é um acontecimento que não se repete; tem uma singularidade situada e datada que não se pode reduzir. Essa singularidade, entretanto, deixa passar um certo número de constantes - gramaticais, semânticas, lógicas - pelas quais se pode, neutralizando o momento da enunciação e as coordenadas que o individualizam, reconhecer a forma geral de uma frase, de uma significação, de uma proposição (Foucault, 2008, p.114)

Ou seja, procuramos identificar a função enunciativa pela maneira como ela se organiza no dizer, ou melhor dizendo, como organização do dizer, sem que, nesse momento, seja relevante atentar para o dito. Criando-se uma independência – por questões de metodologia – entre significado e enunciado, de maneira semelhante, às avessas, ao que Foucault sugere:

Um enunciado existe fora de qualquer possibilidade de reaparecimento; e a relação que mantém com o que enuncia não é idêntica a um conjunto de regras de utilização. Trata-se de uma relação singular: se, nessas condições, uma formulação idêntica reaparece - as mesmas palavras são utilizadas, basicamente os mesmos nomes, em suma, a mesma frase, mas não forçosamente o mesmo enunciado (Foucault, 2008, p.101)

Dessa forma, proponho fazer uso de letras associadas a diferentes regiões a fim de poder estabelecer um plano enunciativo básico, a despeito do que cada um signifique no nível sintático/semiótico. Apenas seguindo o que sugere a representação gráfica de cada faixa, abrimos mão, nesse momento, do entendimento de forma musical e substituímos por algo a que chamamos *forma enunciativa*. E usaremos letras minúsculas e maiúsculas, com as seguintes premissas:

- 1- Letras iguais apontam para uma mesma percepção visual da faixa, tanto em tamanho como em forma;
- 2- Letras maiúsculas se referem a massas sonoras maiores ou a pontos culminantes;
- 3- Hífen denotam o prolongamento da área representada pela letra anterior

Em um segundo momento, passo à classificação da *forma enunciativa* a partir da tipologia de discurso proposta por Orlandi (2001), que distingue os discursos *lúdico*, *polêmico* e *autoritário*, segundo o grau de polissemia presente, quer sejam, *livre*, *contida* ou *anulada*, respectivamente (Orlandi, 2001, p. 86).

MINAS e *Gran Circo* apontam um caso interessante: *MINAS* se apresenta como um esquema A---b no canal esquerdo em contraposição a um esquema A-b-C-d. *Gran Circo* apresenta a-B-a-B no canal esquerdo e um grande AB composto por pequenas subunidades que nesse momento não precisam ser detalhadas. A ausência de polissemia revela um discurso autoritário ao mesmo tempo que a diferença entre os canais aponta para uma possível polissemia. Uma espécie de polissemia da paráfrase, a ludicidade do autoritário. Se considerarmos, para efeito de ilustração, o que diz (diria), ludicamente, a letra “qualquer

maneira de amor vale à pena”, ou dito de maneira autoritária “a minha maneira de amor vale à pena”. Nas palavras da própria autora:

Além disso é importante dizer que as denominações lúdico, autoritário, polêmico não devem levar a pensar que se está julgando os sujeitos desses discursos; não é um juízo de valor, é uma descrição do funcionamento discursivo em relação a suas determinações histórico-sociais e ideológicas. Não se deve tomar assim, por exemplo, o lúdico no sentido do brinquedo, mas do jogo de linguagem (polissemia) e não se deve tampouco tomar pejorativamente como um traço de caráter do locutor, uma questão moralista, mas uma questão do fato simbólico (da injunção à paráfrase) (Orlandi, 2001, p.87)

Fé Cega Faca Amolada, Beijo Partido, Leila se apresentam como uma grande unidade A, se caracterizando como discurso autoritário. Assim também acontece com *Idolatrada*, mas denotado em um esquema A-B-A.

Ponta de Areia e *Saudade dos aviões da Pan Air* apresentam um recurso parafrásico, uma repetição quase intermitente: AB na primeira e AAABB na segunda. Entretanto, no caso de *Saudade dos aviões da Pan Air* é interessante observar que o que faz um possível grande A ser observado como AAA é a inserção de pequenos espaços, onde a massa sonora cai, quase a zero. Esse espaço – que no caso de *Ponta de Areia* - ainda que não garanta a polissemia – pois a repetição dos blocos é clara – faz ocorrer outro aspecto que é previsto na tipologia de Orlandi (2001): a interação. O espaçamento entre um enunciado e outro pode ser o espaço para interlocução, espaço silencioso para que o sentido se dê. No entanto, logo vem a repetição do enunciado que parece suscitar uma sensação de urgência ou de convencimento (necessidade de).

Ainda nessa linha, *Trastevere* se apresenta como dois blocos simétricos, onde cada um pode ser dividido – visualmente - em dois. Disso resultaria uma sequência a-b-C-b-a, de um discurso parafrásico que se torna lúdico pela via da interlocução. O mesmo ocorre no esquema A-B-B-B de *Paula e Beбето* e A-B-C-D de *Simples*.

2.3.3 Forma

Nesse capítulo, Moore propõe uma sistematização de uma análise formalista através da identificação, isolamento e agrupamento de unidades (tempos e/ou compassos). A compreensão de tempos e compassos nem sempre é clara na análise de gravações:

Na música escrita, o comprimento do compass é evidente por si mesmo - é marcado por barras de compasso. Mas barras de compasso são inaudíveis, precisamos ser capazes de identificar o que é isso que serve à função aural, o que é isso que distingue um compass do outro. Em um fluxo auditivo

de música, o problema reside em decidir sobre o comprimento daquele compasso - uma vez feito, suas subdivisões e multiplicações seguem facilmente (Moore, 2012, p.51).¹²

Moore aponta vários critérios para identificação de tempos fortes e inícios de compassos, tais como o bumbo da bateria, ataques de acordes, repetição de *riffs* e linhas de baixo. Esses elementos são, sem dúvida, esclarecedores no universo da música popular. *MINAS*, no entanto, é diferente. Apesar de ser um álbum de música popular brasileira, a ocorrência de trechos orquestrais e de trechos em *ad libitum* estabelece um problema para identificação dessas unidades. Voltando a Moore, quando diz que o problema é decidir, entendemos, a partir do modelo proposto, que a decisão, ainda que sujeita a discussão, deve ser, acima de tudo, coerente consigo mesma. Dizendo de outra forma, a demarcação de um trecho orquestral *ad libitum* a partir da análise da gravação é, sem dúvida, arbitrário e é, apenas, uma das diferentes possibilidades de interpretação.

Nesse capítulo, o autor separa em tópicos diferentes questões que são intimamente ligadas, para facilitar o processo de argumentação. Inicialmente, o item *métrica* diz respeito à demarcação de tempos e compassos, como também da identificação de células características, ostinatos e motivos. Essa identificação de células conduz, inevitavelmente, à demarcação de unidades maiores – grupos de compassos -, seções: “hipermétrica consiste na maneira como os compassos se agrupam” (Moore, 2012, p.56)¹³. Essas seriam as tradicionais abordagens para a análise formal.

Em seguida, ele propõe abordagens tangenciais, digamos assim. As questões propostas – *síncope*, *modalismo*, *loops* e *períodos* – tem, a partir da proposta de Moore, o objetivo de compreender e estabelecer a forma. Isto é, a *síncope*, primeiramente, deve ser compreendida como um elemento que impacta no desenho de diferentes seções e, portanto, da forma:

Middleton sugere a compreensão da síncope como transformações sucessivas da regularidade normativa, usando a introdução de *Satisfaction*, dos Rolling Stones, para demonstrar como isso pode ser entendido. David Temperley leva muito além, estendendo a gramática desenvolvida por Lerdahl e Jackendoff e fornecendo uma série de regras pelas quais a síncope pode ser gerada a partir de posições "corretas" de notas em tempos: Temperley fala de sínopes como "eventos deslocados que pertencem a algum outro tempo (Moore, 2012, p.66).¹⁴

¹² With notated music, the length of the bar is self-evident – it is marked by bar-lines. But bar-lines themselves are inaudible; we need to be able to identify what it is that serves the aural function, what it is that marks off one bar from the next. In an aural stream of music, the problem lies in deciding the length of that bar – once done, its subdivisions and multiplications follow easily (Moore, 2012, p.51)

¹³ “hypermetre concerns the way that bars themselves are grouped” (Moore, 2012, p.56).

¹⁴ Middleton suggests understanding syncopation as successive transformations of normative regularity, using the opening of the Rolling Stones’ *Satisfaction* to demonstrate how this can be understood. David Temperley takes this much further, extending the transformational grammar developed by Lerdahl and Jackendoff

De maneira análoga, a menção dos itens relacionados à harmonia tem o objetivo único de determinar a forma. Seja a partir da identificação de modulações – ideia que ele desenvolve em *modalismo* -, seja em repetições harmônicas (*loops*) ou em períodos.

Em nossa proposição de aplicar o modelo a *MINAS*, não cabe – salvo em situações específicas – tratar separadamente de cada um desses itens. Nem todos são relevantes em todas as faixas e nem mesmo nós temos a pretensão de esgotar os elementos potencialmente analisáveis. Cabe lembrar que, segundo nosso referencial teórico fundamental, buscamos erros, equívocos e implícitos, e nessa busca o objeto se constrói, ou seja, a análise se totaliza não no analisável e sim no analisado.

Passada essa apresentação do tema do capítulo, iniciado a partir das noções de *métrica* e *hipermétrica*¹⁵, o primeiro passo vem a ser lançar um breve olhar sobre as grandes formas presentes em cada faixa de *MINAS*. Cabem ainda algumas considerações a esse respeito.

Primeiramente, devemos ressaltar que, por questões específicas do objeto, não seguimos uma separação por partes a partir de critérios melódicos ou harmônicos, como tende a ser o procedimento usual na análise formal. Isso deve ser melhor explicado. Primeiramente, os aspectos que são relevantes para a pesquisa direcionam a necessidade de delimitação de seções. Por exemplo, citamos a necessidade de isolar trechos cantados em *vocalise* de trechos onde há a presença do texto, ainda que sejam idênticos sob o ponto de vista melódico/harmônico. Convém ressaltar, também, que, em mais de um caso, chamamos de *refrão* trechos instrumentais diferentemente de outras seções instrumentais que chamamos de

and providing a series of rules by which syncopation can be generated from assumed ‘correct’ positions of notes on beats: Temperley talks of syncopations as ‘displaced events which belong on some other beat (Moore, 2012, p.66).

¹⁵ A noção de métrica em suas estruturas subordinadas ou superordenadas está intimamente relacionada à noção de ritmo. London (2008) parte de uma definição direta dizendo que métrica é

the temporal hierarchy of subdivisions, beats and bars that is maintained by performers and inferred by listeners which functions as a dynamic temporal framework for the production and comprehension of musical durations (London, 2008)

Nesse sentido, continua, a noção de métrica está mais atrelada à percepção de músicos e ouvintes do que à música em si. A partir dessa abordagem a questão se complexifica a ponto de estabelecer relações diversas com ritmo, percepção, durações, agrupamentos, pulso, andamento e suas interrelações. Enquanto toda música apresenta algum tipo de ritmo, nem todas apresentam métrica; essa só se estabelece a partir de um senso de regularidade que por sua vez prescinde do elemento repetitivo. Moore não se atém a essa discussão e propõe a noção de métrica e hipermétrica (esta sendo um plano superordenado daquela) como uma organização do tempo em unidades, quer sejam tempos, compassos ou seções, com o objetivo claro de visualizar a estrutura formal da música em questão. De fato, tal abordagem – que, em se tratando de análise de material escrito, poderia se resumir a uma simples demarcação gráfica a partir de critérios pré-estabelecidos – se revela complexa e potencialmente problematizante no processo de análise de gravação. O próprio Moore aponta o que há de subjetivo – e, portanto, essencialmente perceptivo, retomando London (2008) – na escolha de critérios de agrupamentos de tempos e compassos, como está detalhado na introdução do tópico.

intermezzo. Houve também necessidade de delimitar seções instrumentais com diferentes texturas, como é o caso de passagens orquestrais, por exemplo.

E, finalmente, devemos considerar a problemática de se determinar tempos e compassos na análise aural, conforme apontado pelo autor. A fim de solucionar essa dificuldade, partimos de uma divisão temporal de cada faixa, inicialmente, para termos o tamanho de cada parte, em segundos. Em seguida, foi possível, além da separação das seções, mensurar tempos e compassos.

Observamos que, das treze faixas, onze apresentam introdução, cinco apresentam coda, três apresentam refrão¹⁶, oito apresentam seções de *intermezzo*, duas apresentam seções de improviso e três apresentam *pontes*.

Particularmente interessante observar, a partir disso, que apesar de ser considerado, consagrado e respeitado como artista de jazz, já em 1975, *MINAS* só apresenta duas seções de improviso ao longo de suas treze faixas. Isso não nega absolutamente o caráter improvisatório e a liberdade de execução presentes em praticamente todos os momentos, conforme vemos pelos depoimentos dos músicos, inclusive. Mas arriscaria a dizer aqui que, o aspecto improvisatório aproxima *MINAS* mais de uma concepção de música livre do que o formato tradicional de improvisação jazzística, onde o solista desenvolve improvisação ao longo de uma seção¹⁷.

16 Essas seções a que me refiro como refrão, embora não contenham texto fazem a função de refrão, onde o momento de maior expressividade da música é alcançada e o vocalise ou a seção instrumental corresponde a um canto sem palavras, um dizer implícito.

17 Tucker(2008) ao se referir à geração de músicos de jazz da década de 60, que inauguraram o chamado free jazz, aponta:

These musicians, most in their early to mid-20s, sought to liberate themselves from the constraints of chord progressions, pre-composed melodies, swing, the Tin Pan Alley songbook and predictable roles for ensemble players. They gave priority to unbridled energy, raw emotional expression and collective improvisation; their music was fierce, angry, passionate, chaotic, discordant and uncompromising (Tucker,2008).

Em seguida, o mesmo autor destaca a importância da contribuição de Milton Nascimento para a linguagem do jazz moderno, quando de sua gravação com Wayne Shorter, em 1974:

An important stream of jazz activity during the 1960s flowed from Brazil. The popularity of Brazilian samba and bossa nova first reached American jazz musicians through recordings by Antônio Carlos Jobim, João Gilberto and Laurindo Almeida. In the early 1960s guitarist Charlie Byrd introduced Stan Getz to bossa nova this way and both went on to perform pieces from this repertory together and with Brazilian musicians, as on the albums *Jazz Samba* (Verve, 1962) and *Getz/Gilberto* (Verve, 1963), the latter featuring Jobim's 'Girl from Ipanema' performed by João and Astrud Gilberto. The nearly whispered vocals, gently strumming rhythms and cool affect of these jazz bossa nova performances occupied vastly different aesthetic terrain from the angry and aggressive free jazz emerging at the same time. The Brazilian contribution to jazz grew stronger in the decades to follow, from artistic collaborations between musicians (Wayne Shorter and Milton

Se considerássemos, à título de ilustração, todas as diferentes partes de cada faixa na construção de um gráfico, poderíamos observar como até mesmo visualmente seria possível perceber o aspecto caleidoscópico da forma de algumas das faixas (especialmente em *Gran Circo* e em *Norwegian Wood*).

Finalmente, passando à próxima etapa de medição, encontramos o resultado apresentado na Tabela 2, Tabela 3, Tabela 4 e Tabela 5, que mostram os tamanhos das diferentes seções, por número de compassos.

Nascimento on Native Dancer, Col., 1974) to the series of important Brazilian performers who contributed to the jazz scene, among them the percussionists Airto Moreira and Alphonse Mouzon, the singer Flora Purim and the pianist Eliane Elias (Tucker,2008).

Tabela 2: Tamanhos das diferentes seções por número de compassos (1ª parte)

Faixa	Minas						Beijo Partido								
Parte	Coro	Tema/Coro em 2 planos	Tema	Tema/Contracantos	tema/Contracanto - 3 planos	Coro	Intro	1a. Estrofe	2a. Estrofe	3a. Estrofe	Ponte	Solo	3a. Estrofe	Ponte	Refrão
Compasso Inicial	1	7	13	21	25	45	1	7	19	31	41	47	59	69	75
Compasso Final	6	12	20	24	44	54	6	18	30	40	46	58	68	74	90
Numero de Compassos	6	6	8	4	20	10	6	12	12	10	6	12	10	6	16
Faixa	Leila (Venha ser Feliz)						Saudade dos aviões da Pan Air								
Parte	A (tema vocalise)	A' (tema vocalise)	Intermezzo (Instrumental)	A (tema vocalise)	B ('venha ser feliz')	Coda (Instrumental)	Intro	A	A	B	A (aumentado)	Ponte		C	C'
Compasso Inicial	1	17	32	65	77	85	1	7	19	31	43	61	64	68	94
Compasso Final	16	31	64	76	84	127	6	18	30	42	60	63	67	93	126
Numero de Compassos	16	15	33	12	8	43	6	12	12	12	18	3	4	26	33
Faixa	Simples						Ponta de Areia								
Parte	Intro	Tema Instrumental	1a. Estrofe	Intermezzo (Orquestral)	2a. Estrofe	Coda (Orquestral)	Intro	Entrada Coro	Vocalise	Texto	Vocalise	Texto	Solo	Texto	Entrada do Coro
Compasso Inicial	1	5	15	21	27	35	1	14	30	38	62	78	94	110	126
Compasso Final	4	14	20	26	34	35	13	29	37	61	77	93	109	125	133
Numero de Compassos	4	10	6	6	8	1	13	16	8	24	16	16	16	16	8

Tabela 3: Tamanhos das diferentes seções por número de compassos (2a.parte)

Faixa	Paula e Bebeto								Gran Circo													
Parte	Intro	1a. Estrofe	2a. Estrofe	Intermezzo	3a. Estrofe	4a. Estrofe	5a. Estrofe	Coda	Intro	Tema Vocalise	A	B	A (aumentado)	B'(anacrústico)	Tema Vocalise	Intermezzo	Tema Vocalise	A	B	C	Coda (Orquestral)	Coda (Piano)
Compasso Inicial	1	5	13	25	33	41	55	69	1	11	15	23	31	39	47	51	61	65	73	81	89	109
Compasso Final	4	12	24	32	40	54	68	82	10	14	22	30	38	46	50	60	64	72	80	88	108	141
Numero de Compassos	4	8	12	8	8	14	14	14	10	4	8	8	8	8	4	10	4	8	8	8	20	33
Faixa	Caso voce queira saber (Bonus)								Idolatrada													
Parte	Intro	A	Intermezzo	B	C	Refrão	C	Refrão	Intro	A	B	A	B	Intermezzo	A	B	Intermezzo	C (Orquestração)	D (Base)	C (Orquestração)	D (Ponte-Orquestração)	D (base)
Compasso Inicial	1	15	22	29	38	47	65	74	1	12	20	30	38	46	52	60	69	74	92	100	114	118
Compasso Final	14	21	28	37	46	64	73	101	11	19	29	37	45	51	59	68	73	91	99	113	117	170
Numero de Compassos	14	7	7	9	9	18	9	28	11	8	10	8	8	6	8	9	5	18	8	14	4	53

Tabela 4: Tamanhos das diferentes seções por número de compassos (3a. parte)

Faixa	Fé cega, Faca Amolada								Trastevere										
Parte	Intro	1a. Estrofe (Milton)	2a. Estrofe (Beto)	Refrão Instrumental (Intermezzo)	3a. Estrofe (Milton)	4a. Estrofe (Beto)	Refrão Instrumental (Coda)	Intro	A	A' (1a. Transposição)	A'' (2a. Transposição)	Intermezzo	A	A' (1a. Transposição)	A'' (2a. Transposição)	Intermezzo	A (parte)	Coda	
Compasso Inicial	1	9	25	41	61	77	93	1	45	51	56	65	96	105	111	117	135	137	
Compasso Final	8	24	40	60	76	92	157	44	50	55	64	95	104	110	116	134	136	143	
Numero de Compassos	8	16	16	20	16	16	65	44	6	5	9	31	9	6	6	18	2	7	

Tabela 5: Tamanhos das diferentes seções por número de compassos (4a. parte)

Faixa	Norwegian Wood (This Bird as Flown)(Bonus)												
Parte	Intro	A	B	A	Intermezzo	B	A	Intermezzo	A	A	A	A	Coda
Compasso Inicial	1	9	25	41	57	73	89	105	121	137	153	169	185
Compasso Final	8	24	40	56	72	88	104	120	136	152	168	184	201
Numero de Compassos	8	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	17

Passando à etapa seguinte, a partir das construções de *métrica* e *hipermétrica*, seguindo a proposta do autor, nesse momento o que interessa, em termos de análise fraseológica é perceber possíveis impactos da estrutura frasal na forma. Isso se dá, segundo Moore, pela discrepância entre o modelo hipermétrico baseado em unidades de quatro (tempos e/ou compassos) e possíveis cortes, elisões ou extensões de frase (Moore, 2012, p.60).

Dizendo de outra maneira, as possíveis soluções para questões de ordem fraseológica que podem impactar na forma conduzem à identificação de um desvio, uma quebra de expectativa ou de padrão. Em *MINAS*, encontramos alguns eventos relevantes nesse sentido, aos quais nos referiremos agora: *Ponta de Areia* (linha Melódica), *Paula e Bebeto* (aumentação estrófica e frasal) e *Saudade dos Aviões da Pan Air* (aumentação estrófica).

Ponta de Areia já havia sido gravada por Milton em 1974, no álbum *Native Dancer*, com Wayne Shorter. A transcrição dos quatro primeiros compassos de *Ponta de Areia*, na versão de *Native Dancer*, pode ser percebida na Figura 16.



Figura 16: Transcrição dos quatro primeiros compassos de *Ponta de Areia* (*Native dancer*, 1974)

Podemos inferir que, a partir de uma ideia inicial, em compasso quaternário, houve uma aumentação nos segundo e quarto compasso. No segundo, o acréscimo de uma pausa favorece a articulação vocal e a respiração, enquanto que no quarto compasso, o acréscimo de

um tempo torna o final da frase feminino. Estamos supondo, como premissa que a ideia básica ou inicial seja como na Figura 17.



Figura 17: Melodia simplificada de Ponta de Areia

Se estivermos de acordo nessa proposição, chegamos a demonstrar o que Moore problematiza nesse capítulo: o fim de frase masculino juntamente com seu início tético faz com que haja uma superposição de notas, quando da repetição do ciclo de quatro – compassos, nesse caso. Milton resolveu a questão, ao que tudo indica, pela aumentação do período pela inserção de uma pausa e, juntamente com isso, o deslocamento dos apoios quando altera um compasso quaternário por um compasso de cinco tempos¹⁸.

Na gravação de *MINAS*, no entanto, a melodia é ativada pela instrumentação resultando em um período de forma 2-2-3-2-///2-2-2-3. Ou seja, o compasso de cinco tempos é executado como 3-2 na primeira frase e como 2-3 na segunda, como consta na Figura 18.



Figura 18: Transcrição do período de Ponta de Areia (Minas,1975)

Em *Paula e Bebeto* vemos um caso de aumentação estrófica, decorrente da repetição de uma frase (b²-3^a.frase) e da inserção de uma nova (c²), na segunda estrofe. Isso pode ser facilmente visualizado na Figura 19. Podemos apontar resumidamente que, do ponto de vista estrófico, a canção se organiza em a-b-a-b-b (cinco estrofes).

¹⁸ Muito interessante perceber como diversas regravações respeitaram essa pausa, tais como Elis, Nana, Boca Livre, Eliane Elias, Wayne Shorter, entre outros..

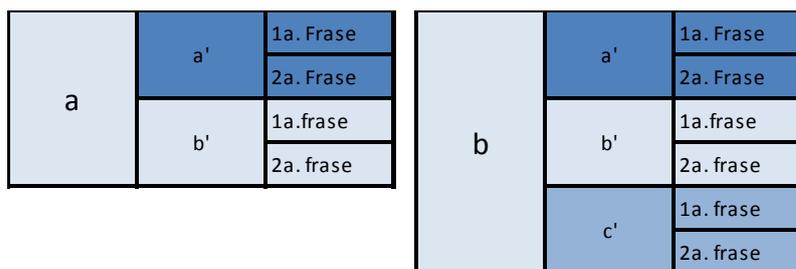


Figura 19: Estrofes de construção binária e ternária, em

Paula e Bebeto

Poderíamos supor que se trata de uma aumentação por questões prosódicas, ou seja, adequação do período e da estrofe ao texto. Mas, considerando o que nos conta Marcio Borges, o texto foi composto por Caetano Veloso a partir da música de Milton Nascimento:

Liguei. Caetano me explicou que tinha estado com Bituca uns dias antes e este lhe mostrara a melodia. Falei de coração: - Olha, por mim tudo bem, é um prazer ver você compondo com o Bituca, genial (Borges,2011, p.332)

Nesse caso temos então uma estrofe original de quatro frases que é aumentada para seis frases, na sua repetição – digamos assim. Esse recurso provoca uma ênfase no texto, sobretudo no verso “qualquer maneira de amor vale à pena”, e seus correlatos¹⁹.

Em *Saudade dos Aviões da Pan Air*, ocorre uma aumentação estrófica pela repetição da frase que termina a seção. Do ponto de vista rítmico e melódico não há qualquer alteração significativa, apenas mudança de andamento (rall.) e textura. A Figura 20 ilustra o que foi colocado.

1. des co bri queas coi sas mu dam e que tu do é pe que no nas a sas da Pan Air

2. des co bri que mi nha ar ma é o quea me mó ria guar da dos tem pos da Pan Air

3. que no fun do do quin tal mo rreu mo rri a ca da di a dos di as que vi vi

4. cer ve ja que to mo ho je é a pe nas em me mó ria dos tem pos da Pan Air

5. a pri mei ra co ca co la foi me lem bro bem a go ra nas a sas da Pan Air

6. a mai or das ma ra vi lhas foi vo an do so breo mun do nas a sas da Pan Air

Figura 20: Aumentação estrófica por repetição de frase (*Saudade dos Aviões da Pan Air*)

¹⁹ Esse assunto será tratado especificamente no capítulo sobre regravações

O texto marcado em azul corresponde à primeira estrofe (A), o de verde corresponde à segunda e em laranja, a estrofe aumentada. Observemos que, nesse caso, a terminação masculina se compõe perfeitamente com o início acéfalo, de modo que a aumentação é perfeitamente regular e proporcional ao incremento textual.

Retomando os elementos que o autor destaca como fatores de impacto na estrutura métrica e hipermétrica – *síncope, modalismo, loops e períodos* –, nos ateremos, nesse momento aos casos relevantes de *síncope* que tenham impacto na forma. São eles: *Ponta de Areia*, *Fé Cega Faca Amolada*, *Saudade dos aviões da Pan Air* e *Gran Circo*. Cada exemplo tem uma peculiaridade diferente: no primeiro (*Ponta de Areia*) a síncope, que está presente de maneira implícita, se considerarmos uma possível ideia inicial, é neutralizada por alteração dos padrões de compasso. No segundo, em *Saudade dos aviões da Pan Air*, a síncope se apresenta na seção harmônica em contraponto à melodia.

Começamos pela já citada *Ponta de Areia*. Aceitando-se a proposição como escrito na Figura 17, digo, uma transcrição em compasso quaternário, a melodia apresentaria a ocorrência de síncopes e estaria ajustada – a frase – em cinco compassos, contra os sete compassos verificados na transcrição em compassos mistos. Efeito duplo do mesmo sentido. O ritmo melódico e prosódico afetando a estrutura formal pela ênfase do deslocamento: anulando-se a síncope – pelo ajuste de fórmulas de compasso – chega-se à singularização. Melodicamente a rítmica é simples e confortável pois acompanha a prosódia do idioma e nesse sentido *Ponta de Areia* se assemelha a uma cantiga folclórica. Milton, no entanto, opta por enfatizar o deslocamento fazendo dele um padrão e não uma exceção.

O segundo exemplo vem a ser a frase do refrão de *Fé Cega Faca Amolada*. Em parte, pelo que podemos inferir da síncope, em parte pelo próprio comportamento do arranjo em relação a ela. Explico.

Vejamos uma transcrição genérica para a linha de baixo do refrão (Figura 21), que delinea a melodia principal, em verdade.



Figura 21: Transcrição genérica da linha de baixo do refrão de *Fé Cega Faca Amolada*

(em Ostinato)

Primeiramente devo esclarecer que me refiro a ela como genérica porque existe uma variação *ad libitum* da nota final, uma hora na oitava superior, outra na inferior. Como isso não é relevante agora, consideremos essa célula de dois compassos – três tempos mais quatro tempos, em ostinato. Proponho essa escrita em compassos alternados fundamentado, principalmente, em como se comporta a bateria, nessa seção. Vejamos a Figura 22.



Figura 22: Relação bumbo e caixa no refrão de *Fé Cega Faca Amolada*

A acentuação da caixa no segundo tempo do primeiro compasso reforça a sensação da ternalidade, seguida por uma tradicional alternância entre bumbo e caixa nos tempos fortes e fracos, respectivamente.

A posição *correta* a que se refere Moore na citação mencionada na introdução do presente capítulo para a última colcheia da linha de baixo seria, sem dúvida, o primeiro tempo do primeiro compasso.

Em seu livro – *A música de Milton Nascimento* - Chico Amaral (2013), por sua vez, entende de outra maneira:

Outro detalhe sofisticado nesse momento é a rítmica dos compassos: o Em7 em $\frac{3}{4}$ e o Amaj7 em $\frac{7}{8}$. Complicado? De modo algum, basta sentir o balanço (e o público sente) que rola (Amaral, 2013, p.216)

Disso resultaria algo como na Figura 23.



Figura 23: Linha de baixo genérica com rítmica sugerida por Amaral (2013)

Acontece que assim nos deparamos com uma imprecisão no que se refere ao tempo da primeira nota atacada. Se optássemos por grafar em compasso 7/8, fatalmente o primeiro compasso também o deveria ser, tendo a primeira nota duração de um tempo, como na Figura 24.



Figura 24: Linha de baixo genérica em 7/8

Entendendo dessa forma, estaria eliminada a questão da antecipação da última nota. Insisto, de qualquer forma, na primeira proposta – compasso 7/4 – com uma presença marcante da primeira nota antecipada.

Passando ao segundo exemplo, encontramos em *Saudade dos aviões da Pan Air* um caso que envolve três dimensões diferentes, no que se refere à forma – métrica e hipermétrica. Me refiro à presença da síncope na melodia, da síncope na harmonia (linha de baixo) e a alteração da fórmula de compasso pela inserção de pausa. Mais um exemplo de uma ideia simples trabalhada, burilada, como que em busca de uma singularização do dizer.

Uma ternalidade implícita na melodia, quando transcrita em compasso 5/4, faz surgir a sensação de síncope. Acreditamos que o efeito é decorrente de uma ideia *a posteriori*, ou seja, um trecho melódico composto em ternário, sobreposto a uma base estruturada em compasso 5/4. Nesse sentido, estaríamos no sentido contrário do que propõe Moore (2012): não mais a síncope como causa de alteração formal, mas a alteração formal como causa da síncope. O contrário do que vimos em *Ponta de areia*, também.

Figura 25: Transcrição do trecho - Melodia e Baixo - Saudade dos Aviões da Pan Air

A segunda dimensão – síncope da linha do baixo – sugere uma sensação de ternalidade, em ambiente 5/4. A transcrição da Figura 26 se refere ao verso “Para me contar

casos da campanha da Itália / e do tiro que ele não levou / levei um susto imenso / nas asas da PanAir”, criando um efeito polirrítmico quando confrontado com a melodia.

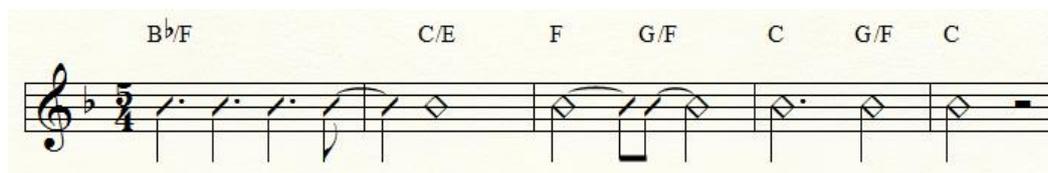


Figura 26: Ritmo Harmônico - Parte B - Saudade dos aviões da PanAir

Podemos perceber uma pulsação harmônica do tipo 12-8-5-5-6-4-2 (pensando em semicolcheias) que poderia ser transladado para 6-4-5-3-2-1 (em semínimas), se pensarmos no acorde G/F como acorde de passagem e que, portanto, não tem importância fundamental na precisão do ataque (estariam, dessa forma F e G/F no mesmo compasso de 5/4, induzindo necessariamente à pulsação 2+3 ou 3+2). A Figura 27 ilustra essa conclusão:

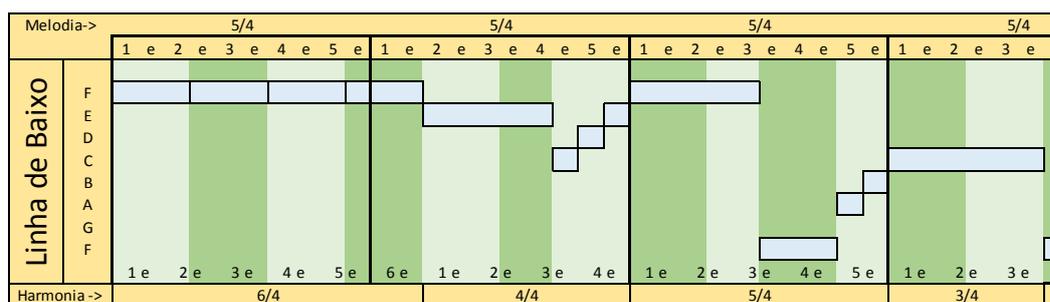


Figura 27: Esquema de Ritmo harmônico (Parte A-final- Saudade dos Aviões da Pan Air)

E, finalmente, podemos pensar na alteração da fórmula de compasso pela inserção de pausa. Tratemos inicialmente de uma possível ideia inicial, em compasso quaternário (Figura 28). O processo de aumento frasal pela inserção da pausa não compromete a métrica nem a prosódia, pelo fato de a pausa ser inserida sempre ao fim da frase. Tomando a primeira frase da canção como exemplo, observemos que, à exceção de um deslocamento do acento de (SO)be para (DE)sce, no segundo compasso, não há qualquer diferença do ponto de vista melódico (Figura 29) quando se altera a fórmula de compasso. O sentido desliza por efeito semântico e não sintático: a nota FÁ aguda do baixo é prolongada e sua chegada ao FÁ grave desloca a acentuação e o apoio do ritmo harmônico.

Figura 28: Frase de Saudade da PanAir em 4/4

Figura 29: Frase de Saudade da PanAir em 5/4

2.3.4 Formato

No capítulo 2, Moore propõe o que ele chama de uma abordagem inicial, o primeiro contato do ouvinte com o material sonoro se dá no nível da forma, “Eu começo aqui simplesmente porque é esse mundo sonoro configurado pela canção gravada que frequentemente delinea o ponto de entrada para o ouvinte” (Moore, 2012, p.19)²⁰. Como método argumentativo, apresenta um esquema muito claro de etapas a serem discutidas, característica que, diga-se de passagem, está presente durante todo seu livro.

A proposta de Allan Moore de representar graficamente o que ele chama de *soundbox* é bastante elucidativo no sentido de entender a distribuição espacial dos diferentes elementos. Nas palavras do autor:

O que é a *soundbox*? É um modelo heurístico da forma como o posicionamento da fonte sonora funciona em gravações, atuando como um "gabinete" espacial virtual para o mapeamento dessas fontes. Dentro deste modelo, a localização pode ser descrita em quatro dimensões. O primeiro, o tempo, é óbvio. Os três restantes são a lateralidade da imagem estéreo, a proximidade percebida de

²⁰ “I start here simply because it is the sound-world set up by a track that frequently forms the point of entry for a listener(…)” (Moore, 2012, p.19).

aspectos da imagem para (e por) um ouvinte e as características de frequência percebidas das fontes de som (Moore, 2012, p.31).²¹

Ou seja, Moore aponta a possibilidade de uma construção imagética tridimensional que possa representar a distribuição espacial da mixagem total em um determinado tempo da faixa.

Teríamos aí, por exemplo, a lateralidade representada no eixo x, a proximidade no eixo z e as características de frequência relacionadas ao eixo y. No processo em curso de adaptação do modelo ao nosso objeto de pesquisa, encontramos duas questões relacionadas às *soundboxes*.

A primeira questão é que o modelo – embora textualmente o autor mencione a possibilidade de oscilação temporal – considera um retrato estático de uma mixagem. E quando construímos as *soundboxes* de *MINAS* nos deparamos com uma grande variedade de configurações espaciais, o que demonstra uma mixagem movimentada, expressiva e ousada. Mais à frente, quando tratarmos do capítulo relacionado à *persona*, veremos que, nesse sentido, a mixagem colabora com a produção do sentido da obra, e isso é especialmente verificável em *MINAS*. Dito isso, vimos a necessidade de nos referir às diferentes seções das faixas quando da construção gráfica das *soundboxes*. Naturalmente que onde não houve alteração espacial da sonoridade não foi necessário, mas isso praticamente não ocorre ao longo do disco.

A segunda questão é a que se relaciona à terceira grandeza mencionada. Na definição inicial citada, Moore parece se referir à frequência (Hz). No entanto, mais a frente, ele mesmo problematiza isso quando se refere a uma percepção subjetiva dessas alturas:

Portanto, quanto maior a concentração de parciais superiores de um timbre específico, maior será a aparência na caixa de som (para uma flauta e um clarinete tocando a mesma nota real, a flauta parecerá como se fosse um pouco mais alta na *soundbox*) (Moore, 20012, p.32).²²

Na análise do espectro de uma faixa mixada fica impossível isolar as frequências correspondentes a diferentes instrumentos, principalmente se forem timbres que operam em regiões similares. Por isso, para efeito da aplicação do modelo a *MINAS*, consideramos essa altura como a sensação subjetiva do volume relativo. Nos casos onde foi possível definir, ao

²¹ What is soundbox? It is a heuristic model of the way sound-source location Works in recordings, acting as a virtual spatial ‘enclosure’ for the mapping of sources. Within this model, location can be described in terms of four dimensions. The first, time, is obvious. The remaining three are the laterality of the stereo image, the perceived proximity of aspects of the image to (and by) a listener, and the perceived frequency characteristics of sound-sources (Moore, 2012, p.31)

²² Therefore, the higher the concentration of upper partials a particular timbre has, the higher it is likely to appear in the soundbox (for a flute and a clarinet playing the same ‘actual’ pitch, the flute will sound as if it is slightly higher in the soundbox) (Moore, 20012, p.32)

menos de maneira aproximada, o nível de Db assim foi feito, mas essa imprecisão não é relevante para os objetivos desse trabalho.

Em nossa representação gráfica, temos um eixo cartesiano x/y representando lateralidade e alturas. A representação da profundidade (z) se dá pelo tamanho das esferas, onde a esfera maior sugere maior proximidade em relação ao ouvinte.

Daqui em diante, tomaremos os exemplos de *Fé Cega Faca Amolada*, *Beijo Partido*, *Gran Circo*, *Paula e Bebeto* e *Caso você queira saber* para as representações das *soundboxes*.

A canção *Fé Cega Faca Amolada* começa com um baixo à esquerda e um violão à direita. O baixo pedal bem ao fundo dá sustentação ao violão em ostinato, cuja célula rítmica é bem espaçada. A sonoridade tende para o lado direito, pois o baixo nesse momento, além de estar colocado ao fundo, contribui para o sentido da frase ritmo-harmônica do violão.

No quinto compasso entra o saxofone soprano, à esquerda e uma pandeirola centralizada, equilibrando a lateralidade.

Na primeira estrofe entra a voz centralizada, em primeiro plano, sobre a organização espacial apresentada na introdução. Um surdo, centralizado, ao fundo da *soundbox* sobressai pelo seu caráter contrapontístico em relação ao baixo. Ou seja, o aspecto timbrístico é compensado pelo arranjo e a espacialidade é preservada (Figura 30).

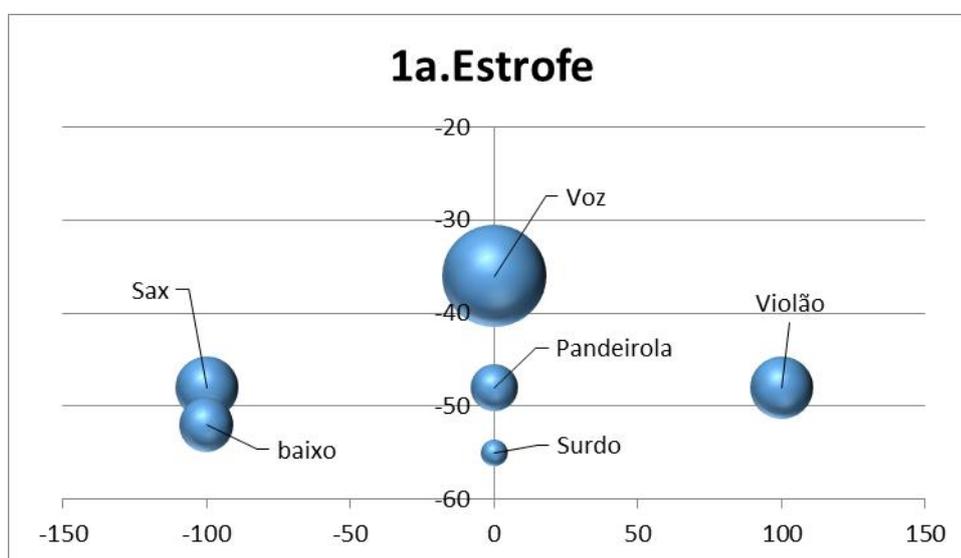


Figura 30: *Soundbox* de *Fé Cega Faca Amolada* – 1ª.estrofe

A voz de Beto Guedes entra em primeiro plano também, mas como as vozes operam em alternância, não há alteração da organização espacial. A entrada da guitarra, à direita,

preenche a *soundbox* um pouco mais. Pelo fato dessa guitarra fazer a dobra do baixo, usando a técnica do mute, percebe-se um incremento da linha de baixo (Figura 31).

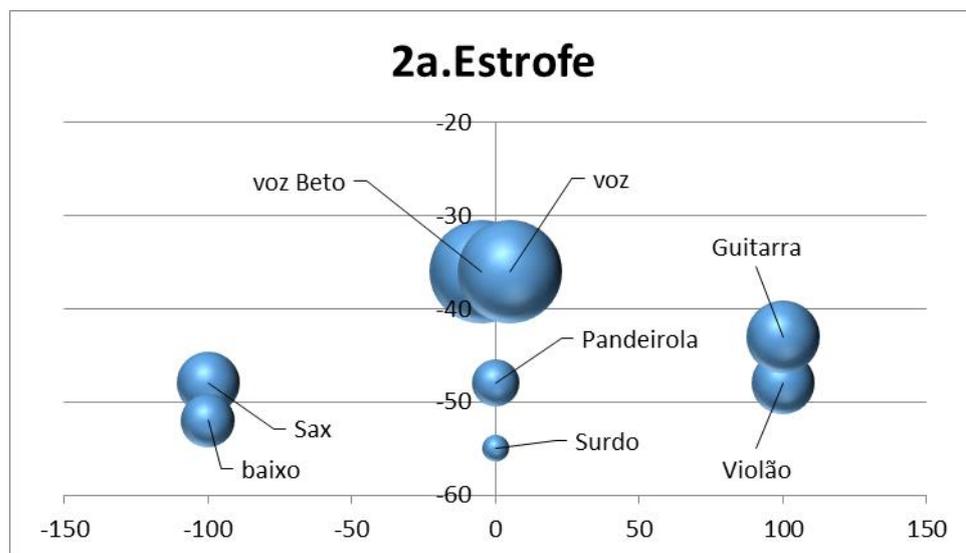


Figura 31: *Soundbox* de *Fé Cega Faca Amolada* – 2ª.estrofe

O refrão - como estamos nos referindo a esse trecho - altera significativamente a organização espacial. O baixo faz três movimentos: no plano da profundidade, vem à frente; no plano da lateralidade, vai para o centro; e no plano vertical ele sobe. Poderíamos dizer até que nesse momento ele assume a função de baixo e que antes ele estava trabalhando como contraponto ao violão.

Cabe ressaltar, inclusive, que a frase principal do refrão é exatamente a frase do baixo. Todos os outros elementos parecem responder a ele, rítmica, melódica e harmonicamente.

A bateria entra centralizada, em primeiro plano. A guitarra, apesar de não sofrer alteração de colocação espacial, soa inteiramente diferente por questões de arranjo. Se antes ela dobrava a linha do baixo, em mute, agora ela ataca acordes em resposta à frase do baixo e é responsável pela frase de saída do refrão.

Há também, nesse momento a entrada do piano elétrico, à esquerda. Isso não sobrecarrega o lado esquerdo porque o saxofone passa a trabalhar apenas em ataques em resposta ao baixo, junto com a guitarra (Figura 32).

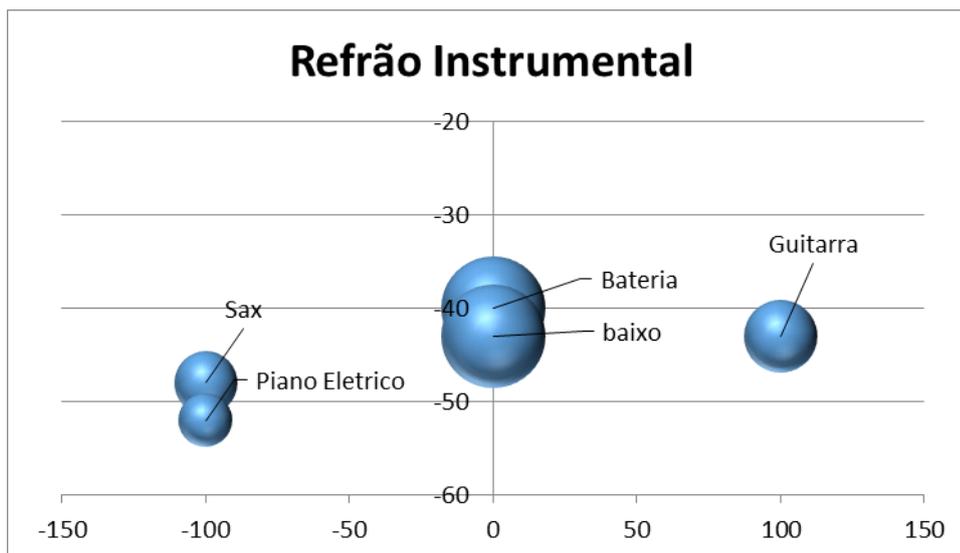


Figura 32: Soundbox de *Fé Cega Faca Amolada* – Refrão

A terceira e a quarta estrofe repetem o padrão espacial, assim como a volta ao refrão. Ao final, um coda com apenas um violão soando em primeiro plano, centralizado, reafirma a célula rítmico-harmônica da canção.

Na introdução de *Beijo Partido* há um violão dedilhado no meio, com uma melodia de flauta à esquerda, dobrada pelo piano à direita. À direita também está o órgão, ao fundo, fazendo a dobra do violão. O baixo está bem presente, ligeiramente à esquerda. Pratos de bateria ao fundo.

Na primeira estrofe a entrada da voz - centralizada - está bem realçada por uma textura bem espaçada. Até a o meio da segunda estrofe temos apenas voz, violão e baixo (Figura 33). Na segunda parte da estrofe ("eu serei pra você"), há a entrada sutil da bateria, centralizada, e de dois pianos em lados opostos - o piano acústico, à direita, e o piano elétrico à esquerda. Os dois pianos bem ao fundo da sound box fazem um eixo horizontal perpendicular à disposição vertical de bateria-violão-voz.

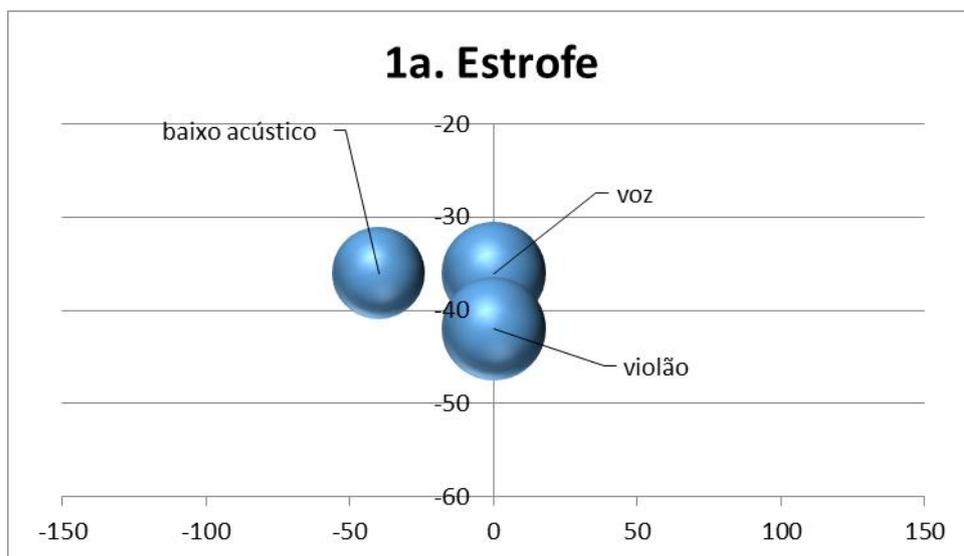


Figura 33: *Soundbox* de *Beijo Partido* – 1ª. estrofe

Na terceira estrofe o órgão à esquerda é contrabalanceado por um coro à esquerda. Há uma segunda entrada de vozes à direita, em seguida. Esses três elementos apresentam um mesmo motivo rítmico-melódico que cresce e prepara a entrada do vocalise em "e grito" - o momento de maior expressividade do texto e da canção (Figura 34).

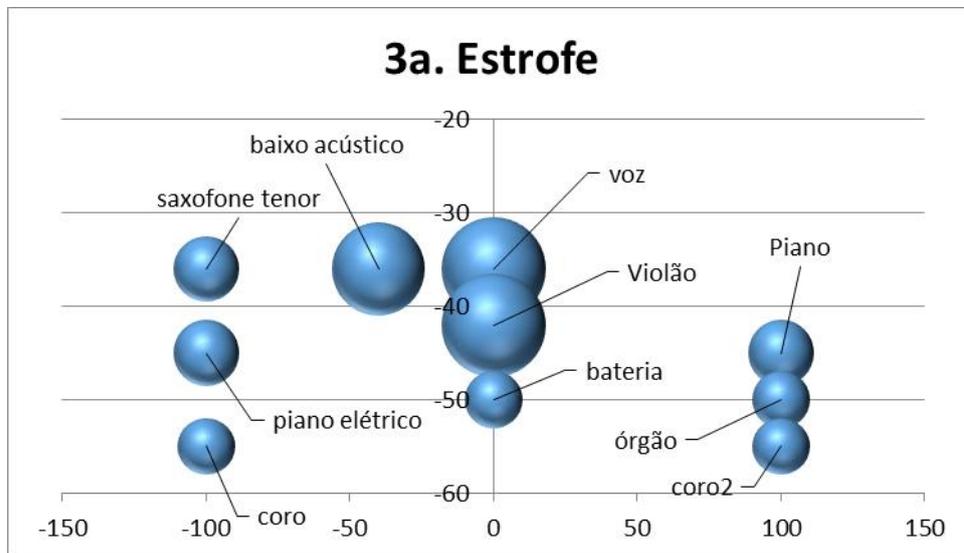


Figura 34: *Soundbox* de *Beijo Partido* – 3ª. estrofe

O *vocalise* faz o que Allan Moore chama de *wordpainting*, em primeiro plano, centralizado. Nesse momento o saxofone volta, à esquerda, e mais ao fundo da *soundbox*, dobrando a voz. Quando o texto é retomado, a dinâmica toda cai, de maneira geral em "onde estará a rainha que a lucidez escondeu", verso que introduz o solo de saxofone. Na seção do

improvisado, é interessante perceber que o saxofone tenor se mantém à esquerda e ligeiramente ao fundo, trazendo uma sensação de profundidade ao solo. *Gran Circo* com uma grande densidade explicada pela presença de uma orquestração vibrante somada a um ostinato do baixo e sucessivos rulos de bateria. Todos os elementos à frente da *soundbox* em região média-alta aumenta a sensação de saturação espacial. Curiosamente, a bateria está toda colocada à direita juntamente com o piano, em oposição à orquestra e ao baixo, que estão à esquerda. A flauta está bem presente e é possível ouvir a respiração do instrumentista antes do primeiro ataque. No entanto, como estamos seguindo a ficha técnica para a construção das *soundboxes*, ela está considerada como o elemento 'Orquestra'.

Nesse trecho, a voz está centralizada, à frente. A orquestra também à frente está centralizada, no entanto com diferentes elementos espalhados pela lateralidade (como é o caso da harpa que está nitidamente à direita, enquanto metais estão à esquerda).

Nessa parte vemos uma organização bastante ousada: o baixo inteiramente à esquerda, sozinho. À direita estão bateria, percussão e piano. A voz centralizada, à frente (Figura 35).

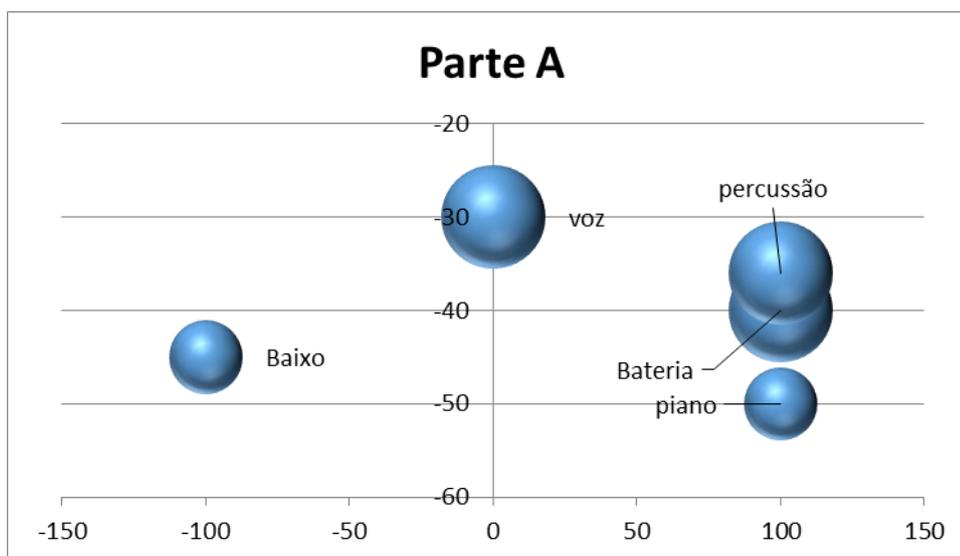


Figura 35: *Soundbox* de *Gran Circo* – Parte A

A entrada do piano elétrico, à esquerda equilibra, em parte, a lateralidade. Interessante observar também, que nesse momento a bateria se desloca inteiramente da direita para a esquerda.

No intermezzo, a voz fica isolada à esquerda, à frente da sound box. à direita, piano e orquestra.

No coda, o efeito de pan circular da bateria é conseguido pela gravação de duas baterias independentes, uma em cada canal. Isso é observado pela desigualdade de fases entre os dois canais (Figura 36). A canção termina com um piano ao fundo, centralizado.

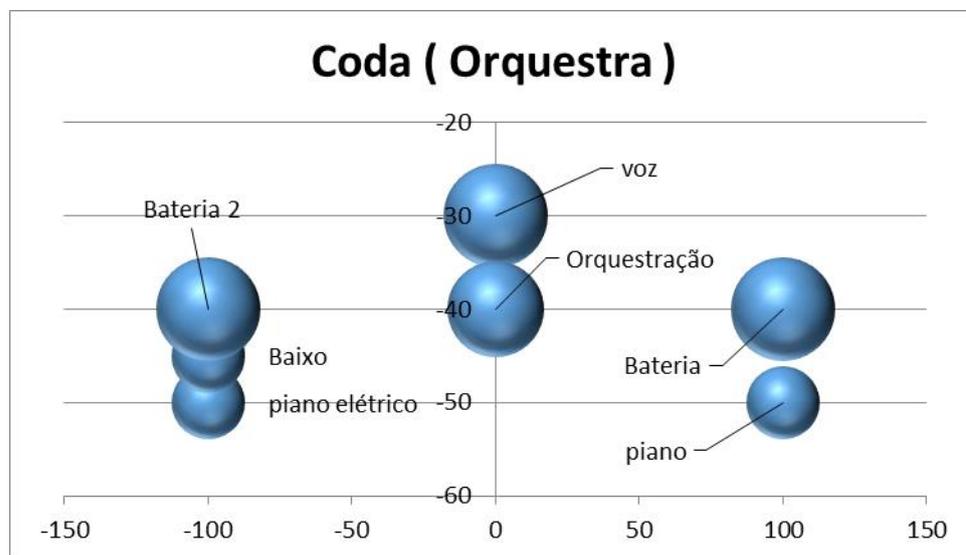


Figura 36: *Soundbox* de *Gran Circo* – Coda

Paula e Bebeto começa com uma configuração espacial bem ampla. Apenas três elementos se apresentam: um violão, em primeiro plano, à esquerda; um ataque indefinido, também em primeiro plano, à direita e um coro centralizado, bem no fundo da *soundbox*.

O ataque indefinido, apesar de ser em primeiro plano, só ocorre no tempo 1 dos compassos 2 e 4, indicando que existe um espaço à direita, mas sem preenchê-lo (considerando a perspectiva temporal). Nesse momento da canção, portanto, a sonoridade recai para o lado esquerdo.

O coro está tão colocado ao fundo que funciona apenas como uma sombra, sem que seja possível sequer distinguir qualquer articulação. Fica bem ao nível de uma reverberação. Esse elemento preenche o espaço vazio sem, no entanto, afetar a proposta de um início de poucos elementos.

Quando a voz entra dois efeitos ocorrem: primeiramente, por entrar em um plano à frente do violão, tem-se a impressão que o violão foi deslocado para trás. Isso pode ser visualizado pela comparação das esferas correspondentes ao violão, nas respectivas *soundboxes*.

O segundo efeito é o preenchimento, de maneira mais clara, de toda a lateralidade, pois a voz é colocada bem ao centro.

Há ainda uma tendência para a esquerda, pois, apesar da voz estar centralizada, o violão se mantém totalmente à esquerda (Figura 37).

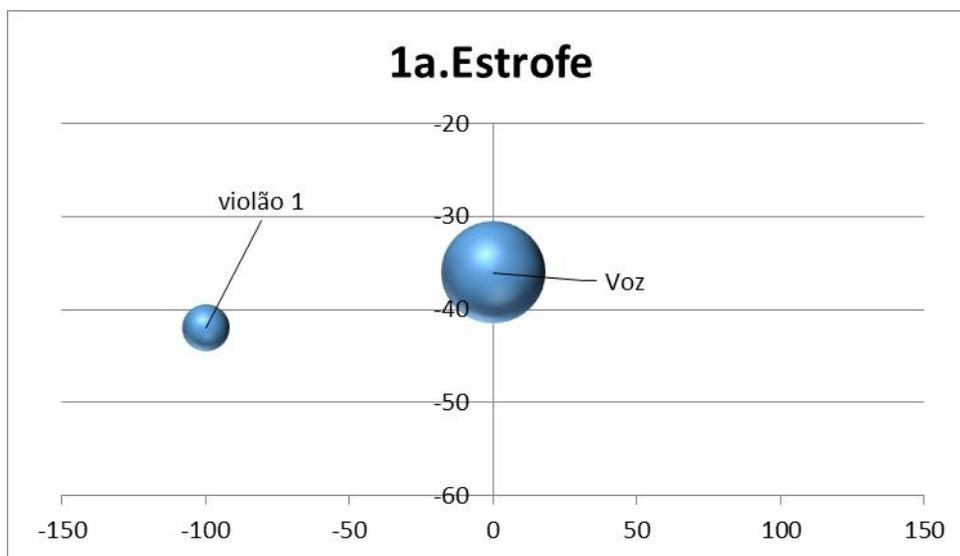


Figura 37: Soundbox de Paula e Bebeto – 1ª. estrofe

A entrada do segundo violão na segunda estrofe equilibra bem o espaço sonoro. Ele aparece colocado totalmente à direita, em um nível pouco acima do primeiro.

No intermezzo, a entrada da percussão, à esquerda, parece equilibrar bem o violão 2 que está à direita. Agora o violão 1, à esquerda é que pesa um pouco o equilíbrio espacial para a esquerda. Nesse momento entram também uma viola e um surdo, ambos bem centralizados. A viola está em primeiro plano - à semelhança da voz que acaba de sair - e o surdo está bem a o fundo, discretamente colocado. Sua frequência de 75Hz, no entanto, única no trecho, o evidencia, em uma situação particularmente interessante da *soundbox* (a perspectiva timbrística).

A canção, que vem seguindo um nível crescente de densidade, retoma a 3a. e 4a. estrofes com a volta da voz no lugar da viola, com tudo o mais na mesma posição do intermezzo. O novo elemento agora é o coro que é colocado ao centro, atrás da voz, provocando um efeito expressivo notável em sua relação com a voz.

Na 5a. estrofe sai o coro. Assim cai a densidade e também traz um efeito sobre a voz - uma espécie de ressecamento. No coda a canção atinge sua máxima densidade. Entram baixo, bateria e orquestra, todos ao centro e em primeiro plano. A sensação de cluster é aliviada por uma linha de baixo bem espaçada e também por uma bateria seca (caixa e bumbo mais evidentes) e em ostinato (Figura 38).

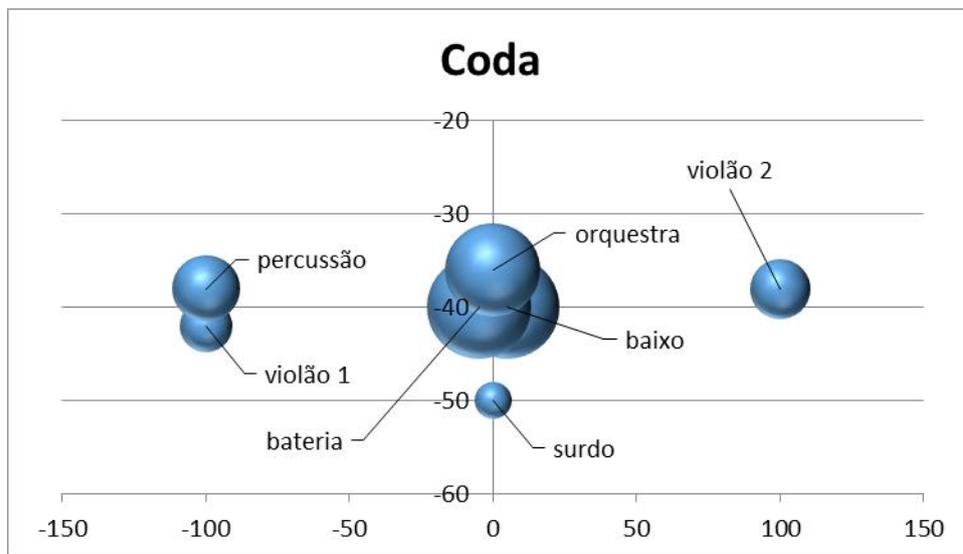


Figura 38: *Soundbox* de Paula e Bebeto – Coda

Em *Caso você queira saber*, a canção inicia com um *riff* de guitarra dobrado pelo baixo, em ostinato, durante 8 compassos. No nono compasso a bateria entra com uma virada que vai de ponta a ponta na lateralidade (sequencialmente, cada peça colocada em uma posição no eixo horizontal) para depois se fixar no centro. A última frase do *riff* é dobrada pelo saxofone tenor, à esquerda. Também à esquerda há uma outra guitarra *wha-wha* bem ao fundo que parece sustentar a fermata do fim da introdução, preenchendo a *soundbox* no momento em que todos os instrumentos sustentam nota longa (Figura 39).

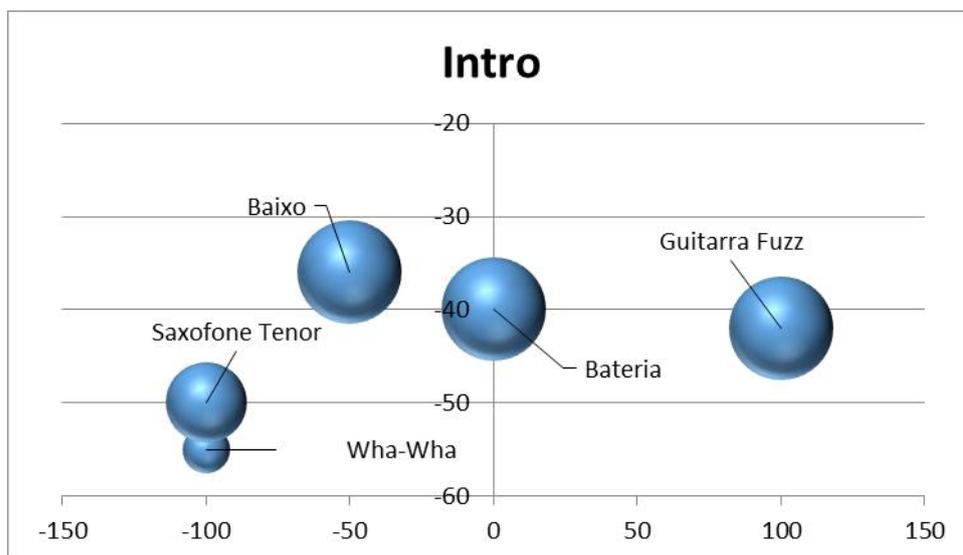


Figura 39: *Soundbox* de *Caso você queira saber* – Intro

Nesse trecho a espacialidade é equilibrada por uma linha de baixo bem articulada com convenções junto à bateria. A guitarra *fuzz* - à esquerda - faz os *riffs* entre os versos e também dobra os vocalises.

O equilíbrio da lateralidade é garantido por um dedilhado com efeito de *chorus*, centralizado, no momento em que a guitarra dobra a voz.

Nesse trecho a sonoridade das guitarras é substituída pela entrada do piano elétrico à esquerda e do órgão à direita. As guitarras só reaparecem após "seu riso indecente". Ou seja, a densidade permanece constante: nesse trecho apenas ocorre substituição dos elementos guitarra *fuzz*, *chorus* e *wha-wha* pelo piano elétrico e pelo órgão, o que logo ao fim do verso é revertido.

Nesse trecho a guitarra *fuzz* abandona as frases melódicas para fazer power chords de longa duração. A guitarra *fuzz* faz uma linha melódica paralela à voz, à esquerda, que é dobrada pelo baixo. Isso é - aliado a entrada da voz de Milton - o que marca a diferença fundamental desse trecho ao anterior. A saída do refrão é marcada pelo deslocamento do órgão para o centro bem como de seu movimento para a frente da sound box, assumindo uma função temática no trecho. A convenção de baixo e bateria abrem espaço na densidade espacial o que aumenta o efeito de elevação do plano onde se situa o órgão.

A partir da segunda repetição do tema do refrão, o *chorus* que está centralizado passa a fazer em tremolo a dobra da melodia. Isto é, nesse momento estão dobrando a melodia a guitarra *fuzz* - à direita -, o saxofone tenor - à esquerda -, e o *chorus* centralizado, em tremolo. A partir daí o saxofone segue para o improviso enquanto os outros dois mantem a linha melódica.

A textura se densifica pela quantidade de elementos como também pela pulsação constante em semínimas do bumbo. A entrada do violão perto do fim em uma célula tipicamente latina (próximo ao rasqueado da viola de ponteio) acentua o caráter ternário da rítmica (Figura 40).

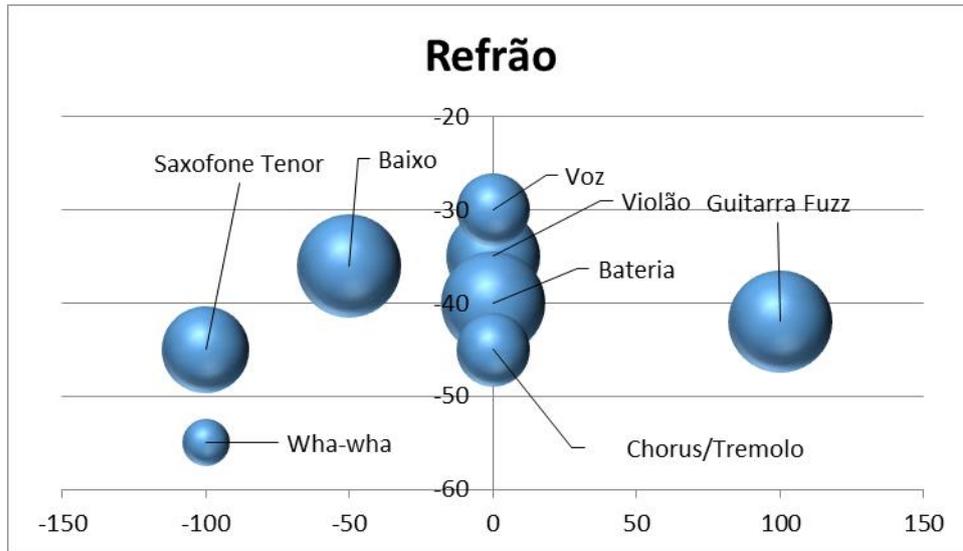


Figura 40: *Soundbox* de *Caso você queira saber* – Refrão Final

A dinâmica espacial que constatamos ao longo do disco pela análise de *soundboxes* é decorrência de um processo de mixagem *ativo* e *intervencionista*, tal qual propõe Moore (2012) no uso desses termos. De maneira implícita, a mixagem – como manipulação do material musical – *ativa* sustenta, corrobora e amplia o sentido musical, fazendo uso de recursos diversos em uma espécie de composição continuada. O jogo espacial que opera nos dois eixos – lateralidade e profundidade – convida o ouvinte a se posicionar como que dentro do ambiente sonoro. Os deslocamentos provocados por decisões de mixagem e verificados na análise das *soundboxes* representariam a projeção do movimento do ouvinte. Um ouvinte ativo, que se movimenta, que anda de um lado para outro, que invade a cena, vai em cada lado, em movimentos singulares e inesperados. Às vezes, inclusive, mais interessado em algum detalhe que não está, necessariamente no primeiro plano, sob as luzes. A atividade espacial, nesse sentido, singulariza a experiência auditiva, de maneira implícita, sem dúvida, já que se torna muito mais perceptível em um contato íntimo que se consegue pelo uso de fones de ouvido do que em grandes equipamentos. Convida o ouvinte a subverter a escuta, apontando o detalhe, o canto da cena, sobre o qual o foco de luz não aponta. A colocação da voz ao fundo e à esquerda no *intermezzo* de *Gran Circo*, representa bem isso.

MINAS, uma vez mais, surpreende pela codificação da interlocução. Espacialidade sonora que se projeta na temporalidade da escuta. A citação de *Paula e*

Bebeto em diversos pontos do disco remete ao deslocamento do ouvinte no eixo temporal de sua própria escuta, do sua própria memória do já-dito. Essa experiência única da escuta, a escuta que realiza um sentido sempre outro, porquanto o percurso do ouvinte, embora provocado não é direcionado, realiza o fenômeno religioso, delinea um sujeito fundante, a experiência originária:

(...) o tema da experiência originária (...) supõe que no nível da experiência, antes mesmo que tenha podido retomar-se na forma de um cogito, significações anteriores, de certa forma já-ditas, percorreriam o mundo, dispondo-o ao redor de nós e abrindo-o, logo de início, a uma espécie de reconhecimento primitivo. Assim, uma cumplicidade primeira com o mundo fundaria para nós a possibilidade de falar dele, nele; de designá-lo e nomeá-lo, de julgá-lo e de conhecê-lo, finalmente, sob a forma da verdade. Se o discurso existe, o que pode ser, então, em sua legitimidade, senão uma discreta leitura? As coisas murmuram, de antemão, um sentido que nossa linguagem precisa apenas fazer manifestar-se; e esta linguagem, desde de seu projeto mais rudimentar, nos falaria já de um ser do qual seria como a nervura (Foucault, 2012, p.45).

2.3.5 Entrega

Nesse momento, Moore pensa em como a música se constitui como objeto simbólico e carrega em si sentidos próprios e específicos para determinados grupos, em sua relação de entrega: quem vai ouvir?, pergunta ele. A figura central da música popular – o cantor – interage com o ouvinte através de todos os elementos discutidos até agora. Mas nesse momento ele se atém sobre o processo de entrega da mensagem, supondo – fundamentalmente – que a letra da canção é a mensagem sobre a qual os outros elementos se apoiam, positiva ou negativamente. Voz, melodia e letra se articulam, segundo ele, para a realização correta dessa interlocução – entrega da mensagem.

Dietrich (2008) sintetiza dizendo que “o binômio letra+melodia foi definido por Tatit (1996) como sendo o ‘núcleo de identidade da canção’ (Dietrich, 2008, p. 19). Tatit (1996) – ele próprio – usa da metáfora de um malabarista, ao se referir ao intérprete, que equilibra texto e melodia, fazendo uso de recursos expressivos ao manusear durações, alturas e, sobretudo, timbres:

A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana. As tendências opostas de articulação linguística e continuidade melódica são neutralizadas pelo gesto oral do cancionista que traduz as diferenças em compatibilidade. Num lance óbvio de aproveitamentos dos recursos coloquiais faz das duas tendências uma só dicção(...) O tripé estabiliza-se com a definição do timbre vocal. E o timbre aqui não significa apenas um parâmetro do som mas toda a competência e perícia investidas aí. Identificar um timbre é identificar a potência do gesto (Tatit, 1996, p.11)

Ou seja, podemos fazer uma relação direta, sem maiores esforços argumentativos, entre a proposta de Moore e a de Tatit (1996). Isto é, podemos entender a entrega como a relação

do binômio *letra+melodia*, lembrado por Dietrich (2008), acrescido do *timbre*, como aponta Tatit (1996). Nossa proposta é diferenciada, dadas as particularidades de *MINAS*: trataremos do binômio letra+melodia na primeira parte, em seguida – em vez de timbre – trataremos especificamente de vocalise²³ e de letra ao fim do capítulo. Sendo assim, o presente capítulo será subdividido em *aspectos melódicos*, *vocalise* e *letra*, um pouco diferente do esquema proposto por Moore e também Tatit.

Antes de seguir é necessário ressaltar que essa proposta exige algumas adaptações quando se pretende aplicar a *MINAS*. A participação relativa do texto em cada uma das treze faixas em *MINAS* é minoritária. Um breve olhar já revela que não estamos tratando de um álbum de música popular semelhante àqueles sobre os quais Moore desenvolve seu modelo de análise e nem mesmo de um álbum comum da música popular brasileira. A Figura 41 Figura 41: Participação do Elemento Textual em *MINAS* representa graficamente a distribuição percentual da parte textual ao longo de cada faixa do álbum, medida em segundos.

Se consolidarmos esses dados chegaremos à percepção de que 42% do tempo do álbum está dedicado ao elemento textual. Isso revela que a maior parte do sentido da obra está na ordem do implícito, do não-dito, assunto que já foi devidamente discutido anteriormente.

²³ Um ajuste pertinente e correlato, diria. Ao pensar em timbre, Tatit se preocupa, sobretudo, com variações nos níveis de expressividade, com a qualidade interpretativa dada ao texto. Milton, que logicamente o faz, atrela muito das variações timbrísticas à presença ou ausência de palavra. Isso pode ser notado tanto no gesto vocal quanto na maneira como o material é tratado, seja no sentido espacial ou de processamento (efeitos). Em sua descrição do uso da voz de Milton em *Fé Cega Faca Amolada*, Motta (2015) aponta as mudanças de registros vocais como um elemento que contribui para o sentido do texto:

É perceptível na composição a exploração de saltos intervalares, através da mudança de registros. No registro elevado, notamos o subregistro falsete, caracterizado por um timbre mais leve e airado. Também há o uso de um vibrato rápido, de inflexões melódicas descendentes no fim das frases e de algumas notas falhando. Com isso, o coloquialismo presente contribui para o tom leve que a música transmite. O ritmo festivo e o canto para fora colocam a voz em consonância com a certeza de que vai ser muito tranquilo (Motta, 2015)

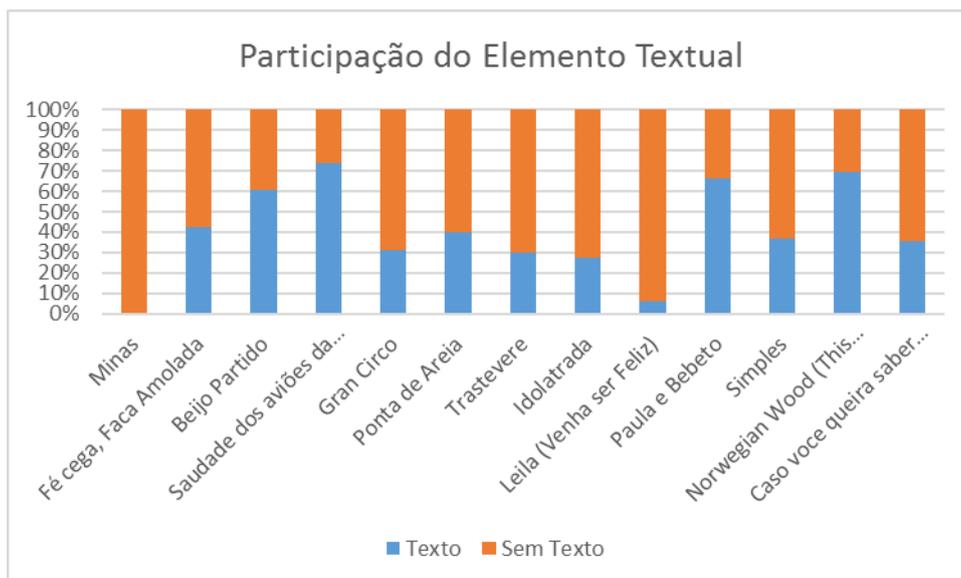


Figura 41: Participação do Elemento Textual em *MINAS*

Em seu artigo “Estilo e emoção na canção - notas para uma estética da música Brasileira popular”, Ulhôa (1995), partindo da análise da canção “Canção da América”, aponta algumas particularidades no uso da voz na interpretação de Milton Nascimento. Inicialmente a autora destaca a relação entre o simples e o sofisticado, quando relaciona letra e interpretação: “É interessante notar a simplicidade da letra. A sofisticação aparece nas sutilezas rítmicas da interpretação” (Ulhôa, 1995, p.2). De fato, isso corrobora o que viemos demonstrando até aqui: como a presença da dicotomia simplicidade/sofisticação se apresenta como um processo de singularização da obra e do discurso de *MINAS*. Destacamos dois exemplos disso, em *MINAS*. O primeiro, em *Caso você queira saber*, é a antecipação da nota Dó, correspondente à palavra “já” do verso “já começa a amanhecer”. A figura representa a comparação do trecho, onde se encontra, na primeira linha, como transcrito em Lima (2013) e, na segunda linha, nossa transcrição a partir da gravação de *MINAS*.

Figura 42: Trecho comparado de *Caso voce queira saber*

Figura 42: Trecho comparado de *Caso voce queira saber*

Milton sugere a expectativa do amanhecer, o anseio pela separação descrita no texto da canção, cujo refrão – em *vocalise* – é o ápice da emoção envolvida: texto sem palavras que

completa a ideia de “outro dia negro”, como que um desenrolar do texto, o ‘*como*’, o ‘*de que maneira*’, expresso pela *não-palavra*. Ao antecipar uma única nota, Milton, de maneira sutil, como coloca Ulhôa (1995), altera a rítmica fortalecendo a interpretação por deslizamento de sentido: a mensagem textual é fortalecida pelo elemento melódico. O sentido do ‘já’ desliza de uma constatação para uma surpresa: o protagonista é surpreendido pelo fato de que ‘já começa a amanhecer’ e que, portanto, ‘você tem que ir embora’. Em termos discursivos, o elemento não verbal reforçando o sentido proposto pelo verbal, de maneira implícita e não-dita. A imaterialidade discursiva – elemento melódico – que conduz a produção de sentido.

Outro exemplo ocorre de maneira ainda mais evidente por se tratar de um deslocamento da voz de Milton em relação ao coro, em *Saudade dos aviões da Pan Air*. Depois de cantar a primeira e a segunda parte a uma voz, com o coro, na segunda repetição da segunda parte, Milton antecipa as notas correspondentes aos terceiros tempos, nos primeiros dois compassos da frase, criando um deslocamento rítmico em relação ao coro. O verso “*Nada de novo existe nesse planeta que não se fale aqui na mesa de bar*” tem seu sentido alterado pelas antecipações melódicas que por sua vez deslocam o apoio rítmico-prosódico: de “Nada deNOvoexisteNEsseplaNEta” passa-se a “nadadeNOvoexistenesseplaNEta”, onde procuramos indicar, em maiúsculas o apoio rítmico-prosódico. Segue a transcrição do trecho:

The image shows a musical score for the song 'Saudade dos aviões da Pan Air'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Coro' and the bottom staff is labeled 'Milton'. Both staves are in 2/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'na da de no vo e xis te ne sse pla ne ta que não se fa le a qui na me sa de bar'. The 'Coro' staff has a steady rhythm of quarter notes. The 'Milton' staff has a similar rhythm but with a noticeable displacement: the first two notes ('na da') are played earlier than the corresponding notes in the 'Coro' staff, while the rest of the phrase follows the same timing.

Figura 43: Trecho de Saudade dos aviões da Pan Air

Sobre a prosódia de Milton Nascimento, comenta Ulhôa (1995):

A prosódia musical de Milton Nascimento é um dos aspectos mais especiais de seu estilo. A maneira como ele acentua musicalmente as palavras das canções nem sempre coincide com o acento da linguagem falada. Por outro lado, sua rítmica também não fica restrita às exigências do tempo forte dos compassos (Ulhôa, 1995, p.2)

De fato, é possível perceber o recurso da prosódia como elemento interpretativo muito presente em *MINAS*. O deslocamento de acentuações, que leva, inclusive, em alguns momentos, à sensação de polirritmia, ilustra a maneira como Milton prioriza o sentido expressivo e simbólico da palavra. Decorrência da relação entre idioma e ritmo, o descolamento do texto em relação à métrica musical surge como elemento marcante da canção brasileira,

fenômeno conceitualizado como *métrica derramada* por Ulhôa (1999). Em 2006, a autora retoma:

A noção de métrica derramada tem a ver com a relação entre canto e acompanhamento, onde o canto – regido pela divisão silábica prosódica da língua portuguesa – e o acompanhamento – regido pela lógica métrica musical – parecem às vezes “descolados” um do outro, numa sincronização relaxada. Esta flexibilidade rítmica entre canto e acompanhamento nem sempre é anotada nas versões transcritas, e quando o é aparece como síncope, que na realidade não expressam bem a escansão da letra, de fato feita pelos intérpretes. Esta aparente complexidade rítmica deixa de existir ao prestarmos atenção ao sentido das palavras cantadas com expressividade (Ulhôa, 2006).

Um bom exemplo disso está ilustrado nessa passagem de *Trastevere*, onde, como bem pontua Ulhôa (2006), a aparente complexidade rítmica da transcrição é decorrência do efeito da *métrica derramada*, do (des)ajuste do ritmo melódico em função do texto:

The image shows a musical score in 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff. It features several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) and syncopated rhythms. The lyrics are: 'a ci da deé mo der na di zi ao ce goa seu fi lho'. The melody is characterized by a mix of eighth and quarter notes, with some notes being accented or syncopated relative to the underlying pulse.

Figura 44: Trecho de Saudade dos aviões da Pan Air

A ternalidade presente na linha melódica, cuja sensação é reforçada pelo deslocamento dos acentos do fim dos primeiros membros de frase (mo-der-NA), cria um efeito polirrítmico quando em contraste com a seção ritmo-harmônica, que opera nitidamente em ritmo quaternário.

A repetição da frase, em seguida, já apresenta uma configuração rítmica diferente, nitidamente por necessidade do texto:

The image shows a musical score in 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff. It features several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) and syncopated rhythms. The lyrics are: 'os o lhos chei os de te rra o bon de fo ra dos tri lhos'. The melody is characterized by a mix of eighth and quarter notes, with some notes being accented or syncopated relative to the underlying pulse.

Figura 45: Trecho de Saudade dos aviões da Pan Air

Podemos perceber que, do ponto vista do ritmo melódico, nesse trecho, há uma ênfase nas duas primeiras colcheias do segundo compasso, que são as únicas figuras preservadas. De fato, essas duas notas são fundamentais no discurso musical como um todo: o ritmo binário, em contraposição a ternalidade da melodia como um todo, aliado ao salto de quarta justa, faz a palavra *moderna* vir a primeiro plano. O sentido da modernidade que vem chegando, adentrando, caoticamente, é fortalecido pela repetição da frase transposta duas vezes, pela orquestração e pela dramaticidade crescente que Milton aplica na última vogal.

Chico Amaral citando uma conversa com Lincoln Cheib, por telefone, ilustra:

Depois de décadas fazendo shows – Lincoln repara – Milton, na plenitude de seus 70 anos, ainda se esmera na interpretação de Travessia. Divide o tempo de um jeito que poucos conseguem, e ninguém melhor que um baterista para dizer isso. Passei o dia escrevendo partituras, seguindo o tempo da voz de Bituca. Sei muito bem do que Lincoln fala. A rítmica brasileira – mesmo a rítmica mundial – não tem segredos para Milton. Há momentos em que a polirritmia que se assenta no contraste voz/instrumento é tão intensa que eu penso no inusitado 0/1 – compasso libertário conceituado por outro baterista, Laércio Villar (Amaral, 2013, p.248).

A *métrica derramada*, presente em todas as faixas, é muito evidente em *MINAS*. No entanto, importa ressaltar que os ajustes entre voz/texto e seção ritmo-harmônica podem ser verificados em diversas passagens de maneiras diferentes da já citada acomodação -digamos assim – prosódica. Outras soluções despontam em *MINAS* como decisões de arranjo e composição que parecem incorporar a *métrica derramada* como um importante elemento de tomada de decisão composicional. Cabe destacar as duas diferentes decorrências desse fato, quer sejam: *reorganização rítmica e harmônica* e *flexibilização da seção rítmico-harmônica*.

Me refiro, como *reorganização rítmica e harmônica*, àquilo que acontece em *Ponta de Areia*: supondo uma ideia melódica inicial em compasso quaternário, chega-se a uma construção em compasso misto como decorrência de acomodação prosódica, conforme descrito anteriormente.

Outro exemplo acontece em *Norwegian Wood*, que é originalmente composta em $\frac{3}{4}$, em *MINAS* é toda executada em $\frac{9}{8}$ de modo a criar espaço para os derramamentos, sobretudo pelos prolongamentos das vogais, ressaltando seu aspecto expressivo.

No segundo caso, me refiro a uma seção rítmica e harmônica livres como se percebe em *Trastevere*, onde o ritmo textual parece guiar toda a instrumentação. Tal seria o correspondente ao *gênero discursivo*, segundo a categorização proposta por Stefani (1987) para os tipos de construção melódica, que se aproximam do caráter recitativo:

Um bom exemplo disso é a "entonação recitativa neutra" (...) considerada como a forma arcaica ou arquetípica da melodia falada, rastreável em vários repertórios étnicos, no canto gregoriano e no recitativo da música clássica, do blues e do rock, em muitas melodias de todos os estilos (Stefani, 1987, p.29)²⁴.

²⁴ A good example of this is the 'neutral recitative intonation'(...)considered as the archaic or archetypal form of spoken melody, traceable in a number of ethnic repertoires, in Gregorian chant and the recitative of classical music, blues and rock, in plenty of melodies of every style (Stefani, 1987, p.29)

Stefani (1987) quando propõe uma categorização de possibilidades de construção melódica, às quais ele dá o nome de *gênero*²⁵ – onde sobrevivem a *melodia expressiva*, aquela que se relaciona à paixão ou à emoção - ressalta a questão: o que faz a melodia, ou o jeito de cantar, ser expressivo?

A resposta a essa questão é apontada por Ulhôa (1995):

A tensão entre a estrutura rítmica usual das canções brasileiras populares (frases, compassos e tempos fortes regulares), e o fluir mais livre das frases melódico-poéticas de Milton - análogas ao fluir irregular da linguagem falada - cria um desequilíbrio físico que, a meu ver, prende a atenção, “afeta” os ouvintes, levando-os a vivenciar um tempo e mensagem expressiva específicos. Uma das estratégias responsáveis pelo teor altamente emocional nas performances de Milton Nascimento é seu uso de estilo de acentuação derivadas da linguagem falada. E, da mesma maneira que com o discurso emocionado, ele expande certas sílabas, enfatiza outras, e se volta para vocalises quando as palavras não são suficientes (Ulhôa, 1995)

Precisamente esse ponto, onde a palavra não é suficiente, ou o sentido se dá de maneira velada, codificada ou silenciada, corresponde ao momento de maior expressividade e maior emoção em *MINAS*: o canto sem palavras, em *vocalise*.

A nós, nesse momento, interessa, sobretudo, refletir a respeito desses *vocalises* em se tratando de um discurso: um discurso silencioso e sem palavras, um resgate de um universo simbólico da própria linguagem que carrega em si diversos processos sociais que se colocaram em marcha no período oitocentista, e que, sob esse ponto de vista, se materializam em 1975, em *MINAS*:

A liturgia em latim é a forma limite de uma linguagem que, não sendo compreendida, mas sendo autorizada, funciona, todavia, sob certas condições, como linguagem, para satisfação dos emissores e receptores (Bourdieu, 2004, p.107).

A citação acima vem a ser uma analogia que o autor propõe quando analisa a crise do ensino do francês, concluindo com isso que “quando a linguagem está em crise e se põe a questão sobre que linguagem falar” (Bourdieu, 2004, p.108).

Entendemos ser de grande valia a utilização dessa proposição para inspirar a reflexão a respeito dos *vocalises*²⁶, tanto no sentido de uma linguagem ressignificada, uma não-

²⁵ Seriam elas as melodias: discursivas, motoras, expressivas, descritivas e musicais (Stefani, 1987)

²⁶ Segundo o Grove Music Online, o *vocalise* pode ser entendido como “um exercício vocal sem texto” (JANDER,2008) derivado de duas tradições: uma, iniciada no século XIX, quando se tornou usual publicar solfeggi e essercizi com acompanhamento de piano (JANDER,2008). A outra diz respeito às composições vocais sem texto: de um lado, manuais que, desde o século XVIII, se apoiavam em composições já existentes para fornecer subsídios de estudo da técnica; e de outro lado, composições sem texto, essas não apenas exercícios, mas “composições genuínas mas que raramente mereciam uma performance pública”(JANDER,2008).

Embora já em 1848 fosse encontrada uma composição para voz e piano, onde a voz seria usada como instrumento solo (Sonatina de Spohr), apenas no século XX que essa prática se expande (Fauré, Ravel, Casella, Cilea, Giordano, Respighi, Rachmaninoff) de modo que diversos compositores tenham produzido “uma ou duas obras desse tipo” (JANDER,2008).

palavra que se apresenta como alternativa a uma impossibilidade discursiva, determinada, sobretudo, pelos processos de censura da época. Nesse sentido, o *vocalise* viria a ser a metáfora da metáfora, a que chamamos de uma não-palavra, e traria em si as funções do discurso, evidenciando as relações que o mesmo autor aponta como sendo a relação de autoridade e de crença (Bourdieu, 2004, p.109). Saber o que dizer, como dizer e para quem dizer faz daquele que profere o discurso o celebrante do ritual que confere à arte, trazendo a proposição para o universo do objeto que nos interessa, o caráter de sacralização.

Nesse sentido *MINAS* ritualiza um discurso simbólico, inteligível para aqueles que conhecem o código implícito, e que possam reconhecer na não-palavra o sentido poético e imagético que ela sugere. Retomando a argumentação anterior, produz-se, nesse nível, uma crença, desencadeada por uma relação de autoridade: o receptor crê aquele que discursa como “emissor legítimo” (p.109) e que os receptores estejam “relativamente homogêneos em termos (...) sociais” (p.109). Aliada a isso vem a situação legítima, que é aquela que determina a “importância” do que é dito e da forma como é dito, e a legitimação da linguagem, que se alcança quando “se diz constantemente, além daquilo que diz, que o diz bem” (p.110), e dessa forma, passa-se o falso por verdadeiro.

Justamente por essa combinação de forças se chega à experiência religiosa: o discurso da celebração e da exclamação. Determinadas essas condições *a priori*, a não-palavra

Especialmente em coros, compositores frequentemente usam a técnica da *bocca chiusa* para atingir resultados de coloratura especial (HARRIS,2008). Esse mesmo autor define a técnica de forma sucinta como sendo o “canto sem palavras de boca fechada” (HARRIS,2008).

O jazz moderno se utiliza dessa técnica, com a diferença característica de empregar novas palavras, novas sílabas, palavras inventadas na tentativa de “captar o “feeling” do instrumento solista” (ROBINSON,2008). Nesse sentido, o termo *vocalise* ganha o sufixo *ese* que indica uma “linguagem privada” e assim surge o termo *vocalese*, que se aplica a essa técnica no universo jazzístico (ROBINSON,2008).

Podemos traduzir o que Robinson chama de “feeling”, aqui, por elementos de articulação e de timbre do instrumento solista: por isso, a invenção de palavras busca alinhar vogais e consoantes que possam melhor expressar o fraseado do instrumento solista e suas características idiomáticas. Ainda que estejamos nas fronteiras do indizível, do discurso não inteligível, porém, e sobretudo, expressivo, na prática jazzística prevalece o caráter improvisatório favorecido pelos aspectos da tradição oral.²⁶ A “linguagem privada” faz menção a um aspecto do campo: o bom e o bem feito são determinados pelos pares, à medida que reconhecem entre si essas práticas como legítimas: do uso das sílabas, das divisões rítmicas e dos intervalos melódicos, por exemplo.

O *vocalise*, por sua vez, tem origem no melisma, que vem a ser “um grupo de mais de cinco ou seis notas cantadas para uma única sílaba”(CROCKER,2008). O termo tanto define “uma maneira de cantar, o ethos do canto” como também “uma instância específica – a melodia” (CROCKER,2008).

O canto melismático, cuja origem está no Canto Gregoriano, que é, segundo o autor, o mais antigo repertório representativo do canto melismático é carregado de expressividade. O autor enfatiza o aspecto formal da composição melismática como sendo “regular e previsível” determinando o que ele chama de “composição oral”, com padrões rítmicos e melódicos característicos (CROCKER,2008).

Nessa tradição, observa-se uma terceira abordagem da não-palavra: o prolongamento de uma sílaba em mais de seis notas provoca a sensação de ininteligibilidade do texto, ainda que haja ali, a palavra propriamente dita.

sugere e aponta mas não diz, e aquele que ouve reconhece e aceita, ainda que não compreenda. E desse novo universo simbólico sobrevém a desrealização, o proibir o falar claro (p.116) que “desrealiza aquilo que diz” (p.117).

A canção segue, e nos *vocalises* em três grandes planos, percebemos, a partir dessa abordagem, três planos de discurso, três celebrantes, por assim dizer, o indivíduo, o seu coletivo e sua memória. E através dessa não-palavra que diz sem dizer, estabelece um novo código simbólico que se insere, no entanto, em relações estruturais que determinam o “o conteúdo [canção] legítimo” e, portanto, “o que merece ser ensinado [dito]” (p.115).

Colocadas as bases teóricas, por analogia podemos considerar a legitimação do discurso musical em *MINAS* como decorrência de forças sociais que atuavam reciprocamente estabelecendo a legitimação da linguagem – conferida pela própria censura - a legitimação do emissor – conferido pelos pares, e a legitimação do receptor – homogeneizado pela massificação do consumo. Sendo assim, compreende-se o *vocalise*, sob a ótica do discurso, como exemplifica Bourdieu: “ele disse-o bem dito, portanto há probabilidades de ser verdade” (p.110).

Barthes (2012) inicia seu primeiro capítulo de *Elementos de Semiologia* com uma importante discussão sobre o que seria *língua* e *fala*. Fazendo referência direta a Saussure, o autor começa distinguindo uma da outra pela noção de que “a *língua* é, então, praticamente, a linguagem menos a *fala*: é, ao mesmo tempo, uma instituição social e um sistema de valores” (Barthes, 2012, p.4). A *fala* vem a ser, portanto, um ato individual, um recorte específico do código da *língua* para expressar o pensamento.

De maneira circular, segue o argumento de que *fala* e *língua* estão tão intimamente ligados que, em última análise, não haveria *fala* sem *língua* e nem *língua* sem *fala*. Enquanto, por um lado, o ato de falar já pressupõe a *língua*: “(...) qualquer *fala*, desde que tomada como processo de comunicação, já é *língua*”. Para Barthes, a *língua* é uma espécie de depositário de práticas individuais – *fala* – e é precisamente no ato individual de falar que a *língua* evolui.

Por outro lado, Barthes (2012) diz que não há uma linguística da *fala*, pois só a *língua* é passível de ser estudada:

(...) é inútil perguntar-se se [sic] cumpre estudar a *fala* antes da *língua*; a alternativa é impossível e só se pode estudar imediatamente a *fala* no que ela tem de linguístico (de “glótico”). É igualmente inútil perguntar-se, primeiro, como separar a *língua* da *fala*: não se trata aí de uma diligência prévia, mas, muito ao contrário, da própria essência da investigação linguística (e semiológica, mais tarde): separar a *língua* da *fala* é, de um só lance, estabelecer o processo do sentido (Barthes, 2012, p.24).

A despeito da discussão que se segue, em relação à dicotomia *fala/língua*, onde o autor cita diferentes abordagens dessa questão, nos centraremos (até por não ser a intenção,

nesse momento, aprofundar a discussão semiótica) no que o autor chama de “sociologia das comunicações de massa”.

As comunicações de massa são sistemas complexos, cujo interior é povoado por diferentes *línguas* – cabendo aqui, inclusive, a distinção entre *língua original* e *língua subsidiária*. A *fala*, nesse contexto, vem a ser a atividade individual combinatória que atua no corpo da *língua* e dela extrai a mensagem a ser transmitida.

Barthes (2012) faz uso de uma metáfora: o *Carro* como um complexo de pormenores – *língua* – que é particularizado no processo de seleção e agrupamento combinatório, dando origem ao específico, ao *Este carro – fala*. Do geral e abstrato, de um conceito que engloba todas as possibilidades, o processo de particularização é uma ação do indivíduo que está, vale ressaltar, determinada a priori, pelo conjunto de todas as possibilidades: possibilidades finitas dadas pelo modelo – *língua* - que oferecem uma liberdade controlada da ação individual – *fala*.

Para o entendimento dessa fala única e individual encontramos em Rousseau (1978) e em Derrida (2011) uma enorme fonte de reflexões. “Falar antes de saber falar, este o limite para o qual obstinadamente Rousseau conduz a sua repetição de origem” (Derrida, 2011, p.301). “Falar antes de falar” pressupõe uma linguagem potente, uma potencialidade no se fazer entender que, para Rousseau, caracteriza a linguagem da criança: ela sabe o que sente e sabe o que quer comunicar, apenas não tem domínio de uma linguagem articulada e codificada. Essa voz natural ou inarticulada se encontra em um intermediário “entre o pré-linguístico e o linguístico, entre o grito e a fala, entre o animal e o homem (...)” (Derrida, 2011, p.300).²⁷

Dessa fala inarticulada à atividade consciente que persegue, pela expressividade, o sopro que há atrás da articulação, o homem realiza a ponte entre o humano e o sobre-humano:

Deste modelo exemplar de um sopro (pneuma) puro e de uma vida não-encetada, de um canto e de uma linguagem não-articulados, de uma fala sem espaçamento, nós temos, embora utópico e atópico, um paradigma à nossa medida. Podemos nomeá-lo e defini-lo. É o pneuma: pura vocalização, forma de um canto inarticulado, sem fala, cujo nome quer dizer sopro, que nos é inspirado por Deus e só a ele se pode dirigir (Derrida, 2011, p.303).

²⁷ Dessa fala inarticulada e ao mesmo tempo carregada de complementaridade – que vem a ser a falta, o desejo e a necessidade que se enuncia na fala – surge o que Barthes (2012) chama de *idioleto*: uma linguagem falada por apenas um indivíduo, “noção bastante ilusória” (Barthes, 2012, p.29) para o autor. Barthes, no entanto, não amplia a discussão e cita *en passant* três autores que abordaram o assunto: Martinet, Jakobson e Ebeling.

Este seria o primeiro estágio da linguagem, puramente intuitiva, representando um grito da natureza. O gozo de um presente contínuo e da fruição da presença a si. E sobre isso, diz Rousseau (1978), no Ensaio:

Onde, pois, estará essa origem? Nas necessidades morais, nas paixões. Todas as paixões aproximam os homens, que a necessidade de procurar viver força a separarem-se. Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhes arrancaram as primeiras vozes. Os frutos não fogem de nossas mãos, é possível nutrir-se com eles sem falar; acoisa-se em silêncio a presa que se quer comer; mas, para emocionar um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza impõe sinais, gritos e queixumes. Eis as mais antigas palavras inventadas, eis por que as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas. Tudo isso não será indistintamente verdadeiro, porém dentro em pouco voltarei ao assunto (Rousseau, 1978, p.266)

Se de um lado, na origem, Rousseau identifica o sopro como elemento criador e materializador de uma complementaridade – uma paixão a ser saciada - a referência aos aspectos expressivos e musicais da linguagem articulada também são bem presentes no *Ensaio*. Rousseau aponta que a melodia esteve presente na fala, desde sua origem, até quando analisa diferentes idiomas, enriquecendo-os com elementos de expressividade. Contorno melódico, inflexão, e demais atributos musicais dão à fala maior potencialidade expressiva. Nas palavras de Freitas (2008):

A arte musical surge no pensamento de Rousseau como condição essencial para a restauração da plena comunicação; ela não se restringe a proporcionar o prazer, – como já nos dizia o primeiro Discurso. Eis a razão do destaque atribuído à melodia, nas teorias musicais do filósofo, e à crítica empreendida no Ensaio às línguas destituídas dela, pois o valor ético se constitui na norma a partir da qual será julgado o valor estético. Se a melodia se converte em uma noção central, isto deriva da afinidade original entre linguagem musical e linguagem verbal. A melodia é a primeira linguagem e essa fusão entre música e poesia é que irá dotar a música antiga de um poder expressivo incomparável, como lemos no verbete “Música” da Enciclopédia: “... ela a seguia passo a passo, exprimindo exatamente o número e a medida e não se aplicava senão a lhe dar mais brilho e majestade” (Freitas, 2008).

O desenvolvimento da língua é, para a linguagem, o que o desenvolvimento da harmonia é para a Música: um processo racional de construção de códigos, leis e relações que sempre vão estar vinculados a um estado original latente: *o sopro*, para a língua, assim como a *melodia* para a Música. Segue-se, portanto, que na origem, a linguagem humana era figurativa e poética (Freitas, 2008), ou seja, o sentido figurado antecede o sentido próprio e que, nesse sentido é possível transpor as palavras e as ideias, em busca do que se figura na base do discurso:

Bem sei que, neste ponto, o leitor me interromperá e me perguntará como pode uma expressão ser figurada antes de ter um sentido próprio, se a figura consiste na translação do sentido. Concedo-o; mas, para me compreenderem, será preciso substituir a palavra que transpomos pela ideia que a paixão nos oferece — só se transpõem as palavras porque se transpõem também as ideias, pois de outro modo a linguagem figurada nada significaria. (Rousseau, 1978, p.267)

Enquanto Rousseau (1978) trata lindamente da origem da fala e da língua e estabelece relações com a música e a expressividade, sobrevêm algumas questões a respeito do

porquê do desenvolvimento dessas ideias. Freitas (2008) cita, por exemplo, na seguinte passagem:

Assim sendo, cabe-nos indagar o porquê da insistência de Rousseau em enfatizar as qualidades da linguagem primitiva, considerando-se, sobretudo, que a condição do homem civilizado é irreversível. O retorno ao estado de natureza não é apenas impossível como ainda indesejável (Baczko, 1974, p.138, apud Freitas (2008)).

Nesse ponto exatamente que procuramos demonstrar pelo acima exposto, que a utilização do *vocalise* em *MINAS*, por Milton Nascimento, vem a ser, segundo essa abordagem, a constituição de uma linguagem figurada e poética, não articulada. À semelhança do que propõe Rousseau como origem da língua, a fruição de si mesmo em momentos de maior expressividade musical estabelece quase como necessidade humana a renúncia à palavra: a busca sobre-humana pelo sopro anterior, a presença pura e um sentido direto de expressão do indizível.

Tal pode ser observado nas relações entre letras e melodias e também no aspecto funcional das seções de *vocalise*: via de regra os *vocalises* estão presentes em momentos de culminância expressiva, reproduzindo o grito atrás do *dizível*, em seções definidas e com funções claras e definidas.

O *vocalise* se torna, então, inerente à composição, um aspecto indissociável. E mesmo a silabação, a escolha de consoantes e vogais parece se estabelecer de forma definitiva, criando pela repetição, uma lógica discursiva, uma unidade entre discursos e mesmo uma coerência dos discursos sobre esses discursos. Se a primeira pode ser verificada pela comparação de diferentes gravações, a segunda pela comparação de composições, a última pode ser verificada pelos discursos secundários: o que dizem todos sobre isso, o que dizem diferentes textos de diferentes autores, o que dizem consumidores, o que diz o processo de historicização das obras.

Seguindo a proposta do capítulo, me detenho, nesse momento, em uma abordagem descritiva do texto. Além dos aspectos da presença relativa do texto já apresentados, consideremos, como ponto de partida, que de um total de treze faixas, uma é instrumental (?), outra apresenta apenas um verso e a terceira está em inglês²⁸. Nesse momento, não nos interessa fazer quaisquer interpretações a respeito do texto, e sim estabelecer as bases técnicas para tal. Ou seja, buscamos a organização do corpus textual como primeiro passo para análise discursiva da palavra. Nesse sentido, a lexicografia, como tarefa mecânica simples, pode apontar

²⁸ Para efeito de análise, nesse momento não considero *Norwegian Wood* por pertencer a outro idioma.

possibilidades diversas para a interpretação sistemática: não se esgota nela mesma, pois, sem dúvida, seria, no máximo, uma interpretação rasa e tendenciosa. Mas entendida como ponto de partida para a análise subsequente se torna uma ferramenta metodológica importante na revelação de erros, desvios e contradições que tanto nos interessam como objeto de análise.

Passando essa pequena introdução, nos deparamos, pois, com um montante de 1.125 palavras distribuídas em 173 versos, conforme Tabela 6.

Tabela 6: Quantitativo de versos e palavras em Minas (1975)

Quantitativo de versos e palavras		
	Versos	Palavras
1 Minas		
2 Fé cega, Faca Amolada	16	170
3 Beijo Partido	14	99
4 Saudade dos aviões da Pan Air	36	268
5 Gran Circo	25	109
6 Ponta de Areia	10	56
7 Trastevere	11	55
8 Idolatrada	15	104
9 Leila (Venha ser Feliz)	1	4
10 Paula e Bebeto	26	167
11 Simples	6	37
12 Norwegian Wood (This Bird as Flown)(Bonus)		
13 Caso voce queira saber (Bonus)	11	56
Totais	171	1.125

Se quiséssemos apurar alguma coisa semelhante ao que podemos chamar de *densidade textual*, dada pela razão entre número de palavras e o tempo da faixa, em segundos, teríamos o resultado representado pela Tabela 7.

Tabela 7: Densidade Textual em Minas (1975)

Densidade Textual			
		Palavras	Densidade (p/seg)
1	Minas		
2	Fé cega, Faca Amolada	170	0,61
3	Beijo Partido	99	0,49
4	Saudade dos aviões da Pan Air	268	1,00
5	Gran Circo	109	0,43
6	Ponta de Areia	56	0,23
7	Trastevere	55	0,21
8	Idolatrada	104	0,36
9	Leila (Venha ser Feliz)	4	0,02
10	Paula e Bebeto	167	1,23
11	Simples	37	0,28
12	Norwegian Wood (This Bird as Flown)(Bonus)		
13	Caso voce queira saber (Bonus)	56	0,27
Totais		1.125	0,37

Como se pode perceber, *Paula e Bebeto* apresenta a maior densidade, isto é, a maior quantidade de palavras por segundo. Isso corrobora o que, conforme veremos no capítulo 9, faz de *Paula e Bebeto* a canção mais importante do álbum, sob o ponto de vista do padrão da música popular. Considerando o que Moore aponta como sendo a compreensão básica de uma música popular gravada – a interlocução, o diálogo endereçado entre intérprete e ouvinte – esse índice se torna relevante. Pode-se perceber numericamente a quantificação do elemento implícito em faixas cujo índice está abaixo de 0,5 (*Beijo Partido*, *Gran Circo*, *Ponta de areia*, *Trastevere*, *Idolatrada*, *Leila*, *Simples* e *Caso você queira saber*).

A Tabela 8 mostra como o total de 1.125 palavras se distribuem por classe gramatical. Ainda que não seja suficiente, essa mensuração levanta algumas questões que serão tratadas mais de perto no item subsequente. Por exemplo a relação díspar entre pronomes e verbos. E também a que há entre substantivos e adjetivos.

Tabela 8: Ocorrências por classe gramatical em Minas

Ocorrências por Classe gramatical	
Classificação Gramatical	Quantidade
Adjetivo	68
Advérbio	73
Artigo	98
Conjunção	55
Interjeição	1
Preposição	129
Pronome	163
Substantivo	319
Verbo	219

Do primeiro apontamento depreende-se dois pontos: um estilo de escrita onde ocorre a elipse do sujeito e a ocorrência de sujeitos inexistentes ou indeterminados. Um olhar mais cuidadoso sobre a ocorrência de elipses nos é particularmente interessante, uma vez que vão compor – ou contribuir para – o equívoco do sujeito, da forma como entende a análise do discurso.

O total de 171 versos do álbum podem ser consolidados em 140 orações. Desse total, 55 apresentam elipse, seja do sujeito, do verbo ou do predicado, conforme distribuição representada pela Figura 46.

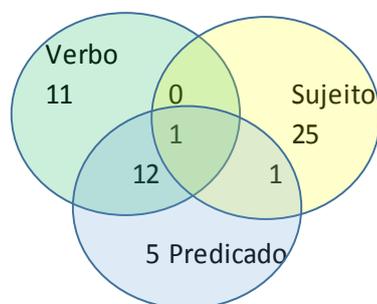


Figura 46: Distribuição de ocorrências de elipses

As elipses do sujeito são de diferentes tipos. Primeiramente, podemos observar as elipses onde o sujeito é sugerido pelo tempo verbal. Nesses casos não há maiores problemas a se discutir e podemos, de maneira razoável, supor que tem origem em decisões de caráter métrico ou prosódico. Encontramos exemplos dessa categoria em *Caso você queira saber* (“não quero você mais na minha casa” / “já conheço o seu tempero”), *Paula e Bebeto* (“mas no meu

canto estarão sempre juntos”), *Idolatrada* (“amigos tive, amigos tenho e terei”) e em *Saudade dos aviões da Pan Air* (“levei um susto imenso nas asas da Panair”).

Um segundo grupo aponta para uma indeterminação do sujeito, sob o ponto de vista discursivo. Algo de vago, algo duplamente qualificado, talvez. Em *Trastevere*, que descreve o diálogo de um pai cego com seu filho calado, a sentença “e era surdo e era mudo” sugere que o sujeito é o filho. No entanto, por deslizamento de sentido – produzido pela elipse – temos a possibilidade de compreender o verso como sendo uma atribuição ao pai cego, onde o deslizamento vai da cegueira para a surdez e a mudez. Contraditório sob o ponto de vista sintático, já que o pai falava (“dizia o cego a seu filho”). Contraditório também o seria se considerássemos o filho como sujeito, já que o filho ouvia (“pensava o filho ouvindo”). O paradoxo se resolve na continuidade metafórica da sentença (“Mas que falava e ouvia”). Ou seja, um surdo que ouve ou um mudo que fala. Ou ambos. Deslizamento de sentido discursivo que reforça a linguagem codificada, onde a metáfora, mais uma vez, ocupa lugar relevante na produção do sentido.

Ainda nesse grupo temos em *Gran Circo* (“Vamos festejar”) onde, sob o ponto de vista sintático temos o sujeito clarificado pelo tempo verbal. Sob o ponto de vista discursivo encontramos o equívoco: quem somos nós que festejamos? O circo que se converte em ‘nós’ por uma operação coadunada de projeção do sujeito e de relação metonímica (o circo somos nós que fazemos o circo)? Ou nós que nos colocamos na plateia, em parte vítimas, em parte cúmplices do espetáculo?

E por fim temos os sujeitos indeterminados ou inexistentes que estão muito presentes em *Fé Cega Faca Amolada*, com seus verbos quase que na totalidade conjugados em um infinitivo universalizante (“brilhar, brilhar, acontecer, brilhar faca amolada”).

De maneira análoga, as elipses de verbo também sugerem caminhos interpretativos diferenciados: o pictórico, o enfático e o implícito. O primeiro pode ser encontrado em *Ponta de areia* (“ponta de areia ponto final”), onde a ausência do verbo reforça o caráter imagético da cena, um certo congelamento expresso pela ausência de ação (“casas esquecidas viúvas nos portais”). Com o segundo, me refiro à ênfase nos substantivos em um caminho sacralizante da palavra, como pode ser visto em *Fé Cega Faca Amolada* (“a fé, a fé, paixão e fé, a fé, faca amolada” / “o chão, o chão, o sal da terra, o chão, faca amolada”). O substantivo se estabelece por si só na sentença e a ação se torna desnecessária já que a própria palavra é sujeito e predicado, síntese totalizadora da experiência religiosa – deslizamento de sentidos.

E finalmente, no terceiro está o implícito e o não-dito. Em *Simples*, a sentença “olha, a volta do rio virou vida” determina uma ação que se repete nas elipses de verbo subsequentes,

estabelecendo um padrão que se repete. Assim, no segundo verso - “a água da fonte nossa tristeza” -, a elipse do verbo sugere a repetição da ação anterior, quer seja, *virar*. Ocorre, no entanto, que *virar* tem duplo sentido, *virar* de *contornar* e *virar* de *vir a ser*. A água da fonte se torna nossa tristeza ou a água da fonte contorna nossa tristeza? – deslizamentos de sentido. Mais à frente, o verso “e aquela criança ali sentada” termina a canção deixando para o ouvinte a tarefa de concluir a cena: o que tem a criança? Em que ela se torna? Ou o que ela contorna?

A elipse de predicado ilustra o aspecto reticente do texto em *Trastevere*, por exemplo, quando não sabemos em que pensa o filho (“pensava o filho calado”). Em seguida outra sentença (“pensava o filho ouvindo”) é concluída finalmente por “que a cidade é moderna”. O sentido de *pensar que* não é o mesmo que o de *pensar em que*: ou seja, a sentença conclusiva se refere ao ato de *ouvir* – reforçando a ideia inicial da canção “a cidade é moderna, dizia o cego a seu filho”. Ele ouve que a cidade é moderna. Mas seu pensamento não é qualificado, nem direcionado nem explicitado. Implícito, não-dito: em pensa o filho, calado, sorrindo, cego, surdo e mudo, mas que ouve, fala e vê?

Um segundo exemplo relevante ocorre em *Saudade dos aviões da Pan Air*. Os versos “e aquela briga e aquela fome de bola”, “e aquele tango e aquela dama da noite” e “e aquela mancha e a fala oculta” denotam orações incompletas, em que a ideia fica inacabada. O verso subsequente - “que no fundo do quintal morreu” – pode ser compreendido como o predicado dos anteriores. Mas nesse caso, a não-concordância verbal nos induz a compreender *briga, fome, tango, dama, mancha e fala oculta* como uma coisa só que, sinteticamente, se estabelece como sujeito de “morreu no quintal”. Raciocínio simples sob o ponto de vista sintático que envolve a produção de sentido discursivo, a ser analisado posteriormente.

E finalizando esse tópico, o caso mais interessante de todos, por ser único e por apresentar todos os três tipos de elipse analisadas, simultaneamente: em *Saudade dos aviões da Pan Air*, a canção termina com a sentença “em volta da cidade”, uma locução adverbial com sujeito, verbo e predicado implícitos. A elipse tríplice deixa para o ouvinte a tarefa de continuar o processo de ampliação sugerido pela canção – em volta da mesa, em volta do bar, em volta da rua, em volta da cidade -, estabelecendo ações e sujeitos novos. Cabe ressaltar que a frase melódica é completada em *vocalise*, o que reforça o sentido codificado do texto: retornamos à metáfora.

Outro aspecto interessante a ser observado diz respeito ao emprego dos pronomes. Na análise quantitativa de pronomes encontramos 163 ocorrências, que podem ser categorizados conforme a Tabela 9. Como podemos observar, os pronomes indefinidos são a maioria, representando 23,31% das ocorrências. Esse dado é relevante para a análise que será

feita no próximo capítulo: interessante observar que, somado à linguagem metafórica, o uso de *vocalises*, às omissões de sujeito, encontramos agora um número representativo de pronomes indefinidos, ou seja, sujeitos sintaticamente explicitados contudo discursivamente apagados: qualquer, nada, nenhum. Expressões que residem no implícito, no não-dito e no equívoco.

Tabela 9: Distribuição quantitativa de pronomes

Tipo de Pronome	Quantidade	%
Pronome demonstrativo	18	11,04
Pronome Indefinido	38	23,31
Pronome Interrogativo	6	3,68
Pronome Pessoal Oblíquo	9	5,52
Pronome Pessoal Reto	23	14,11
Pronome Possessivo	27	16,56
Pronome Reflexivo	9	5,52
Pronome Relativo	33	20,25
Total	163	100,00

Outro dado revelado na lexicografia, muito interessante para análise, é a preponderância do sujeito *eu* em relação ao *nós*. No contexto da estética do Clube da Esquina que se afirma como prática e produção coletiva, que se fundamenta em laços coletivos de afetividade que se tornam mais importantes do que relações profissionais, a lexicografia de pronomes apresenta um dado contradizente. Se tomarmos o total de pronomes retos, oblíquos e possessivos – que estabelecem o triângulo eu/mim/meu, quando na primeira pessoa, por exemplo – e distribuí-lo, em seguida, nas diferentes pessoas, encontramos o resultado exposto na Tabela 10.

Tabela 10: Distribuição quantitativa de pronomes pessoais

Pessoa	Quantidade
1a.pessoa plural	3
1a.pessoa singular	26
2a.pessoa singular	19
3a.pessoa plural	5
3a.pessoa singular	6
Total	59

A relação *eu/tu* estabelece o principal eixo de interlocução ao longo do álbum, enquanto que a primeira pessoa do plural só remonta a três ocorrências. Em *Idolatrada*, encontramos duas ocorrências, que são, em verdade, a repetição da mesma sentença (“tu não vês que nossa vida é nosso filho”) e em *Simples* (“a água da fonte nossa tristeza”), uma

ocorrência. Cabe considerar que, no caso de *Idolatrada*, o verso se refere a um *nós* que é o cruzamento de *eu/tu: nosso* filho, *meu* e *seu*. Está, discursivamente, portanto, atrelado ao eixo da relação dual, ainda que faça uso do pronome plural.

No caso de *Simples*, ainda que se ignore o primeiro verso que estabelece o interlocutor *tu* (“olha, a volta do rio virou vida”) ou mesmo que pensemos nesse *tu* como um *nós* por relação metonímica, não só encontramos apenas uma ocorrência, como também relevante considerar que o sentimento universalizado na sentença é a tristeza: *nossa* tristeza.

2.3.6 O percurso das minorias ou historiografia

Nesse capítulo, o autor faz uma breve revisão da história da música popular americana e inglesa, a partir de uma periodização onde a guerra assume papel de marco relevante, sob o ponto de vista temporal.

Moore assume o termo *estilo* como sendo aquilo que sustenta a condição primária da produção e recepção musicais (Moore, 2012, p. 119). Como ele apresenta no início do livro, seu objetivo nesse capítulo é de prover uma história estilística da música popular de modo a situar cada estilo mencionado no livro (Moore, 2012, p.7).

Aproxima-se do que Franco Fabri propõe de maneira suficientemente clara e abrangente para o conceito de gênero, que, segundo ele é “um conjunto de eventos musicais - reais ou possíveis – cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente” (Fabri, 1981, p.52).

Nesse momento, portanto, assumimos que a proposta do autor seja de historicizar a obra. Fazê-la emergir – e não inseri-la – de uma superfície determinada historicamente, realçar seus des-limites, suas contradições e aspectos historicamente inculcados. Portanto, seguimos, nesse capítulo, com esse intuito: tatear suas condições de produção estabelecendo um sentido – que longe de ser único – é particular e irrepetível, pois surge da fricção de sujeito e objeto: assim, podemos partir da imagem metafórica da constelação e sua relação com as estrelas que a compõe, que se delinea permanentemente, exclusivamente, a partir da referência daquele que a contempla.

Foucault (2012) inicia a Ordem do Discurso apontando a primeira propriedade do discurso: a ausência de seu início. O discurso é tomado por ele mesmo, uma continuação interdiscursiva de outros enunciados que se relacionam multifacetadamente, ao longo do tempo e do espaço. E assim, nessa perspectiva, o autor, em vez de “ser aquele de quem parte o discurso, [eu] seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu

desaparecimento possível” (Foucault, 2012, p.60). Isto é, no ato de enunciar marca-se a rede interdiscursiva ao mesmo tempo que se condena à extinção aquilo que dali difere ou se afasta. O ponto de desaparecimento demarca uma territorialidade discursiva de onde se enuncia e em torno do qual se definem os fios de autorização e interdição.

Pensar a História da Música Popular Brasileira a partir dessa perspectiva é essencial para a compreensão de uma obra – no caso, *MINAS* (1975) – como um enunciado que se conecta a essa memória discursiva. É certo que tatear em busca de um início é uma tarefa vã, como Foucault (2012) demonstra. No entanto, a título de exercício, cabe uma exploração nos domínios da História não com objetivo de encontrar um início, um tempo zero, o enunciado original, mas como elucidação de fatores historicamente construídos em uma sociedade cujo construção apresenta particularidades muito determinantes para o campo artístico de modo geral.

Esse tópico pretende, portanto, dar subsídio para uma inserção do objeto em seu próprio interdiscurso. *MINAS* (1975) se conecta, se realiza e significa na sua relação com memórias sociais e coletivas, memórias individuais, todas correlacionadas em uma composição múltipla, de múltiplas possibilidades analíticas e interpretativas. Orlandi (2012) propõe o conceito de *sentidos em fuga*:

Aqui também, no que estamos trabalhando como sentidos em fuga, trata-se de uma questão de alteridade radical e o real da linguagem, que é o não-um. Relacionados entretanto ao interdiscurso, ao Outro, à polissemia e ao silêncio. Sentidos em fuga não são só sentidos que deslizam, e a não coincidência é fato da metáfora: uma palavra por outra, transferência. Não é, tampouco, uma questão de heterogeneidade. É desmanche. Explosão que desestabiliza e produz movimento desordenado. Se em certo momento defini a polissemia como a pluralidade de movimentos de sentido num mesmo objeto simbólico, face ao que estou propondo como sentidos em fuga, temos uma explosão, como disse, uma desorganização produzida pelo movimento, ou mesmo movimentos, no plural (Orlandi, 2012, p.25)

Perseguir o sentido verdadeiro e/ou único seria outro equívoco na abordagem historiográfica, portanto. Cabe lembrar Certeau (2011), quando esclarece que o objeto é construído e não dado e que acontecimento se distingue de fato: fato e objeto prescindem dessa atividade do sujeito a qual ele dá o nome de *gesto*. *Gesto*, acrescento, que aponta, em meio a um sem número de possibilidades de produção de sentido de um mesmo enunciado – a explosão a que se refere Orlandi -, para uma determinada rede de filiação do interdiscurso.

Isso posto, pretendo nesse momento expandir em direções diferentes no tempo e no espaço. Diferentes em se tratando do tempo cronológico, porém semelhantes em temporalidade histórica. Distantes sob o ponto de vista geográfico, vizinhos sob a perspectiva sociológica. Falamos de pontes que conectam o século XVIII ao XX; que conectam o interior de *MINAS* Gerais ao Rio de Janeiro: o percurso das minorias, o caminho histórico percorrido pelo

protagonista da sociedade brasileira, protagonista da música popular, que se materializa em Milton Nascimento: o negro e o mestiço.

Esses dois veios dessa rede nos interessam particularmente. *MINAS* (1975) lançado no Rio de Janeiro no século XX, conectado a uma memória social mineira setecentista. Milton, sujeito, que se desterritorializa no Rio de Janeiro, onde nasceu e se reterritorializa em *MINAS* Gerais onde nasce como autor²⁹. Seu percurso de individuação é marcado pelo percurso da minoria e, dessa forma, universalizável. Sujeito cuja subjetividade se constitui historicamente por laços históricos de memória e exclusão. Sujeito que surge de seu próprio processo histórico de assujeitamento, necessariamente, portanto, pela singularização, pelo que o difere daquilo que ele mesmo universaliza. Milton, negro em *MINAS*, carrega a marca da exclusão. Milton, mineiro no Rio de Janeiro, se conecta ao interdiscurso, à memória de um território que o referencia duplamente e evoca as dualidades camufladas na relação *MINAS* Gerais/Rio de Janeiro, tais como senhor/escravo, metrópole/colônia, branco/negro, e todas mais. Cabe, portanto, um olhar retroverso aos dois territórios, em busca de algo como a condição de produção do *ser* e do *ter que ser*, do *ser* e do *querer ser*: indivíduo/artista, dualidade que sintetiza todas as outras.

Mello e Souza (1986) tratando da sociedade mineira do século XVIII, expõe e desenvolve o conceito de *desclassificado*, que pode ser grosso modo compreendido como todo o segmento social que envolve uma estrutura binomial, em um contexto de sociedade escravocrata: ou seja, todo aquele que não era Senhor nem escravo caía inevitavelmente em um processo de desclassificação social, conceito que “remete, obrigatoriamente, ao conceito de classificação, deixando claro que, se existe uma ordem classificadora, o seu reverso é a desclassificação” (Mello e Souza, 1986). A autora enfatiza a importância de não se pensar em termos de marginalização no contexto de *MINAS* Gerais do século XVIII, pois a noção de marginalidade “pode ainda fazer pensar em algo que se separa do todo uniforme, constituído no caso, pela sociedade. Já desclassificação sugere a exterioridade ante a classificação e o distanciamento em face de um todo heterogêneo e diversificado” (Mello e Souza, 1986, p. 14).

A essa altura já se fazia notar o custo social da classe de *desclassificados* na colônia. Trabalhadores livres, mulheres chefes-de-família, crianças abandonadas, “ toda uma camada de gente decaída e triturada [...] vagando pelos arraiais, pedindo esmola e comida [...] amanhecendo morta debaixo das pontes ou no fundo dos córregos mineiros” (Mello e Souza, 1986, p. 71).

²⁹ Devo agradecer à Profa. Tania Celemente, que foi quem, em momentos de aula e encontros de co-orientação, me conduziu nessa discussão de territorialidade em Milton Nascimento. Registre-se o crédito a ela nessa proposição.

A classe dos excluídos em *MINAS* Gerais, no século XVIII, era fundamentalmente composta por mestiços e mulatos, filhos bastardos do cruzamento entre brancos e negros. Mello e Souza (1986) aponta que em 1776 havia uma população de 319.769 pessoas na região mineradora, onde 22,14% eram brancos, 25,64% eram pardos e 52,22% eram negros. Em dez anos – 1786 – a população passou a 362.847, distribuída em 18,10% de brancos, 27,75% de pardos e 54,15% de negros. No ano de 1808, a população total chega a 433.049, sendo distribuída em 24,63% de brancos, 33,57% de pardos e 41,8% de negros (Mello E Souza, 1986, p. 142).

Esses dados não só demonstram o crescimento populacional da região – 35,42% em 32 anos – como também o aumento proporcional da parcela de mestiços na população total. Mello e Souza (1986) acrescenta ainda que em 1786 o índice de negros alforriados era de 35%, passando a 41% em 1808. Ou seja, em 1786, apenas 35,2% da população era de negros escravos e 64,8% compunha a oferta de trabalho livre, sendo que os negros forros e mestiços perfaziam 46,7% da população total (Mello E Souza, 1986, p. 142). Esses números ilustram o perfil da sociedade mineradora, onde o elemento *desclassificado* representava em 1786, por exemplo, praticamente metade da população.

Segundo Gilberto Freyre (1981), o processo de mestiçagem teve origem, e grande impacto nas *MINAS* do século XVIII, pelo casamento não-oficial entre brancos e mulatas. A emigração grande de portugueses atrás de lucro imediato não criava um perfil de permanência na terra nos tempos da mineração. Não havia apego a lugar nem família: as próprias construções eram transitórias, podendo vir abaixo se ali houvesse suspeita de se encontrar ouro. Desta forma, o amaziamento entre brancos e mulatas era uma solução para a sustentação da vida doméstica da região. *Os homens não gostavam de casar para toda a vida, mas de unir-se ou amaziar-se; as leis portuguesas e brasileiras, facilitando o perfilhamento dos filhos ilegítimos, só faziam favorecer essa tendência para o concubinato e para as ligações efêmeras* (Freyre, 1981, p.307). De tal forma, foi o mulatismo nas regiões das *MINAS*, que o sistema tratou de defender as tradições moralistas europeias: não se admitia em cargos públicos quem vivesse em concubinato, nem mulatos. No entanto, o mulatismo chegou a tal ponto que as famílias procuravam por homens brancos para aclarar a pele de seus descendentes, e mesmo a Coroa, aceitando como fato consumado o mulatismo do século XVIII, foi obrigada a decretar posteriormente estarem aptos a ocupar cargos públicos indivíduos de qualquer cor.

Diversas instituições coletivas, fossem hospícios, instituições de caridade ou irmandades religiosas, proliferavam representando a preocupação das autoridades com o crescimento dessa classe de *desclassificados*. Dentre elas, estão os internatos para o ensino da

música. Os mestres de música, responsáveis por esses internatos adotavam meninos órfãos, em sua maioria produtos da miscigenação e lhes davam casa, comida e instrução musical, em troca da obrigação de fazer música para esta ou aquela instituição: se de um lado o trabalho do músico era servil ou semi-servil, essas instituições trabalhavam através de contratos de prestação de serviço, isto é, cobravam para suas apresentações.

Chegando-se ao século XIX, encontramos um tempo marcado no campo das ideias e das artes pela discussão a respeito do projeto de identidade nacional, em torno do qual girava a questão da mestiçagem. Hermano Viana destaca que naquele contexto do século XIX o mestiço “acabou se transformando no bode expiatório do atraso brasileiro” (Viana, 2002, p.63). As políticas de incentivo a imigração e teses de branqueamento se combinavam e fundamentavam a ideia de que o estímulo ao cruzamento de mestiços com brancos poderia assegurar o futuro da nação em seu processo de civilização. Como em Canaã, de Graça Aranha, “no futuro remoto, a época dos mulatos passará, para voltar a idade dos novos brancos” (apud Viana, 2002, p.64)

A política do branqueamento tinha como objetivo anular ou reduzir os efeitos da mestiçagem. Para fundamentar intelectualmente tais proposições, as elites brasileiras se inspiravam em teses importadas da Europa, devidamente ajustadas às particularidades da sociedade brasileira, como diz Hermano Viana:

Lilia Schwarcz afirma em sua tese ‘Homens de Sciencia e a raça dos homens’ que ‘em finais do século passado o Brasil era apontado [em debates intelectuais e na própria imagem do país no exterior] como um caso único e singular de extrema miscigenação racial’. Além disso, ‘o cruzamento de raças era entendido com efeito como uma questão central para os destinos dessa nação’. Essa constatação não era fruto da aplicação mecânica de teorias racista europeias ao caso brasileiro. Um dos maiores méritos da tese de Lilia Schwarcz é mostrar, em detalhes, como ‘as elites locais não só consumiram esse tipo de literatura, como a adotaram de forma original’, através de um trabalho de seleção de textos e utilizando-se de um ‘acervo de autores ecleticamente aproveitados’ pelo pensamento racial brasileiro, que atualizou o que combinava e descartou o que de certa forma era problemático para a construção de um argumento racial no país (Viana, 2002)

Ou seja, isso revela um processo de apropriação intelectual cujo objetivo já havia sido dado *a priori*: sustentar políticas raciais. Dentro dessa formação discursiva da intelectualidade brasileira, encontramos diversos sujeitos cuja atuação estava direta ou indiretamente ligada ao campo da música popular, entre eles, Silvio Romero e Mario de Andrade. Grupo que – haja visto seu processo de desenvolvimento argumentativo científico – estava mais conectado a um ideal político de busca da identidade nacional com a necessária solução da questão racial, do que com outras questões estéticas. Nas palavras de Veloso & Madeira:

Interpretamos Mario de Andrade como um ator que encarna e personifica a figura do homem público, a partir da luta que empreendeu para a construção e implementação de um projeto coletivo de âmbito nacional, perseguindo sua missão de tornar o brasileiro um cidadão consciente, partícipe do projeto de construção da nação (Veloso & Madeira, 1999, p.112)

A essa altura, a intelectualidade se debatia em busca de um discurso homogeneizado que justificasse e autorizasse a expressão popular, legitimada por sua maior ou menor representatividade nacional. O ideal romântico estava se distanciando, dando lugar a um realismo que buscava no cotidiano a expressão maior de suas narrativas. Assim na literatura, assim na música. Não mais ‘O Guarani’, mas o cotidiano das ruas chamava sobre si a atenção de uma intelectualidade sedenta de algo que sustentasse seus anseios pela busca da identidade nacional:

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente se quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada. O homem da nação Brasil hoje, está mais afastado do ameríndio que do japonês e do húngaro. (Andrade, 1972).

Com efeito, parece haver um acordo sobre isso. A questão é: se de um lado é conhecido todo esse processo de apropriação cultural a que ele se refere – seja como dominação, como aculturação ou como imposição – de outro lado permanece, no implícito, uma negação a um passado simbólico, a desconstrução do mito de origem, tão desenvolvido no ideal romântico do século XIX. Estamos, com certeza, na ordem da formação discursiva: ser brasileiro é, muito mais do que nos limitaria a condição ameríndia, ser europeu nascido aqui. Desenvolver um olhar europeu sobre si mesmo, em níveis crescentes de complexificação e em níveis decrescentes de exotismo. Talvez essa possa ser uma definição da transição do pensamento romântico para o pensamento realista.

Observemos que na citação acima, Mario de Andrade se refere a um homem-universalizado, escondido em termos universalizantes como *artista*, *europeu*, *povo* e *arte*. Não nos interessa tratar de crítica a Mário de Andrade, a essa altura. Mas sobretudo, refletir como e de que maneira esses processos discursivos vêm se reproduzindo de maneira naturalizada, no campo da musicologia. Há que se considerar, sobretudo, que a formação discursiva na qual se inseriam esses agentes que, em fins do século XIX, promoviam o debate sobre identidade

nacional, pressupunha que esses mesmos agentes eram, concomitantemente, produtores de crença e agentes validadores de seu próprio discurso³⁰.

A reificação de um sujeito universalizado está, sem dúvida, em consonância com a busca de uma teoria que fundamente e unifique a discussão sobre o nacional. Processos discursivos determinados estruturalmente estabeleciam uma transitoriedade de ideias, sem que se perdesse de vista, o plano estratégico fundamental. Dizendo de outra forma, ao longo do século XIX o mestiço sai da posição de culpa pelo atraso e vai para uma posição de protagonista de uma possível singularidade da expressão artística. No entanto, não se opera, ainda que em uma leitura apressada ou desatenta nos levasse a crer, uma alteração da posição discursiva: elites brasileiras buscando a construção de seu valor europeu –em relação a, em referência a. A transitoriedade do mestiço representa muito mais uma estratégia discursiva das elites brasileiras do que um processo de inclusão social ou de valoração estética.

Mário de Andrade, por exemplo, que defendeu na música as proposições de Silvio Romero, universaliza os termos no intuito de buscar o seu ideal. O afastamento do ideal romântico dá lugar a um outro ideal: a do real reificado, idealizado. Falemos de um mestiço, mas não de qualquer mestiço, falemos desse que representa a projeção dos anseios da elite. Desse que se revela pela diferença e pela distância, desse que nos qualifica – classes médias urbanas – enquanto observadores, distantes e não envolvidos. Nos qualifica, portanto, enquanto europeus em solo brasileiro. Nas palavras de Sandroni:

Mário apreciava aspectos da música popular urbana. É o autor do que talvez seja o primeiro ensaio dedicado, no Brasil, à música dos discos ‘A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos’, escrito em 1937, em que elogia, entre outros, Moreira da Silva e o Bando da Lua). Mas não pode haver dúvidas sobre o predomínio do mundo rural em sua caracterização do popular. Tanto as pesquisas feitas nas viagens de 1927-29 quanto as que orientou, como as da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, voltaram-se para a música tradicional do Nordeste. Se, em alguns casos, suas investigações aconteceram nas capitais, elas sempre se debruçaram sobre manifestações culturais de origem rural (Sandroni, 2004, p. 24).

Ou seja, o personagem *desclassificado* – conceito de Mello e Souza – cujas raízes se fixavam no século XVIII, transitava agora nos centros urbanos, sujeito de um discurso interdito, cuja expressão musical era silenciada.

Elemento vomitado por um sistema que simultaneamente o criava e o deixava sem razão de ser, vadio (...) continuava muitas vezes a ser o que já viera de além-mar com esta pecha: o criminoso, o ladrão, o degredado em geral. À sua volta formava-se um círculo vicioso: a estrutura econômica engendrava o desocupado, impedindo-o de ter atividades constantes; o desocupado, desprovido de trabalho, tornava-se oneroso ao sistema. (Mello e Souza, 1986, p. 66).

³⁰ Consideremos o caso de Macha de Assis, por exemplo, que era literário e crítico de jornal no período de

O negro e o mulato eram a essa altura os protagonistas dos processos de hibridização dos gêneros musicais estrangeiros chegados ao Rio de Janeiro. Em especial, cabe ressaltar o maxixe como prática musical popular “criada no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX” (Sandroni, 2001). Gênero resultante dos sambas da Cidade Nova, onde músicos e dançarinos encontraram sua maneira própria de tocar e dançar a polca.

Assim, a polca dançada pelo povo do Rio de Janeiro se transformaria em algo de original (e finalmente numa nova dança, o maxixe) através da incorporação de um movimento típico do lundu. A melhor expressão disso é o surgimento da designação de gênero polca-lundu em partituras para piano editadas a partir de 1865 (Sandroni, 2001, p. 59).

Retomando a questão discursiva, que é nosso interesse aqui, observamos como esse mestiço-ideal foi escrito e descrito pela intelectualidade, enquanto mestiço-real protagonizava o processo de construção de um gênero que viria a se consumir como nacional, sobretudo a partir da virada do século XX.

Gêneros novos, práticas musicais enraizadas por “grupos rebarbativos, e praticadas disfarçadamente, na calada da noite e num bairro de má fama” – esse era o cenário para nascente indústria fonográfica que entrava no Brasil em 1897 (Vicente, 2002). Como então atender as necessidades de criação de mercado consumidor? Se o centro de consumo se aglomerava, a essa altura, nos centros urbanos, como refazer os processos de validação/interdição?

A intelectualidade novamente se colocando a serviço de um maquinismo, produzindo uma subjetividade coletiva que impulsiona o desejo. Estratégia clássica do sistema de mercado, que encontra na produção de crença, no discurso autorizado, seu principal aliado. Como diz Hermano Viana, “é preciso analisar as forças que movem as ideias e as outras forças que escondem as forças que movem as ideias”(Viana, 2002, p.77).

Forças de um mercado interno potencializado pelo consumo da música popular e pela entrada maciça de investimentos nos primeiros trinta anos do século XX. Depois de a primeira gravadora ter entrado no Brasil em 1897 (Gramophone), o fluxo mais representativo de capitais nesse setor acontece após o final da década de 20, quando entram, em um período de oito anos, cinco gravadoras diferentes (Columbia Records em 1923, Pathé e Thorn Electrical Industries em 1928, RCA em 1930 e Emi em 1931) (Vicente, 2002).

Em 1933, com o lançamento de *Casa Grande e Senzala*, surge a primeira referência positiva ao mulato, pontapé inicial para uma possível valoração de suas práticas. Apesar de significar uma mudança significativa em relação aos paradigmas em vigor a respeito da mestiçagem, *Casa Grande e Senzala* não surpreende: sua própria condição de produção lhe fez

vir à tona, como elemento discursivo necessário para ampliação e reprodução sistêmica. Nas palavras de Hermano Viana:

Era como se todos os brasileiros estivessem esperando a "revolução" desencadeada por Gilberto Freyre (ou a história por ele articulada que "todos" os brasileiros imediatamente adotaram como espelho). O sucesso "instantâneo" e a adoção "espontânea" de uma idéia "revolucionária" não acontecem todos os dias. Talvez porque nada, na "ecologia" das idéias, seja tão instantâneo ou espontâneo assim. Parecia existir uma expectativa generalizada em vários setores do mundo intelectual, que o relacionamento entre intelectuais e músicos populares apontado no capítulo II já deixou entrever, de que uma explicação/ distorção como aquela desenvolvida em Casagrande e senzala surgisse a qualquer momento. Por isso o "deslumbramento" descrito por Jorge Amado e o "êxito" mencionado por Roberto da Matta (Viana, 2002, p.76).

A esse momento 'esperado', de sucesso 'espontâneo', corresponde uma ampliação do mercado de música gravada. A ressignificação da prática musical quando tirada de seu ambiente original e trazida para um ambiente de produção de larga escala, possibilitado pelo advento da gravação, requer a construção de novos paradigmas. Requer sobretudo um discurso que se lhe atribua valor: produzem-se novas crenças e novos valores, que fundamentem a inculcação de novos desejos. A construção de uma subjetividade coletiva a que se refere Guattari garante e viabiliza o sistema maquínico.

A sincronicidade de alguns fatos relevantes ilustra a relação discursiva entre a *intelligentsia* brasileira e a então nascente indústria fonográfica.

Observemos, primeiramente que a partir de 1923, com a entrada da Columbia, registra-se uma entrada de oito diferentes gravadoras, em menos de dez anos (Vicente, 2002). Essa entrada de capital estrangeiro, por si só, revela a potencialidade do mercado consumidor interno, para discos. Um produto novo, cujo público consumidor precisava ser preparado, sua subjetividade precisava ainda ser construída, assim como seu gosto e sua noção do que é bom e do que é ruim. Formação discursiva: discursos autorizados produzindo crença e atribuindo valor.

Somente dessa forma, as elites podem considerar qualquer manifestação popular como objeto de desejo. No momento em que essa manifestação se converte em produto, no momento em que sua discursividade primeira é atravessada por outra, cuja formação discursiva se assemelha ao lugar social desse novo público. Nesse momento, onde o ideológico transpassa o estético, é criado o gosto burguês.

Situação muito parecida ocorre frequentemente ao longo da história dessas práticas. Gonçalves (2003), tratando dos ranchos carnavalescos do início do século, por exemplo, comenta:

A noção de rancho carnavalesco, compreendida como manifestação da cultura popular pelo cronista, é formulada como um sistema que apresentava "transformações" permanentes e avançava dentro do

universo carnavalesco carioca com sua organização particular. Ou seja, aos olhos do cronista, vai se configurando, progressivamente, uma nova expressão carnavalesca, com padrões de organização de canto, dança e originalidade mais civilizados que os das outras formas de carnaval, posto que guiados pelos padrões de civilidade e moralidade tidos como mais "adequados"(Gonçalves, 2003, p.92).

Isso ilustra bem o comportamento das elites do início do século: atraídos pelo desejo, repelidos pelo preconceito e pela necessidade de diferenciação. E na relação dinâmica entre essas duas forças surge o produto da apropriação. Discursividade cujo sentido é deslizado e até mesmo esvaziado no processo de deslocamento espacial das práticas, de resignificação das relações e de reordenação dos sujeitos.

Dessa forma, o maxixe da Cidade Nova, cujo sentido se encontra no som e na dança, mas também no sensório, no proibitivo e na transgressão, se converte em produto de mercado, objeto esvaziado de prateleira: o disco, que, à exceção – felizmente – do sentido intrínseco ao audível, perde grande parte de seu significado.

Também assim foi o samba, o choro, o baião. Também foi com o frevo. E assim ainda é, com o funk, por exemplo. A moralização tem sido o argumento aceito pelo senso comum para esse extrativismo cultural, onde nem mesmo os sujeitos, muitas vezes, são preservados.

E o que de mais objetivo, de efeito mais contundente, do ponto de vista discursivo, do que produzir crenças a partir dos centros de intelectualidade? Quem haveria de se contrapor ao que é dito pelo intelectual?

É necessário um emissor legítimo, quer dizer alguém que reconhece as leis implícitas do sistema e que é, a esse título, reconhecido e cooptado. São necessários destinatários reconhecidos pelo emissor como dignos de receber, o que supõe que o emissor tenha poder de eliminação, que possa excluir 'os que não deveriam estar aqui' (Bourdieu, 2004, p.109).

A citação acima vem a ser uma analogia que o autor propõe quando analisa a crise do ensino do francês. Entendemos ser de grande valia a utilização dessa proposição para inspirar a reflexão a respeito das funções do discurso, evidenciando as relações que o mesmo autor aponta como sendo a relação de autoridade e de crença. Saber o que dizer, como dizer e para quem dizer faz daquele que profere o discurso o celebrante do ritual que confere à arte, trazendo a proposição para o universo do objeto que nos interessa, o caráter de sacralização.

Retomando a argumentação anterior, produz-se, nesse nível, uma crença, desencadeada por uma relação de autoridade: o receptor crê aquele que discursa como "emissor legítimo" (p.109) e que os receptores estejam "relativamente homogêneos em termos (...) sociais" (p.109). Aliada a isso vem a situação legítima, que é aquela que determina a "importância" (p.110) do que é dito e da forma como é dito, e a legitimação da linguagem, que

se alcança quando “se diz constantemente, além daquilo que diz, que o diz bem” (p.110), e dessa forma, passa-se o falso por verdadeiro. E, enfim, justamente por essa combinação de forças se chega à experiência religiosa: o discurso da celebração e da exclamação.

Não seria mera coincidência, portanto, que o primeiro livro de samba publicado no Brasil fosse datado de 1933. A julgar pelo prefácio, Vagalume já estaria sendo movido pelo intento de reivindicar a memória do samba, enquanto prática:

leitor amigo. muito estimorei que, «estas mal traçadas linhas, «te vão encontrar no gozo da mais perfeita saúde» e disposição de supportal-as, até o fim deste modestíssimo trabalho, que, longe de ser uma obra literária, é apenas um punhado de crônicas, que não publiquei, porque os amigos mais íntimos induziram a que as reunisse num volume, á guisa de livro. quando as idealizei, foi no intuito de reivindicar os direitos do samba e prestar uma respeitosa homenagem aos seus creadores, áquelles que tudo fizeram pela sua propagação. não tive outro objectivo, sinão separar o trigo do joio...hoje, que o samba foi adoptado na roda «chic», que é batido nas victrolas e figura nos programmas dos radios, é justo que a sua origem e o seu desenvolvimento sejam tambem divulgados (Vagalume, 1933).

Inferimos, pois, que àquela altura muito dessa apropriação já havia sido levada a cabo. Mais interessante ainda é observar na página de dedicatória os nomes de Eduardo das Neves, A. B. da Silva (Sinhô), intérpretes da Casa Edison. A que passado parece ele se referir? A um mesmo círculo de produção, embora menor e mais simples na primeira década do que na terceira, mas ainda assim, a um mesmo círculo restrito de produção.

Falando do choro em 1936, dia Alexandre Pinto:

Ao dar publicidade a um livro encontramos-nos sempre na duvida de um facto auspicioso para os leitores, enfim cada um escreve o que póde ou o que sabe. Estas linhas não tem a pretensão de mostrar erudição nem é commercial nem expositiva; é tão simplesmente em linguagem dispretenciosa, ao alcance de todas as intelligencias, assim como da pessoa que escreveu que comunga no mesmo credo, escrevendo de bôa fé, se sentindo num ambiente agradável, expontaneo, não tendo ao menos a intenção de instruir, quer seja para o bem ou para o mal (Pinto, 1936).

Lugares de memória para o samba e para o choro, talvez, já à época. Reminiscências de um passado onde essas práticas ganhavam sentido, em cenários animados por sujeitos legítimos. Paradoxal, poderíamos pensar a essa altura. Porque, se propusemos entender as publicações como discursos validadores, como operam publicações que se reportam a um passado perdido? De modo natural – haja vista a escolha dos autores – e romântico essas publicações preenchem de sentido aquele produto esvaziado. Sentido atribuído *a posteriori* pelas crônicas, a vida vivida nos textos, modelo ideal para a moral e os bons costumes.

As classes dominantes, portanto, na relação de atração-desejo e repulsão-diferenciação articulam estratégias de apropriação das práticas populares. Nesse processo, se aproximam do objeto de desejo, e virtualizam uma territorialidade intermediária onde podem preencher com seus próprios sentidos, decorrentes de processos de silenciamento e

deslizamento. Nesse território intermediário, vivem personagens imaginários construídos nas leituras de crônicas e afins. O texto se torna, portanto, mediação entre o mundo burguês e seu objeto de desejo – as práticas culturais populares.

Retomando, para concluir, a colocação inicial: o discurso validador agora está nos jornais e sobretudo na academia; a zona intermediária está nas mídias; as práticas populares em lugares de memória; e a elite está onde sempre esteve: no controle das forças estratégicas de poder.

Encontramos hoje, na literatura, diversas noções que circundam o termo ‘Clube da Esquina’: um movimento, uma estética, um disco, uma canção ou um conceito. Não nos interessa entrar nessa discussão, nem nos é relevante fazer qualquer escolha arbitrária sobre qual desses entendimentos do termo pretendemos sobrepôr a reflexão desse texto. Nos interessa sobretudo o aspecto de produção coletiva que está implicado no termo, qualquer que seja a abordagem escolhida. A partir disso, pretendemos situar o autor Milton Nascimento na discussão personificando a dicotomia individual/coletivo, de forma a procurar o que há de singular, particularmente em *MINAS*, álbum de 1975, objeto de nossa pesquisa.

A relação indivíduo/coletivo pressupõe, em um primeiro momento, a relação de uma unidade com o todo, onde o todo poderia ser entendido como a soma de suas partes. Esse seria um possível caminho, caso aceitássemos a necessária reificação do todo, e a partir daí estabelecer relações referenciais entre indivíduo e o coletivo (perspectiva apontada pela noção de Identidade Cultural).

A partir da perspectiva de Guattari, no entanto, a noção de indivíduo é diversa e aponta para um processo complexo de interação de forças sociais e econômicas que se materializam no indivíduo, em uma espécie de produção em série de indivíduos, a que ele chama de produção da subjetividade capitalística.

É precisamente a partir dessa perspectiva que pretendemos discutir a noção do identitário e do singular em *MINAS*, onde temos, por um lado, o sujeito Milton Nascimento, autor, figura central e aglutinante do discurso, de outro lado, um todo a que ele se conecta, tanto por relação metonímica como por elaboração do seu próprio processo de singularização.

O ponto de partida necessário para a discussão da discursividade e, especificamente da relação que agora nos interessa (individual/coletivo), vem a ser o entendimento da noção de indivíduo. Para Guattari, indivíduo e subjetividade são dissociados e ambos são impactados e produzidos por mecanismos maquínicos das estruturas capitalísticas. Ele dá o nome de individuação à unidade existencial básica que está atrelada a princípios biológicos, fundamentalmente, quer sejam os pares, homem x mulher, vivo x morto – e a partir daí suas

decorrências de sobrevivência, como forças geradoras do processo de individuação – e mesmo relações socioeconômicas que localizam o ser em um território social, um lugar ao qual ele pertence e onde nele se produz a sua subjetividade.

O posicionamento da unidade existencial básica não garante, ou melhor, não é suficiente, para determinar os sistemas de hierarquias e disciplinarização, esquemas de valores e categorizações. Na fricção do processo de individuação com o processo de inculcação desses esquemas é que resulta a subjetividade. De forma tendenciosamente passiva, a unidade individual é modelada e submetida a um processo industrial de produção, complexo e globalizado, em escalas amplas, de maneira que o indivíduo é serializado, modelado.

A subjetividade, acrescente-se, não se restringe no indivíduo, e nem mesmo reside no indivíduo: ela é resultante das forças maquínicas (o que ele chama de produção da subjetividade capitalística) da dimensão macro/molar com os processos infra-pessoais (dimensão molecular).

Sob esse ponto de vista, a unidade autoral central Milton Nascimento do álbum *MINAS* é tríplice: Milton como processo de individuação, Milton como indivíduo e Milton como subjetividade³¹. A construção do sujeito passa, necessariamente, por um percurso historicamente definível, construível e factível. Não me refiro a um definido ou a um construído, mas a uma possibilidade que se dá na aproximação ao objeto, na sua construção, que tem nos passos iniciais do observador/historiador o seu gesto inicial. Milton sintetiza um processo de individuação historicamente atrelado às minorias. Guattari distingue claramente a noção de minoria com a de marginal, de forma que uma minoria não precisa estar necessariamente na posição marginal e vice-versa. Nesse contexto, desenvolve a noção do devir, como sendo a potencialidade do desenvolvimento da singularidade, estabelecendo, portanto, os pares mulher/devir-mulher, negro/devir-negro, homossexuais/devir-homossexuais. Milton apresenta, historicamente, as marcas dessas minorias que, compondo seu processo de individuação, se deixam transparecer ao longo da obra, especificamente, nos limites desse trabalho, no álbum *MINAS*.

Ao contrário da busca por um universal e do retorno ao idêntico que está implícito na noção de Identidade Cultural, o devir se estabelece a partir de um jogo de forças – agenciamentos sociais - que produzem a subjetividade dessas minorias. Essa subjetividade ‘se

³¹ Entendo que seja exatamente por isso que Guattari prefere usar o termo ‘agenciamento coletivo de enunciação’ no lugar de ‘sujeito’.

relaciona com’, ‘se referencia a’, marca sua territorialidade a partir das referências maquinicas da produção da subjetividade capitalística. Dessa forma a problemática da minoria se transfere para uma multiplicidade dos sujeitos e de uma pluralidade (discursiva?). Nas palavras do autor, quando trata, por exemplo do grupo dos homossexuais:

A homossexualidade que os homossexuais constroem não é algo que os especifique em sua essência, mas sim algo que diz respeito diretamente à relação com o corpo, à relação com o desejo do conjunto das pessoas que estão em torno dos homossexuais. Isso não quer dizer que os homossexuais pretendam fazer proselitismo ou instaurar uma ditadura da homossexualidade. Quer dizer, simplesmente, que a problemática que eles singularizam em seu campo não é do domínio do particular ou, menos ainda, do patológico, e sim do domínio da construção de uma subjetividade que se conecta e entrelaça com problemáticas que se encontram em outros campos, como o da literatura, da infância, etc. São justamente esses elementos que levariam a falar de um norte-sul através dos países, de uma negritude através de todas as raças, de línguas menores através de todas as línguas dominantes, de um devir homossexual, de um devir criança, de um devir planta através dos sexos delimitados (Guattari & Rolnik, 1986, p.75).

Seguindo essa linha, a negritude que Milton-Negro constrói estabelece as diversas pontes com os diversos agentes com os quais ele se comunica, e a partir dos quais ele demarca seu território. No jogo dessas relações dos diversos processos de individuação, nas relações dos diversos devires, na presença das minorias que, hora se materializam na pele, hora se materializam na sexualidade, hora se materializam em processos históricos de exclusão social, é que se demarca esse território chamado Clube da Esquina: exatamente o lugar da multiplicidade dos sujeitos e da pluralidade (discursiva?).

Assim, nos afastamos da noção de identidade cultural, e, portanto, da necessidade de qualificar o termo ‘Clube da Esquina’ como movimento ou qualquer coisa semelhante, e passamos a trata-lo como uma questão de territorialidade. Território de diálogo e de concatenação de forças capitalísticas de produção de uma subjetividade coletiva que, ao se relacionar com os diversos devires, as diversas questões e diversas minorias presentes no nível dos indivíduos produzem um espaço semiótico, onde os diversos discursos revelam um processo histórico de segregação, silenciamento e apagamento.

Os dois outros aspectos presentes no sujeito, segundo essa perspectiva, se relacionam de maneira dinâmica e recíproca. Guattari propõe a noção de um indivíduo modelado, serializado. Desde a infância o indivíduo se constrói através da inculcação de sistemas de representação e de sensibilidades. Vem a ser um “terminal individual consumidor de subjetividades”. A subjetividade, entendida como uma produção maquinica, que ele dá o nome de produção da subjetividade capitalística, estabelece as bases do sistema, compondo o que Marx chamava de “infraestrutura produtiva”. O processo de subjetivação é, portanto, a resultante de um sistema de conexão direta entre grandes máquinas produtivas de controle

social e as instâncias psíquicas (desejo) do indivíduo. A subjetividade pode ser, então, por analogia, compreendida como a linguagem, no que se refere aos processos envolvidos:

É claro que não são dois indivíduos, um emissor e um receptor, que inventam a linguagem no momento em que estão falando. Existe a linguagem como fato social e existe o indivíduo falante. A mesma coisa acontece com todos os fatos da subjetividade. A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares (Guattari & Rolnik, 1986, p.33).

Dessa subjetividade compartilhada, que delimita uma territorialidade de significações e de sistemas de representação simbólicos comuns, é que resulta um agenciamento coletivo de enunciação, nos termos propostos por Guattari. O sujeito é, portanto, múltiplo, no sentido de que resulta de todas essas forças sociais que interagem nos níveis molares e moleculares. O processo de subjetivação – isto é, a produção de sentido – não estaria, acrescenta o autor, centrado em agentes individuais, nem em agentes coletivos, e sim:

no funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e de produção ideica, sistemas de inibição e automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.) (Guattari & Rolnik, 1986, p.31).

A questão que se segue a essa proposição é a de “como os agenciamentos de enunciação reais podem colocar em conexão essas diferentes instâncias” (Guattari & Rolnik, 1986, p.31). Como a territorialidade Clube da Esquina opera e agencia essas conexões é precisamente o objetivo do presente tópico.

Do ponto de vista extrapessoal, podemos compreender e situar *MINAS* a partir das condições de produção que regem sua discursividade. Elementos musicais como sistemas de linguagem norteiam a produção de sentido de duas formas: a divisão social do trabalho – na produção da subjetividade – aponta para uma “encruzilhada política e micropolítica fundamental” onde um lado aponta para uma lógica de reprodução de modelos e outro, para o processo de singularização.

Nos interessa sobremaneira, em se tratando da análise musical, identificar o que identifica o processo de singularização, o que está bem de acordo com a proposição *certeuniana* de desvio, de negativo significativo. Os elementos musicais que rompem e surpreendem são aqueles que tomaremos, fundamentalmente, por objeto de análise, em outro momento do texto.

Acreditamos que é do ponto de vista infrapessoal que podemos propor uma cartografia de *MINAS* mais interessante. O novo musical, o elemento surpresa e negativo, dentro de um amplo contexto semiótico que é o da Música Popular, demonstrou ser capaz de inventar

uma nova percepção: uma nova relação com o elemento metafórico e simbólico se instaurou de maneira marcante em *MINAS*. A construção de refrãos em estruturas instrumentais – onde a palavra se ausenta – vai de encontro à lógica fundamental da música de mercado: abdica-se daquilo que todo mundo pode cantar junto para propor uma única voz instrumentalizada, cujos múltiplos sentidos se produzem na escuta. A dimensão infrapessoal da escuta é acionada uma vez que a forma sugerida, não completada, é terminada pelo ouvinte. Dizendo de outra forma, ganha um sentido no ato da escuta, quando os sistemas de sensibilidade, de desejo e afeto são atingidos. *MINAS* lida de forma lúcida com a multiplicidade das subjetividades através do implícito e assim consegue vir a ser um sucesso de vendas e de crítica, no ano de 1975. No terreno das múltiplas subjetividades, o implícito universaliza.

Considerando a territorialidade Clube da Esquina, podemos perceber o processo de singularização em *MINAS* pela conexão do indivíduo com o exterior, sobretudo pelos mecanismos infra-pessoais:

Estamos totalmente prisioneiros de uma espécie de individuação da subjetividade. Nesse sentido, parece-me que a questão não é propriamente a de nos resgatarmos a nível de nossa individualidade, pois podemos ficar girando em torno de nós mesmos, como se estivéssemos com uma terrível dor de dente, sem poder desencadear processos de singularização a nível infrapessoal, nem a nível extrapessoal, já que para isso é necessário se conectar com o exterior (Guattari & Rolnik, 1986, p.38).

Em *MINAS*, o agenciamento coletivo da enunciação – sujeito – ou a subjetividade coletiva ali territorializada promove o processo de singularização sobretudo pela via infrapessoal, onde diferentes indivíduos se conectam de forma inovadora e estranha às lógicas do maquinismo industrial: as relações de trabalho estão subordinadas a vínculos afetivos, às memórias discursivas e à noção do coletivo, herança, que proponho como hipótese, das antigas organizações coletivas das Irmandades Religiosas, muito presentes em *MINAS* Gerais, no século XVIII.

Corroborando nesse processo, estaria atuando ainda na instância infrapessoal, embora em direção contrária, o que Guattari chama de função da economia subjetiva capitalística: a culpabilização é a função que propõe, a partir de uma referência dominante, as perguntas “quem é você?”, “o que você vale?”, etc. A sustentação do processo de singularização se torna frequentemente impossível, sob ponto de vista do indivíduo:

No entanto, à menor vacilação diante dessa exigência de referência, acaba-se caindo, automaticamente, numa espécie de buraco, que faz com que a gente comece a se indagar: “afinal de contas quem sou eu? Será que sou uma merda?” É como se nosso próprio direito de existência desabasse. E aí se pensa que a melhor coisa que se tem a fazer é calar e interiorizar esses valores. Mas quem é que diz isso? Talvez não seja necessariamente o professor, ou o mestre explícito exterior, mas sim algo de nós mesmos, em nós mesmos e que nós mesmos reproduzimos. Instâncias de superego e instâncias de inibição (Guattari & Rolnik, 1986, p.41).

Daí tem-se que o processo de singularização, materializado nas relações de trabalho, em *MINAS*, ilustra uma tática certeuniana de reagir à opressão do maquinismo industrial, trazida à baila pela culpabilização. De uma subjetividade singular a outra, tem-se o território.

De uma subjetividade singular a outra, tem-se o território. Acredito que exatamente a partir desse ponto a curva muda sua direção: o que era o singular, o negativo, se amplia e se aglutina por reação à função da economia subjetiva capitalística, de modo a ser reapropriado, encaixado, recolocado. Toda inovação ou surpresa é categorizada de modo a garantir a ordem social, e já não se tem mais o novo, o singular, mas uma nova produção de subjetividades que incorporou os elementos de singularidade de modo que eles agora estão devidamente associados a alguma zona de enquadramento e de referenciação.

Temos enfim uma dinâmica complexa e aparentemente paradoxal instaurada: dos diversos devires, e suas singularidades, suas relações infrapessoais e extrapessoais ocorre a inovação do sentido, surge uma nova maneira de ouvir, uma territorialidade no campo da Música Brasileira. E justamente a partir disso, e por causa disso, ficam comprometidos os processos de singularização, à medida que os maquinismos e a produção das subjetividades capitalísticas os incorporam em um novo referencial: o Clube da Esquina, ascendido (?) à condição de zona de referenciação.

2.3.7 Milton Nascimento e *MINAS*: singularidades e porquês

Milton Nascimento surge no cenário da Música Popular Brasileira em 1967, na ocasião do Festival Internacional da Canção Popular, onde recebeu o prêmio de melhor intérprete. “Travessia” revelou Milton ao grande público do eixo Rio-São Paulo e alavancou a sua carreira como músico, compositor e intérprete. Segundo Marcio Borges (Borges, 2011) Milton já atuava no cenário musical de Belo Horizonte desde 1963 como crooner e em março de 1964 se tornou contrabaixista “por uma questão de sobrevivência” (Borges, 2011, p.37). Nesse mesmo momento nasce o compositor, depois de um diálogo com Marcio Borges. À parte de citações biográficas tão difundidas a respeito de sua orfandade, sua infância em Três Pontas e sua mudança para Belo Horizonte, nos interessa os pontos citados que correspondem ao nascimento do intérprete, o nascimento do músico e o nascimento do compositor. Considerando-se que a esse sujeitamento vemos um longo processo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização: entendemos que, talvez justamente por isso, daí vem a singularidade de Milton Nascimento. Um artista único no cenário da música popular brasileira:

que une erudito ao popular, que é reconhecido em círculos restritos e no consumo de massa, que é reconhecido por público e crítica, que é reconhecido e respeitado por músicos de jazz norte-americanos. Milton Nascimento sintetiza processos históricos de segregação em seu autodidatismo materializados em sua obra - *de uma gente que ri quando deve chorar e não vive, apenas aguenta* – que marcariam, como exemplo, esse devir-mulher que habita o próprio artista.

Essa sua aproximação à linguagem jazzística parece vir desde tempos iniciais, onde seu processo composicional inicial que era marcado por vocalizações de caráter improvisatório, como indica Márcio Borges:

Bituca deixou-se levar — e me levou consigo — para muito, muito longe, para uma região de melodias intrincadas e misteriosas, entoadas em puro improviso de cristalinos falsetes, coisas que nem eu, nem ninguém, nem ele próprio, jamais escutáramos antes. Era como se estivéssemos na Floresta Negra, juntos a Jules, Jim, Catherine, e todos nos achássemos instalados ali, no "quarto dos homens", como ectoplasmas feitos de som (Borges, 2011, p.54).

Podemos perceber nos relatos de Marcio Borges que o próprio processo de composição se dava a partir das vocalizações, em sua maioria, para que depois a letra fosse associada. Disso resulta uma característica muito peculiar de sua obra que é caráter instrumental do uso da voz. A poética, embora fundamentalmente atrelada à sonoridade, parece ser decorrente de uma melodia dada. Pode-se perceber isso por questões de prosódia e pela grande quantidade de elipses – assunto a ser aprofundado oportunamente, e logicamente, e sobretudo, pelos próprios relatos dos processos criativos e composicionais coletados.

Arcanjo (2011) propõe uma reflexão interessante a respeito da voz de Milton como uma “capacidade de aglutinação de várias outras vozes” e cuja “dimensão feminina enquanto modo de posicionamento sensível do canto que tem e é alma” apresentam Milton, em 1967, como um “acontecimento isolado de toda uma propaganda feita em torno de sua imagem” :

(...) Milton Nascimento, na maioria das vezes, é intérprete das canções feitas, sobretudo, em parceria com Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos. Isso se torna significativo, em seu caso, para pensarmos a possibilidade da autoria ser estabelecida como parceria, de maneira diferenciada, roubada, apropriada e falsa, através da textura do falsete e aberturas de vozes de Milton. Constituindo-se, assim, o próprio lugar de mediação e afunilamento de sentidos, na especialidade de cada uma de suas interpretações ou próprio corpo das canções as quais empresta a voz, atravessada por diversas outras vozes (Arcanjo, 2011).

A autora aponta um amplo descritivo do que ela chama desse “atravessamento”, fato que é explicado umas vezes por *overdubs*, outras vezes por contracantos e em outras, ainda, por manipulação do material sonoro, através do uso de *reverbs*. Aprofundaremos essa questão no capítulo correspondente, mas é interessante ressaltar, nesse momento, como que as intervenções no material sonoro determinam a produção de sentido, como veremos no tópico correspondente à análise das gravações.

Ainda dentro dessa perspectiva do “atravessamento” proposto pela autora observamos de maneira muito frequente na obra de Milton o uso de dobras instrumentais da voz, como ocorre, por exemplo, em *Nuvem Cigana*, do álbum *Clube da Esquina* (1972).

Essa perspectiva proposta por Arcanjo (2011) nos é particularmente interessante e a ela retornaremos em algumas linhas. Por ora, procuramos apenas ilustrar como Milton/artista encontra seu processo de singularização no cenário da música brasileira.

Um outro aspecto que faz de Milton um artista singular é sua relação com uma coletividade. Sua produção – incluindo-se composições e arranjos – nascem a partir de uma interação entre amigos, de uma convivência estreita e de laços de amizade, que estavam presentes em Belo Horizonte dos anos 60. Logicamente não estamos sugerindo que isso fosse uma condição exclusiva do que se conhece por “Clube da Esquina”, afinal situação semelhante ocorria no Rio de Janeiro nos movimentos da Bossa Nova, da Jovem Guarda e da Tropicália, entre outros. Mas procuraremos explorar essa questão explicitando o que havia de singular na relação indivíduo/coletivo e explicitar as condições históricas determinantes para esse processo. Um breve olhar já seria suficiente para sustentar a questão, bastando observar as relações de trabalho presentes ao longo de sua discografia que evidenciam a supremacia dos laços afetivos em relação às relações de trabalho.

Isso fica evidenciado nos processos de gravação do álbum *MINAS*, de 1975, que vem a ser o tema específico desta pesquisa:

Milton Nascimento aumentou muito seu status nacional e internacional com a série de discos que lançou entre 75 e 76. O álbum de "*Gran Circo*", "*Simples*", "*Fé Cega Faca Amolada*", etc., acabou se chamando *MINAS*, simplesmente porque um garoto (um de seus mil afilhados) sacou o óbvio, isto é, que MILTON NASCIMENTO continha o nome de nosso estado... O repertório do *MINAS* era muito bom. Tinha uma homenagem a *Leila Diniz*, que falecera num desastre de avião. Tinha *Norwegian Wood* e "*Caso você queira saber*" que por motivos técnicos saíram destacadas do disco, num compacto com Bituca e Beto Guedes. Tinha "*Trastevere*", uma música impressionante, com letra de Ronaldo(...) No vocal dessa música teve de tudo: MPB-4, Golden Boys, Nana Caymmi, Joyce, Lizzie Bravo, Olivia Hime... Aliás, a formação dos vocais do disco *MINAS* era realmente eclética: Lizzie Bravo, Tavinho Moura, Bebeto (o homenageado da letra), Keller Veiga, Fernando Leporace, Fafá de Belém, além dos meninos Marco Valério, Rúbio (o inventor do título "*MINAS*"), Jacarezinho e André Luiz, tudo garotada de Três Pontas (Borges, 2011, p.331).

Aproximando-se das então novas necessidades industriais, a música popular brasileira passa a apresentar um alto nível de profissionalização, e também características de esvaziamento ideológico, de criação de mitos e – sobretudo no que se refere à juventude – de consumo de drogas.

A juventude fica então à espera de novos ídolos, do novo herói, capaz de representar os anseios e esperanças da classe. Nesse cenário surgem novos nomes que não estavam atrelados a movimento nenhum: Milton Nascimento que desde 1965, “vem construindo uma

carreira constante, sólida, mas como ele diz, ‘na sombra, ali pela margem, sabe como é?’” (Bahiana, 1980a) representa uma real possibilidade para a construção de um novo mito:

Conversando com Luiz Gonzaga Jr., não faz muito tempo, ele me falou de Milton. Que estava preocupado, talvez até aflito com o que estava acontecendo com Milton: “Esse país só vive tendo um ídolo, um padrão, um modelo. E estão querendo pôr o Milton lá. O trono está prontinho pra ele sentar (Bahiana, 1980a, p.47).

E segue a autora:

E então, a partir de um ponto que ninguém, nem o próprio Milton, sabe definir, os estádios começaram a se encher para sua música forte e ampla. Com as platéias, cresceram as vendas de seus discos, até então considerados mais um investimento para prestígio do que um produto rentável para sua gravadora. A virada foi mais ou menos há dois anos, após o álbum Milagre dos Peixes e sua respectiva temporada ao vivo, no Rio e em São Paulo. E agora ele está lá, “no fio mesmo da navalha”: *MINAS*, seu último disco, testemunho vigoroso e permanente, teve 20 mil cópias vendidas por antecipação. Está chegando, agora, à casa das 32 mil. E continua subindo, enquanto Milton enche o Anhembi para o emocionante show de lançamento (Bahiana, 1980, p.47).

MINAS apresenta – como já aponta Márcio Borges - uma singularidade expressiva no âmbito da obra de Milton Nascimento, por diversas razões que procuraremos explorar, no presente trabalho.

Um aspecto interessante e significativo na constituição do sujeito-Milton é a quantidade de regravações. A partir da catalogação de toda a obra de Milton Nascimento³² encontramos como resultado que setenta e cinco composições foram regravadas pelo próprio Milton ao menos uma vez, isto é, aparecem, no mínimo, em dois álbuns. As duas canções mais regravadas são Morro velho (do álbum Milton Nascimento/1967) e Ponta de areia (do álbum *MINAS*, 1975): ambas contam com oito regravações. Isso revela uma tendência no redizer, no reafirmar, que procuraremos tratar oportunamente nessa pesquisa.

Das treze faixas de *MINAS*, seis foram regravadas, conforme Tabela 11.

³² A obra completa nos limites desse trabalho se refere a uma discografia consolidada a partir da superposição de cinco fontes diferentes: site oficial do Milton Nascimento, Museu Clube da esquina, Discos do Brasil, Wikipédia e Abril Cultural. Os dados de todas as fontes diferem entre si, de forma que a noção de discografia será trabalhada no item específico para isso. Pretendemos problematizar, sobretudo, as possíveis causas – à luz da matriz teórica utilizada – desses apagamentos.

Tabela 11: Quantidade de Regravações das faixas do álbum *MINAS*

Faixa	Título	Gravações
1	Minas	2
2	Fé cega, Faca Amolada	1
3	Beijo Partido	1
4	Saudade dos aviões da Pan Air	2
5	Gran Circo	1
6	Ponta de Areia	8
7	Trastevere	1
8	Idolatrada	2
9	Leila (Venha ser Feliz)	1
10	Paula e Bebeto	6
11	Simples	2
12	Norwegian Wood (This Bird as Flown)(Bonus)	1
13	Caso voce queira saber (Bonus)	1

Além desse recurso discursivo da paráfrase (reiteração do mesmo) e da polissemia (produção da diferença) (Orlandi,1998), ilustrado pelas regravações do mesmo intérprete, que revelam uma busca pelo já-dito. O recurso das citações temáticas é amplamente utilizado na obra de Milton Nascimento: nos referimos a citações temáticas como todo e qualquer elemento musical que faça referência a outra obra, que conduza o ouvinte a uma rede de memória discursiva (interdiscurso). Motivos melódicos, padrões e células rítmicas, estruturas harmônicas e aspectos textuais: todos esses elementos estão presentes ao longo da obra de Milton Nascimento. A introdução de *Morro velho* que sugere *Travessia* é um exemplo disso, já em seu primeiro álbum, de 1967³³, bem como o tema instrumental de *Cais* (Clube da esquina, 1972) que é citado em *Um gosto de sol*, do mesmo álbum.

Em *MINAS* esse recurso é particularmente explorado a partir do tema de *Paula e Bebeto* que perpassa por três canções do disco – *MINAS*, *Saudade dos aviões da PanAir* e *Idolatrada* – se estabelecendo como um operador discursivo marcante, cujo sentido pretendemos explorar adiante.

O uso de coros infante-juvenis também é uma característica marcante na obra do autor e em *MINAS*, especificamente, ocorre como elemento condutor do operador *Paula e Bebeto*, em *vocalise*. Nesse caso teríamos o operador discursivo dentro de outro estabelecendo o que pretendemos desenvolver como ideia de *meta-discurso musical*. A título de ilustração, já antecipando uma reflexão feita na pesquisa, *Paula e Bebeto*, uma das canções mais regravadas

³³ Referimo-nos ao álbum de 1967 como primeiro, nesse contexto, por ser o momento em que se configura o sujeito Milton Nascimento, tal como pretendemos demonstrar oportunamente.

por ele mesmo, gravada originalmente em *MINAS*, de 1975, reaparece em *Journey to dawn*, de 1979, com outro arranjo. O coro de crianças cantando em *vocalise*, no entanto, é preservado. Em 1997, no álbum *Tambores de MINAS*, embora apenas no final, o coro – de jovens – também faz o *vocalise*.

Sendo assim, *MINAS* se constrói como objeto deste trabalho à medida que se transforma a partir do gesto inicial. Sua discursividade – formulação mais precisa do que tomamos por objeto - não se limita, portanto, aos limites do álbum, mas, pelo contrário, o extrapola no tempo e no espaço, embora se mantenha atrelada a uma mesma materialidade discursiva.

Confrontando-se diferentes enunciados, originados em posições discursivas distintas, pretendemos explicitar relações ideológicas e simbólicas, bem como possíveis contradições e deslocamentos, “colocar o dito em relação ao não-dito, o que o sujeito diz em um lugar com o que é dito em outro lugar” (Orlandi, 2001, p.59). Desta forma, pretendemos traçar um percurso da construção desse objeto, isto é, um percurso de sua historicização.

Esse processo que envolve, entre outras, a fricção de sujeitos e posições discursivas com algumas das leituras possíveis, reveladas no processo de interpretação sistemática, que busca, revela e explicita os “espaços de deslimites e indistinções” (Orlandi, 1998). Tal processo é apontado em Certeau(2011) quando se refere à “fronteira mutável, entre o *dado* e o *criado*”; em Orlandi(2001), quando define que “as coisas a saber são sempre tomadas em redes de memórias nas quais os sujeitos se inscrevem filiando-se ao que os identifica” e, finalmente, em Foucault(2012) quando diz que “Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu [o sujeito do discurso] seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível”.

Ou seja, se de um lado o álbum é em si mesmo um *discurso primeiro*, de outro lado e, exatamente potencializados pela relação de contraposição, sobrevêm o que chamamos nesse trabalho de *discursos segundos*, materializados em críticas, depoimentos, artigos, produções literárias e acadêmicas.

2.3.8 Persona

No capítulo 7, Allan Moore aborda questões relacionadas à construção de um sujeito tríplice que canta e que transmite uma mensagem, onde o cantor é essencialmente o interlocutor do ouvinte e tudo o mais atua no sentido positivo – reforçando e complementando – ou negativo – contradizendo ou negando – desse discurso. É a esse sujeito que se relaciona

com o ouvinte que Moore dá o nome de *persona*, que, embora tenha relação direta com o intérprete, extrapola a noção de intérprete: *persona* vem a ser uma identidade tríplice que soma intérprete, a *persona* em si e o protagonista do discurso musical.

O capítulo se divide em cinco seções, a saber: teoria, endereçamento, ambientação, intenção e outras questões, sendo que se concentra essencialmente nos três primeiros. Nos dois últimos o autor apresenta uma questão – intenção e autenticidade – mas não as desenvolve a contento, optando por trabalhar quase que exclusivamente com exemplos. Por essa razão, neste trabalho serão considerados os primeiros para análise do álbum *MINAS*, sendo necessário fazer ajustes e adaptações do modelo ao objeto que carrega uma séria de particularidades e que se distancia, em todos os sentidos, do repertório usado por Moore como base de análise.

De maneira resumida, apenas a título de introduzir a análise subsequente, passamos a um breve descritivo de cada seção do capítulo. Cada uma delas será aprofundada neste trabalho quando aplicadas ao álbum *MINAS*, em seção de mesmo nome, para facilitar a organização.

Na primeira parte, a noção de *persona* é apresentada como uma construção que envolve o intérprete, seu canto, sua forma de expressar o texto e todo tipo de intervenção no material musical. Nesse sentido, podemos entender como uma noção expandida de interpretação, onde não um, mas vários sujeitos gravitam em torno de uma obra, manipulando, fazendo intervenções e, portanto, contribuindo para uma construção que se percebe no ato da escuta. Não apenas músicos e arranjadores, mas também engenheiros e técnicos de som atuam na produção do sentido, desde a escolha da captação até processos de mixagem e masterização. Dessa forma, como já dito, propõe uma identidade tríplice da *persona*: o intérprete (o artista), a *persona* (indivíduo que canta, conta história, o interlocutor do ouvinte), e o protagonista (indivíduo que conta história, o interlocutor do ouvinte). Ainda segundo Moore, esses três níveis podem estar claramente separados ou às vezes podem se confundir em todas as combinações possíveis. A parametrização aqui é feita em torno do quão realista é a *persona* e a narrativa e de como o cantor se posiciona nessa mesma narrativa.

Na seção chamada endereçamento, o autor aborda questões relacionadas à escuta. Procura detalhar ‘a quem a música é endereçada’ e ‘como a música é endereçada’ observando e analisando questões de ambientação e distanciamento (proxemics), e também do nível de identificação do ouvinte com a mensagem.

Finalmente, em ambientação, Moore trata das questões relacionadas à harmonia, textura e forma e de como elas afetam o discurso da *persona*, se contribuem positivamente ou negativamente e de que maneira.

O álbum, ao longo de suas 11 faixas lançadas no original de 1975, mais duas faixas incluídas na remasterização de 1995 apresenta, de modo geral, níveis bem claramente distintos entre os três pilares da construção da identidade da persona Milton Nascimento (Tabela 12) dá pela contribuição da ambiência, onde o uso instrumental da voz – vocalise – ganha especial importância. Arranjos e orquestrações também estão em sintonia com a construção de uma identidade persônic, contribuindo, assim, para a independência entre persona e intérprete.

Tabela 12: Identidade Tríplice da Persona em *MINAS*

Faixa	Lado	Título	Tempo	Identidade Tríplice		
				Intérprete	Persona	Protagonista
<u>1</u>	A	Minas	02:31			
<u>2</u>	A	Fé cega, Faca Amolada	04:35			
<u>3</u>	A	Beijo Partido	03:50			
<u>4</u>	A	Saudade dos aviões da Pan Air	04:27			
<u>5</u>	A	Gran Circo	03:32			
<u>6</u>	B	Ponta de Areia	04:30			
<u>7</u>	B	Trastevere	04:20			
<u>8</u>	B	Idolatrada	04:45			
<u>9</u>	B	Leila (Venha ser Feliz)	03:27			
<u>10</u>	B	Paula e Bebeto	02:15			
<u>11</u>	B	Simples	02:10			
<u>12</u>	-	Norwegian Wood (This Bird as Flown) (Bonus)	06:53			
<u>13</u>	-	Caso voce queira saber (Bonus)	03:25			

Por outro lado, o texto tende a mesclar as dimensões do intérprete e da persona, e, em alguns momentos, até do protagonista. A poética tende a ser impessoal, com muitos verbos no infinitivo ou uma narrativa onde o sujeito se coloca fora da cena e da situação. Não fossem as intervenções no material musical, os diferentes níveis de identidade se confundiriam. Percebemos, a partir disso, aquilo que confirma, reafirma e realça a prática do vocalise como um elemento do discurso: o dizer-se sem palavras, o mostrar-se nas matizes e entrelinhas implicam o sujeito no discurso que ele profere, mesmo que esse discurso seja codificado, o que nos remete à noção da metáfora em sua expressão máxima.

A presença quantitativamente expressiva de vocalises no álbum levanta a questão de como esse elemento deve ser tratado em relação ao tema proposto: nos limites desse trabalho isso quer dizer que entendemos que o vocalise é um elemento determinante na construção da persona Milton Nascimento em *MINAS*, em cada uma das abordagens previstas no modelo de Moore. Cabe ressaltar que nos referimos à ‘existência de vocalise’ como uma ocorrência de prática vocal temática, não improvisatória e que tenha função melódica e formal clara e definida. Dito assim, isso vem a ser uma grande característica da obra de Milton Nascimento,

desde o seu primeiro disco Milton Nascimento -1967, ainda que fosse de maneira menos presente (em 2 faixas no total de 10 faixas em 1967, contra as atuais 11 faixas de um total de 13).

A faixa que abre o disco já apresenta alguns desafios para o modelo: embora haja texto o canto é todo em vocalise. A faixa *MINAS* do disco *MINAS* tem correspondência direta com a faixa *MINAS* Geraes, do disco *Geraes*. Embora haja em ‘*MINAS* Geraes’ uma forma AB, com introdução e ponte, nessa versão ‘*MINAS*’ só se apresenta a introdução. Poderíamos pensar que se tratam de composições diferentes, até por terem nomes diferentes. No entanto, optamos por analisar ‘*MINAS*’ como uma versão de ‘*MINAS* Geraes’ por dois motivos: por serem iguais, sendo ‘*MINAS*’ um recorte de ‘*MINAS* Geraes’. E por serem também uma unidade, a princípio, os álbuns ‘*MINAS*’ e ‘*Geraes*’, pertencentes a um único projeto de álbum duplo, que não se concretizou.

Sendo assim, consideremos o texto, do qual o intérprete abre mão, à procura de um canto sem palavras. Os três níveis se confundem e se mesclam e não é possível distinguir intérprete de persona e de protagonista. A introdução do coro citando o tema de ‘*Paula e Bebeto*’ sugere um ambiente imagético, reforçado pelo fade-out, uma cena, onde se inscrevem mutuamente os três níveis de identidade. Esses três níveis são refletidos nos três planos distintos de vozes, o ‘eu’ o ‘outro’ e o ‘nós’, respectivamente no tema, no contracanto e coro de adultos, em bloco.

A não-palavra se constitui, portanto, na expressão autêntica que reflete a ideia central do texto que está no porvir: uma introdução ascencionada à categoria de obra, que apresenta um tema e uma ideia em torno da qual tudo o mais vai se transitar: “coração aberto”, “todas as canções”.

A faixa *MINAS* é a única em que esses três níveis se confundem. Isso nos dá uma indicação de que pode haver uma união dos três níveis, de maneira consciente, como forma de reforçar a expressividade do discurso musical: uma experiência religiosa traduzida em um canto unificado – tanto em níveis de identidade como em planos melódicos – de uma mensagem metafórica.

Embora não se apresente com letra, a faixa *MINAS* corresponde à introdução instrumental da faixa *MINAS Gerais*, do álbum *Geraes*, de 1976. Cabe lembrar que a proposta inicial é que *MINAS Gerais* fosse um álbum duplo. Dessa forma, a faixa *MINAS*, para além do que represente metaforicamente, sob o ponto de vista poético, é um conector, um operador discursivo de um processo – ou momento – de silenciamento: a negação do álbum *MINAS Gerais* reforça, propicia e dá início à desterritorialização do sujeito. Apagando-se *MINAS*

Geraes surge *MINAS*, não mais como referência ao território e sim, ao sujeito (‘MI’lton ‘NAS’cimento).

Milton se apresenta de maneira instrumental fazendo uso da não-palavra. Por relação metafórica ela nos leva, através do vocalise, ao discurso codificado. Por relação metonímica, nos remete ao texto, implícito, de *MINAS Geraes*. Não surpreende então o fato de nos depararmos com a letra de *MINAS Geraes* apontando para um estado de êxtase do protagonista, “com o coração aberto em vento”, “com o coração doendo de tanta felicidade” em sua relação com a canção – “todas as canções eternamente”. O discurso codificado de *MINAS* sugere esse êxtase no porvir, um momento no futuro onde a palavra possa se manifestar. Discurso silenciado, território deslocado materializado na introdução de *MINAS Geraes*, *MINAS* é a introdução da canção que não acontece. E que, por isso mesmo, revela a potência da singularidade do álbum, logo na primeira faixa.

Em *Fé Cega Faca Amolada* os três níveis estão bem evidenciados. De um lado, o protagonista como sujeito da narrativa, cuja quantidade de verbos no infinitivo indica distanciamento e impessoalidade, à exceção do início onde afirma “não pergunto” e “não espero”. A persona é construída e reforçada por diversos elementos: o uso sistemático de pergunta e resposta (Milton e Nivaldo, Beto e Nivaldo, Milton e Beto/Nivaldo, Beto e Milton/Nivaldo) contribuem para a ideia de um diálogo entre um sujeito que fala e outro que não fala, uma comunicação que não se estabelece, portanto. Essa dualidade é acentuada harmônica e ritmicamente pela célula do violão (que introduz e finaliza a música). Uma vez mais o vocalise como recurso discursivo do não-dito recebe roupagem instrumental no refrão: o momento de culminância da canção foge à palavra. O nível do intérprete está bem definido, estando Milton e Beto com posições bem demarcadas no campo sonoro, de modo que o ouvinte pode reconhecer claramente os dois intérpretes que se alinham o pensamento político do compositor e que se unem na construção da persona.

No caso de *Beijo Partido*, intérprete e persona se confundem e há, portanto, destaque para o protagonista, aquele que fala a outro. Embora haja os recursos vocais expressivos que remontam à persona, sobretudo pelo recurso do “word-painting” em “e grito...” (1’46’’), seguido de vocalise em falsete, podemos entender que esses recursos já estão de tal forma vinculados ao intérprete Milton Nascimento que não são atribuições exclusivas da construção persônica.

Saudade dos aviões da Pan Air apresenta três níveis bem claros. Enquanto o protagonista é o sujeito da narrativa, a persona se constrói pela universalização da experiência individual: a narrativa do ‘eu’ se projeta no outro pelo uso do recurso do canto do coro em

unísono. A mixagem também contribui para formação do sentido na primeira parte quando coloca a voz do intérprete sem destaque, dentro do coro. Subitamente sobrem a voz do indivíduo em “nada de novo existe nesse planeta, que não se fale nessa mesa de bar”, como que desperto e separado do coletivo. Também nesse ponto a mixagem é decisiva ao trazer a voz do solista para o plano frontal da *soundbox*. E esse indivíduo que recupera sua memória da experiência vivida é vivificado pela citação de ‘*Paula e Beбето*’ pelo coro de crianças, ao fundo. O final em vocalise reforça a ideia de expansão dos círculos concêntricos, “em volta da mesa”, “em volta do bar”, “em volta da cidade”.

Os três níveis de identidade se encontram bem distintos em *Gran Circo*, onde o aspecto textural tem importância fundamental na construção da persona. O protagonista é, mais uma vez, o sujeito da narrativa que observa, descreve e se desloca no tempo (o futuro está ao alcance da narrativa em uma espécie de profetização). As partes contrastantes são fundamentais para o sentido dual que não está presente no texto: em contraposição ao narrador que profetiza o drama, há uma voz feminina (Fafá de Belém) que realiza um outro texto, codificado na ausência da palavra. Reforçado por aspectos texturais, esse outro texto se contrapõe à ideia central da narrativa provocando por tanto novo deslocamento da persona, agora também no espaço.

Em *Ponta de Areia*, novamente um protagonista que narra e observa, relativamente neutro ao desenrolar da narrativa, sujeito que habita a cena e que atravessa o tempo, resgatando memórias. Em ‘*Ponta de Areia*’ os três níveis estão bem destacados com a persona recebendo muita contribuição dos vocalises tanto do intérprete como do coro de crianças na introdução: dessa vez apresentando o próprio tema de ‘*Ponta de Areia*’, o início e o fim em ‘fade’ reforça a ideia de movimento, de deslocamento no espaço, onde o sino é o referencial do aqui, do local do observador. O tema em vocalise sugere a expansão dessas lembranças, da passagem para o indizível, o ápice da expressão que não pode mais ser traduzida em palavras. No fim, uma interrupção súbita da palavra dá lugar ao coro de crianças, em outro tom, em outro andamento, que reforça a ideia de deslocamento da memória, para finalização em ‘fade out’.

Na faixa *Trastevere*, a persona é muito ativada pelo aspecto textural que enfatiza a dramaticidade do texto, com uma ambiência tensa, aleatória, com frases soltas e desconexas. A voz se aproxima muito da fala com uma melodia pouco evidenciada de pequena amplitude, o que realça o diálogo entre pai e filho. O protagonista é, novamente, um terceiro do diálogo, um observador que narra a cena. Pode-se considerar a passagem “que falava e ouvia”(1’48”) com fim súbito da última sílaba como um recurso de ‘word-painting’, direcionando para uma seção de grande aleatoriedade e pouca densidade sonora: o que se ouvia.

Em *Idolatrada*, o protagonista é o sujeito da ação, é aquele que fala à mulher. A persona é marcada por uma voz dobrada que reforça o texto, que ganha ainda mais brilho na palavra “brasileira” por um aumento considerável do *reverb* aliado ao movimento ascendente da melodia. Uma segunda parte, de caráter psicodélico, contrastante entra de forma súbita, preenchida com um coro de crianças apresentando o tema de ‘*Paula e Beбето*’. Há uma oscilação entre essas duas partes, indicando a contribuição textural para construção de uma persona dual, contraditória, uma despedida e uma dúvida, uma hesitação entre o “aqui”, o “conhecido”, e o “lá”, “novo” e “desconhecido”.

Leila: um protagonista que cala, guarda o não-dito expressado através de um vocalise que atravessa todo o tema, encontra no fim o coletivo, na universalização da emoção, no reforço da voz do indivíduo no grito coletivo: “Venha, venha ser feliz”. Os três níveis estão, portanto, bem evidentes: do indivíduo-protagonista à persona-coletivo, ‘venha ser feliz’ realiza o desejo subjetivo de uma geração, um final esperado. Como um grito sufocado, ‘venha ser feliz’ eclode depois de tanto não-dito, depois de tanto por dizer, representados pelo tema em vocalise.

Paula e Beбето apresenta três níveis distintos, sobretudo devido à ativação da persona pela ambiência: a dobra do tema pelo coro de crianças em vocalise, em plano distante reforça o aspecto universal da narrativa. O narrador não está implicado no texto, mas quando diz “mas no meu canto estarão sempre juntos” estabelece uma proximidade do sujeito que canta. Nesse sentido, protagonista e persona se confundem. A ambiência contribui na construção da persona, seja por exemplo com o violão dobrando ritmicamente a voz como também o surdo fazendo o “wordpainting” de “qualquer maneira”, uma vez que não obedece a um ostinato, previsível para o gênero.

O protagonista de *Simple*s é quem olha, aponta, narra e se identifica com o sentimento coletivo (“nossa tristeza”). A tonalidade coloca a voz em uma região aguda que explora a dramaticidade, sobretudo na passagem “uma ferida”, onde Milton opta por não usar falsete. O ápice no fim, em “e aquela criança ali sentada”, define o sujeito mas não o predicado: a ação, o acontecimento ou o desfecho fica por conta de um prolongamento do eco da última vogal, seguida de uma pausa expressiva e um acorde. Dessa forma, uma vez mais, a ambiência contribui significativamente para a construção da persona, intervindo, aqui nesse exemplo, inclusive, no texto.

O uso do falsete em *Norwegian Wood* denota um afastamento do protagonista e da persona: enquanto o protagonista é o sujeito da ação, narra e vivencia a narrativa, a persona se afasta à medida que faz uso de uma ‘outra voz’ da ‘voz que não é minha’. Junte-se a isso a

entrada de uma segunda voz na parte B (Beto Guedes) enfatizando o que ‘ela’ disse, ‘ela’ coadjuvante da narrativa. A ampliação das vogais atribui dramaticidade ao canto, que por sua vez é realimentado pela orquestração (ambiência). Os elementos formais também contribuem fortemente para construção da persona, fazendo uma repetição insistente da parte B, quase transferindo o protagonismo para a figura da coadjuvante.

Em *Caso você queira saber*, a alternância de vozes entre Milton e Beto define a separatividade entre protagonista e persona: enquanto o protagonista é o sujeito da narrativa e da ação, a persona se traduz em uma experiência compartilhada. Dois sujeitos dividem o texto, cujo final e ápice desemboca no canto sem palavras do tema da guitarra. A função tradicional do vocalise na obra de Milton se encontra, nessa faixa, no tema da guitarra no refrão: o indizível, o que está além do último grito é discorrido de forma codificada – aqui sob forma de comentário, o que se diz sobre o “dia negro” e estabelecendo o refrão.

Ainda na primeira parte do capítulo, na seção Teoria, Allan Moore propõe uma segunda parametrização da persona: como os elementos da narrativa – incluindo-se aí a narrativa em si mesma e o sujeito (persona) – operam no que se refere ao nível de realismo. Se a narrativa e a persona são realísticas ou ficcionais e se o cantor/intérprete se comporta como observador ou se está envolvido.

Cabem algumas considerações antes de avançarmos nesse ponto. Essa parte do texto é confusa quando o autor argumenta e define esses comportamentos. Inicialmente ele define o nível de realismo da persona como uma distância entre o intérprete real e o sujeito da canção:

A realistic persona is one that requests that we interpret it as coming directly from the singer, as a vocalised version of a direct adress, through conversation or similar means(...); a fictional persona is where the singer is unambiguously taking on a particular character, much as an actor does (Moore, 2012, p.182).

No entanto, a partir dos exemplos dados surge outra questão: em um primeiro momento, aparentemente, o que Moore aponta como ‘real’ está mais próximo da noção de verossímil e de factível do que propriamente do não-ficcional, como ele sugere na definição dos termos. Em seu primeiro exemplo, 'Do you want to know a secret', ele ilustra um caso de persona realista, porque o sujeito da narrativa está envolvido em uma narrativa “de uma maneira realista, duplicando a experiência de milhares de homens”. Ou seja, Billy Kramer – o intérprete desse exemplo – não vivencia realmente o que canta, mas interpreta uma canção onde o texto remete a uma experiência humana potencialmente real, factível e até mesmo universalizável.

Poderíamos encerrar o entendimento da proposta de Moore com essa ressalva de termos, não fosse pelo exemplo que ele apresenta em seguida:

O enredo, o de um assalto bancário falido, é quase como uma comédia de Ealing, talvez indicada pela banda prateada, sintetizada e tokenística. A temática é muito atual e a situação é plausível todos os dias (mesmo se nenhum dos muitos ouvintes realmente a tiver experimentado) e as *personas* de Bush estão claramente envolvidas, mas não há nenhuma sugestão de que uma (ou mais delas) represente "Kate Bush" ela mesma. Os personagens são inequivocamente ficcionais (Moore, 2012, p.184)³⁴.

Nesse caso ele associa à noção de *persona* realista uma real identificação com o intérprete-indivíduo: Kate Bush não rouba bancos, portanto a *persona* é ficcional, ainda que a trama da canção seja perfeitamente verossímil – rouba-se bancos.

Talvez o exemplo não tenha sido muito feliz na função de explicar a proposição, ou, por outro lado, a proposição careceu de maior discussão. Para o presente trabalho vamos assumir – como adaptação do modelo – que a dicotomia real/ficcional se refere ao sentido de verossimilhança da narrativa, não importando se o intérprete vivencia como indivíduo a mesma narrativa que constrói como *persona*.

No caso da análise do nível de realismo da narrativa, a situação tende a se repetir. O autor parte da associação de ‘narrativa realista’ à ‘experiência cotidiana’ e usa, para ilustrar sua proposição, exemplos que remetem às experiências comuns do dia-a-dia, onde o intérprete faz parte do grupamento social ao qual a narrativa se ‘endereço’ (p.182). Mais uma vez alguns exemplos parecem confundir a ideia inicial, com acontece na página 197 onde Moore cita um exemplo de uma narrativa psicodélica onde o aspecto imagético da letra é associado à noção de narrativa ficcional. Se a relação realista/ficcional é entendida como cotidiano de grupamentos sociais, forçosamente ele deveria aceitar que esse exemplo ilustra uma narrativa realista, de um grupamento social que particulariza sua leitura do cotidiano, sobretudo pelo uso de drogas.

Quando trazido ao repertório que nos interessa, esse aspecto ganha ainda mais um matiz: o sentido metafórico do texto, não muito comum no universo musical explorado por Moore, é muito comum na música popular brasileira, sobretudo na década de 70, e se torna um aspecto essencial, particularmente, na estética do Clube da Esquina e na obra de Milton Nascimento.

³⁴ The plot, that of a failed bank robbery, is almost like an Ealing comedy, perhaps indicated by the tokenistic synthesized silver band. The exploration is very much of the moment, the situation is plausibly everyday (if not one many listeners will have actually experienced) and Bush's personae are clearly involved, but there is no suggestion that one (or more of them) represents 'Kate Bush' herself. The personae are unmistakably fictional (Moore, 2012, p.184).

Torna-se necessário, portanto, também como adaptação do modelo, incluir o aspecto metafórico da narrativa na análise. Para isso, partimos do entendimento da dicotomia real/ficcional também sob o viés da verossimilhança, não importando questões do cotidiano dos círculos sociais envolvidos, o que levaria, caso fosse considerado, à uma extensa e necessária discussão sociológica, que foge aos limites do presente trabalho.

O segundo momento dessa adaptação seria a incorporação da metáfora na análise da narrativa. Para isso, usamos o modelo apontado por Marques (2008), onde a metáfora pode estar presente em três níveis distintos: o nível da palavra, o nível da frase e o nível do discurso. O discurso metafórico está, nesse trabalho, à noção de narrativa ficcional, ainda que seu aspecto semântico seja absolutamente realista e cotidiano.

E finalmente, para finalizar as observações a respeito do nível de realismo da narrativa, o vocalise será incorporado como texto metafórico, impactando no aspecto real/ficcional da narrativa.

O terceiro eixo dessa análise de realismo está na forma como o intérprete se posiciona diante da narrativa: Moore aponta que o cantor pode estar na posição de observador ou estar envolvido na situação descrita. Em um primeiro momento, dito assim, a afirmativa parece pouco problemática. Mas logo na sequência, no mesmo exemplo de ‘Do you want to know a secret’ ele menciona que a persona está “claramente envolvida na situação”, que denota uma confusão entre termos apresentados anteriormente no capítulo: quem está envolvido na narrativa é o protagonista, sujeito da narrativa. A persona –“construção artificial que pode ou não ser idêntica à personalidade do cantor”p.179 – extrapola os limites do texto, e encontra seu sentido e significação ampliados no processo de escuta. O que sem dúvida pode ocorrer nesse exemplo, mas de forma suficiente para determinar um padrão que possa ser livremente generalizado.

Assumindo, portanto, que o estado de observador/envolvido será uma atribuição dada ao protagonista – uma parte dessa identidade tríplice do cantor -, sobrevêm as seguintes questões que se tornam relevantes no processo de adaptação do modelo de Moore à obra de Milton Nascimento:

1- Que o fato de que quase a totalidade das letras são escritas por parceiros, Milton Nascimento projeta uma parte de sua identidade tríplice para dar vida à voz do outro.

2- Que no contexto metafórico o sentido de estar envolvido pode se diluir, assim como o de observar pode se tornar uma ação silenciosa.

3- Que no contexto de músicas engajadas, onde o texto ganha força social, no sentido de se tornar a voz, ou uma voz, do grupo social ao qual ela se destina, ou do qual ela se

origina, o nível de envolvimento do protagonista não é tão relevante quanto o nível de envolvimento do intérprete, enquanto indivíduo social. Vale lembrar, porém, que enquanto protagonista de relaciona com a narrativa, o indivíduo se relaciona com o sentido do discurso.

4- Que do entendimento do vocalise como texto metafórico decorre um protagonista envolvido, uma vez que o canto sem palavras atinge o limite máximo de expressividade.

A partir das adaptações propostas, segue-se, enfim, a aplicação do modelo ao álbum *MINAS*. A Tabela 13 mostra, de forma resumida, como se estrutura cada faixa, a partir do modelo de Allan Moore. Considerando nesse primeiro passo, apenas, o aspecto de verossimilhança como fator determinante do nível de realismo de persona e narrativa, e também a posição do protagonista da canção, tal qual se coloca no texto verbal, chegamos à conclusão de que, das 13 canções, 8 se configuram como o que o autor chama de *bedrock position*, ou seja, a configuração de persona realista/narrativa realista/cantor envolvido (faixas em azul claro). Esta posição é, segundo Moore, a posição básica da música popular, que estabelece mais proximidade e sentido para e com o público ouvinte.

Tabela 13: Níveis de realidade e envolvimento

Título	Persona	Narrativa	Cantor
Minas	Ficcional	Ficcional	Envolvido
Fé cega, Faca Amolada	Realista	Realista	Envolvido
Beijo Partido	Realista	Realista	Envolvido
Saudade dos aviões da Pan Air	Realista	Realista	Envolvido
Gran Circo	Realista	Ficcional	Observador
Ponta de Areia	Realista	Realista	Observador
Trastevere	Realista	Ficcional	Observador
Idolatrada	Realista	Realista	Envolvido
Leila (Venha ser Feliz)	Realista	Realista	Envolvido
Paula e Bebeto	Realista	Realista	Envolvido
Simples	Realista	Ficcional	Envolvido
Norwegian Wood (This Bird as Flown) (Bonus)	Realista	Realista	Envolvido
Caso voce queira saber (Bonus)	Realista	Realista	Envolvido

O segundo passo vem a ser a incorporação da metáfora. Analisando cada uma das faixas, destacamos as seguintes passagens metafóricas, seja no nível da palavra, seja no nível da frase:

Em *Fé Cega Faca Amolada*, destacamos as passagens: [Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada], [brilho cego], [Brilhar, brilhar, acontecer, brilhar faca amolada], [Irmão, irmã, irmã, irmão de fé faca amolada], [Plantar o trigo e refazer o pão de cada dia], [Beber o vinho e renascer na luz de todo dia], [A fé, a fé, paixão e fé, a fé, faca amolada], [O

chão, o chão, o sal da terra, o chão, faca amolada], [Deixar a sua luz brilhar no pão de todo dia], [Deixar o seu amor crescer na luz de cada dia] e [O brilho cego de paixão e fé, faca amolada].

Em *Beijo Partido*, destacamos [Eu não gosto de quem me arruína em pedaços], [*Beijo Partido*], [Hoje não passa de um dia perdido no tempo], [Hoje não passa de um vaso quebrado no peito], [Onde estará a rainha que a lucidez escondeu?].

Em *Saudade dos aviões da Pan Air*, destacamos [E lá vai menino senhor de todo o fruto], [descobri que minha arma é o que a [memória guarda], [fala ao coração][Fere o coração], [fome de bola], [E aquele tango e aquela dama da noite], [E aquela mancha e a fala oculta],[Que no fundo do quintal morreu], [Morri a cada dia dos dias que eu vivi], [Nas asas da Panair], [nas asas da Panair], [Em volta dessa mesa existem outras falando tão igual], [Vivendo seu normal], [Em volta dessa rua uma cidade sonhando seus metais]

Em *Gran Circo*, destacamos [Vem chegando a lona suja], [O grande circo humano], [Um sorriso vai se desenhar], [No amargo dessa festa], [O grande circo humano], [Carregando Prata e luar], [O mistério que vai se mostrar no arame], [Equilíbrio sobre o sol raiando], [Coração partido circo humano].

Em *Ponta de Areia* destacamos [Caminho de ferro], [não canta mais],[Casas esquecidas]

Em *Trastevere* destacamos [Os olhos cheios de terra], [O bonde fora dos trilhos],[coração dos navios].

Em *Idolatrada* destacamos [Tu és o fogo, o vento, chuva da manhã], [não acendas a fera doida que existe em mim], [A minha bota cheia de medo silêncio e pó], [Por aí segue caminho, segue sozinha], [Suja e verdadeira], [Da cor brasileira]

Leila (Venha ser Feliz) tudo

Em *Paula e Beбето* destacamos [Eles partiram por outros assuntos] e [Mas no meu canto estarão sempre juntos].

Em *Simples* destacamos [Olha a volta do rio virou vida], [A água da fonte nossa tristeza], [O sol no horizonte uma ferida], [Olha o ouro da mina virou veneno], [O sangue na terra virou brinquedo].

Em *Norwegian Wood (This Bird as Flown)* destacamos [This bird has flown].

Em *Caso voce queira saber* destacamos [Corpo e rosto em pedra], [Sei o que me fere em você], [Com seu riso indecente], [Já conheço o seu tempero, seu segredo e seu suor] e [Parece outro dia negro]

Disso resulta a Tabela 14, que substitui a coluna de ‘narrativa’ por 3 colunas que se referem ao uso da metáfora: valores de ‘sim’ ou ‘não’ indicam se existe ou não o recurso da

metáfora no nível da coluna correspondente. Assim vemos que se por um lado, praticamente todas as canções apresentam a metáfora no nível da palavra (11 canções), apenas 5 canções utilizam a metáfora ao nível do discurso.

Tabela 14: Presença de Metáforas nos diferentes níveis

Título	Persona	Metáfora			Cantor
		Palavra	Frase	Discurso	
Minas	Ficcional	Não	Não	Não	Envolvido
Fé cega, Faca Amolada	Realista	Sim	Sim	Sim	Envolvido
Beijo Partido	Realista	Sim	Sim	Não	Envolvido
Saudade dos aviões da Pan Air	Realista	Sim	Sim	Não	Envolvido
Gran Circo	Realista	Sim	Sim	Sim	Observador
Ponta de Areia	Realista	Sim	Não	Não	Observador
Trastevere	Realista	Sim	Não	Sim	Observador
Idolatrada	Realista	Sim	Sim	Sim	Envolvido
Leila (Venha ser Feliz)	Realista	Não	Não	Não	Envolvido
Paula e Bebeto	Realista	Sim	Sim	Não	Envolvido
Simples	Realista	Sim	Sim	Sim	Envolvido
Norwegian Wood (This Bird as Flown) (Bonus)	Realista	Sim	Sim	Não	Envolvido
Caso voce queira saber (Bonus)	Realista	Sim	Sim	Não	Envolvido

A Tabela 15 faz uma síntese das 3 anteriores, isto é, a partir do modelo de Moore, como se comportam as classificações no momento em que incluímos o discurso metafórico como elemento determinante da narrativa ficcional. Sendo assim, as canções *Fé Cega Faca Amolada* e *Idolatrada* deixam a posição *bedrock* e passam a ter narrativa ficcional. *MINAS*, por outro lado, considerada ficcional a princípio passa a ser realista quando se considera o texto (inexistente) como fator que determina essa posição.

Tabela 15: Níveis de Realidade e Envolvimento incorporando Discurso Metafórico

Título	Persona	Narrativa	Cantor
Minas	Realista	Realista	Envolvido
Fé cega, Faca Amolada	Realista	Ficcional	Envolvido
Beijo Partido	Realista	Realista	Envolvido
Saudade dos aviões da Pan Air	Realista	Realista	Envolvido
Gran Circo	Realista	Ficcional	Observador
Ponta de Areia	Realista	Realista	Observador
Trastevere	Realista	Ficcional	Observador
Idolatrada	Realista	Ficcional	Envolvido
Leila (Venha ser Feliz)	Realista	Realista	Envolvido
Paula e Bebeto	Realista	Realista	Envolvido
Simples	Realista	Ficcional	Envolvido
Norwegian Wood (This Bird as Flown) (Bonus)	Realista	Realista	Envolvido
Caso voce queira saber (Bonus)	Realista	Realista	Envolvido

Finalmente, a Tabela 16 conclui a transição do modelo à adaptação proposta nesse trabalho. Incorporando-se a ocorrência de vocalise como novo fator impactante no nível de realismo da narrativa o resultado da posição realista (*bedrock position*) cai para apenas 2 canções do álbum. Ressaltemos que, uma, *Norwegian Wood*, não estava no álbum de 1975, incluída como faixa bônus na remasterização de 1995. E a outra, *Paula e Bebeto*, parceria de Milton Nascimento com Caetano Veloso tem função de extrema importância no álbum: aparece como tema incidental ao longo do disco em 3 faixas diferentes.

Tabela 16: : Níveis de Realidade e Envolvimento incorporando Vocalise como Discurso Metafórico

Título	Persona	Narrativa	Cantor
Minas	Ficcional	Ficcional	Envolvido
Fé cega, Faca Amolada	Realista	Ficcional	Envolvido
Beijo Partido	Realista	Ficcional	Envolvido
Saudade dos aviões da Pan Air	Realista	Ficcional	Envolvido
Gran Circo	Realista	Ficcional	Observador
Ponta de Areia	Realista	Ficcional	Observador
Trastevere	Realista	Ficcional	Observador
Idolatrada	Realista	Ficcional	Envolvido
Leila (Venha ser Feliz)	Realista	Ficcional	Envolvido
Paula e Bebeto	Realista	Realista	Envolvido
Simples	Realista	Ficcional	Envolvido
Norwegian Wood (This Bird as Flown) (Bonus)	Realista	Realista	Envolvido
Caso voce queira saber (Bonus)	Realista	Ficcional	Envolvido

Em seguida, Moore aborda questões relacionadas à escuta. São elas: a posição do ouvinte em relação ao protagonista, seu lugar e função no processo de interlocução, isto é, se o ouvinte tem papel determinante na formação do sentido. O ouvinte pode ser, nesse sentido, protagonista, antagonista ou observador. Se o discurso ou narrativa é direcionado a ele, e ele portanto assume papel relevante na interlocução, ele contribui positivamente para a formação do sentido. O oposto, ou seja, a construção negativa, seria a posição de um ouvinte antagonista, aquele que se opõe à interlocução. Esse ponto, no entanto, é pouco explorado no texto, de forma que não há um entendimento claro do que o autor entende como ouvinte antagonista. E finalmente, à semelhança do que ocorre com o intérprete em sua tripartição protagonista, o ouvinte pode se comportar como observador, se mantendo à margem do processo de interlocução.

De maneira análoga, cabe alguns comentários a esse respeito. O processo de identificação com a narrativa no nível da narrativa, da forma como propõe o autor, encontra, quando aplicado ao repertório de Milton Nascimento, especificamente do álbum *MINAS*, algumas particularidades: em um contexto metafórico, onde as mensagens aparecem de forma codificada, impregnadas de sentido pelo que se atribui de verdadeiro e valoroso àquele que profere o discurso, a identificação no nível da narrativa pode ser diminuído, tornado secundário, em função da aproximação entre intérprete e ouvinte no nível do discurso. Nesse sentido, da mesma forma que a persona pode estar afastada - no nível do protagonismo - e implicada autenticamente por aproximação no nível do discurso, também no âmbito da escuta o mesmo se dá. E naturalmente na relação entre ambos.

Consideremos, por exemplo, a canção *Trastevere*: um diálogo entre um pai cego e seu filho. Em aplicação *ipsis litteris* do modelo, haveríamos de deduzir um afastamento, tanto no nível do intérprete quanto no nível do ouvinte: Milton Nascimento não é cego, não se trata de um diálogo dele com seu filho, assim como também não o é o ouvinte. A narrativa indica uma posição de observador da narrativa, como se a persona Milton nascimento estivesse presente na cena. A partir daí Moore levanta - embora não discuta suficientemente - as questões relacionadas à autenticidade.

Ocorre que é de fundamental importância para compreensão do repertório de Milton Nascimento a incorporação do elemento metafórico nessa análise. Considerando que pai e filho representam extremos temporais de uma sociedade em transformação, sendo afetada pelos efeitos da modernidade, um surdo e mudo que fala e ouve, que tem sua voz cerceada e, assim, o bonde sai do trilho e o coração vai embora a bordo de um navio. Entendido em sua riqueza simbólica, esse mesmo diálogo pode, sem dúvida, representar as angústias de uma geração, da qual fazem parte intérprete, compositores e músicos e portanto carregar um nível de autenticidade que encontra, dessa forma, no ouvinte, outro protagonismo.

A Tabela 17 mostra o comportamento de cada faixa, quando aplicamos o modelo, tal como é proposto. Das 13 canções, 10 apresentam uma posição de ouvinte observador. No nível da narrativa, podemos perceber nessas 10 canções, a mensagem não é endereçada, não há um indivíduo que ouve: a mensagem é enviada como que sem endereço e o ouvinte permanece como observador.

Tabela 17: Posições de ouvinte e cantor

Título	Posição do Ouvinte	Cantor
Minas	Observador	Envolvido
Fé cega, Faca Amolada	Observador	Envolvido
Beijo Partido	Protagonista	Envolvido
Saudade dos aviões da Pan Air	Observador	Envolvido
Gran Circo	Observador	Observador
Ponta de Areia	Observador	Observador
Trastevere	Observador	Observador
Idolatrada	Protagonista	Envolvido
Leila (Venha ser Feliz)	Observador	Envolvido
Paula e Bebeto	Observador	Envolvido
Simples	Observador	Envolvido
Norwegian Wood (This Bird as Flown) (Bonus)	Observador	Envolvido
Caso voce queira saber (Bonus)	Protagonista	Envolvido

Convém observar o novo parâmetro apontado por Moore nesse ponto. O autor organiza as zonas de proximidades distinguindo-as em *íntima*, *social*, *pessoal* e *pública*. Essas categorias refletem a maneira como a voz do intérprete é colocada em relação à base – no processo de mixagem – e à articulação. Assim, do *íntimo* ao *público*, as zonas de proximidade são ordenadas do mais perto (voz a frente, articulação sussurrada) até o mais longe (voz submersa na ambiência, articulação cheia, gritada). Essa dinâmica estabelecida por distâncias diversas e graus de intervenção acaba por reforçar a posição do ouvinte. Vale destacar que a *proxemics* de *MINAS* tende ser sempre do tipo *Social* (marcado em azul claro): a voz sempre mixada 'dentro' da base, sem que se percebam sons vocais (suspiros, respirações) que indicariam uma zona íntima, e que seria, portanto, endereçada a um indivíduo. A *proxemics* social, percebida pela forma de colocação da voz e da mixagem da mesma na *soundbox*, contribui para a colocação do ouvinte na posição de protagonista no nível do discurso, embora, no nível da narrativa, ele esteja colocado como observador (Tabela 18).

Tabela 18: Proxemics e Graus de Intervenção (Moore,2012)

Zona	Distância (Persona-Ouvinte)- Graus de Intervenção	Persona/Ambiente	Articulação da persona
Íntima	Muito Perto	Persona à frente da ambiência	Quase sussurrado
	Nenhuma intervenção	Muito Alto nível de separação persona/ambiência	Clareza de sons vocais (respiração, etc)
		Voz colocada à frente da 'soundbox'	Lirismo sugere intimidade e/ou contato físico potencial e endereçamento entre 2 pessoas
Pessoal	Perto	Persona à frente da ambiência	Leve a médio uso da voz
	Possibilidade de Intervenção	Alto nível de separação persona/ambiência	Menos clareza de sons vocais
		Voz colocada não tão à frente da 'soundbox'	Lirismo entre 2 ou mais pessoas
Social	Distância Média	Persona dentro da base	Médio a alto uso da voz
	Com intervenção	Pequena separação	Poucos sons vocais
		Voz colocada no centro da soundbox	Lirismo endereçado a grupos pequenos e médios
Público	Grande Distância	Voz submersa na ambiência	Voz cheia, alta e gritada
	Alto nível de intervenção	Alto nível de integração	Ausência de sons vocais
		Voz atrás na soundbox	Endereçado a grandes grupos

O acompanhamento por sua vez ganha destaque fundamental em *MINAS* na formação de sentido. Elementos texturais/harmônicos e formais podem – segundo Moore (2012) contribuir de maneira sutil ou evidente (o que ele chama de *implícito* ou *explícito*) e essa contribuição pode ser classificada em níveis diferentes de intervenção: desde o *inerte* (sem contribuição) até o *oposicionista* (onde a ambiência contradiz as expectativas), passando pelos níveis *quiescente* (confirma as expectativas do ouvinte), *ativo* (sustenta posição da persona com recursos como *word-painting*) e *intervencionista* (onde o acompanhamento vai além da letra, ampliando seus significados).

Em *MINAS*, o acompanhamento está sempre ativo na construção da persona e, portanto, na formação do sentido. A base está sempre do nível quiescente para ativo e intervencionista: em algumas canções a base é fundamental para compreensão correta da mensagem.

Ao longo de cada uma das 13 faixas do álbum *MINAS* é possível perceber um somatório de forças e decisões que contribuem para formação do sentido e a construção da

persona. De um lado, narrativas metafóricas onde se colocam como observador tanto intérprete como ouvinte. A música - isto é, a soma dos elementos musicais - no entanto, promove um deslocamento de posição em ambos os lados: intérprete e ouvinte são colocados na posição de protagonistas, à medida que segue o curso musical.

O *vocalise* tem um papel fundamental em todo o processo: se de um lado ele renuncia à palavra, se busca uma expressividade máxima, por outro lado, instantaneamente desloca o ouvinte: diga-se ao ouvinte, ouça aquilo que não se diz. Como no diálogo de *Trastevere*, 'o surdo-mudo que falava e ouvia', elementos formais, texturais e harmônicos corroboram para a construção de uma ambiência onde o ouvinte pode se encontrar como protagonista. Não no nível da narrativa, mas no nível do discurso que é compartilhado por uma geração assombrada pelo medo, pela repressão e pela violência: "Maria Fumaça não canta mais", "o bonde saiu do trilho", "vai ser, vai ter de ser".

Os elementos que constituem e que constroem a persona indicam ao ouvinte como ouvir *MINAS*, como ouvir Milton Nascimento. E assim a não-palavra, o discurso ininteligível encontra eco no coletivo. O tema de *Paula e Beбето* costurando todo o álbum, em *vocalise*, muitas vezes bem atrás da base, parece cumprir o seu papel de lembrar, a todo instante, em meio a tanta angústia: qualquer maneira de amor vale à pena.

2.3.9 *MINAS* e Discografia

A partir do que foi discutido na introdução desse trabalho – a construção do objeto – chega-se a um segundo momento tão necessário e pertinente quanto o que já foi apresentado. Pensar a relação entre unidade e agrupamento identifica e ao mesmo tempo evidencia as fragilidades envolvidas nos próprios limites entre a primeira e a segunda. Nesse momento, não mais pensando em construção do objeto e sim na relação de sua materialidade com o tecido – digamos assim – ao qual pertence. O disco como uma unidade material, como um produto – de mercado, inclusive – cuja materialidade encerra o dizer e liberta o implícito:

Mas, sobretudo, as unidades que é preciso deixar em suspenso são as que se impõem da maneira mais imediata: as do livro e da obra. Aparentemente, pode-se apagá-las sem um extremo artifício? Não são elas apresentadas da maneira mais exata possível? Individualização material do livro que ocupa um espaço determinado, que tem um valor econômico e que marca por si mesmo, por um certo número de signos, os limites de seu começo e de seu fim; estabelecimento de uma obra que se reconhece e que se delimita, atribuindo um certo número de textos a um autor (Foucault, 2008, p.26).

Embora trate, em sua argumentação, de livro, signo e texto, fazemos nós aqui a transliteração do objeto analisado: o disco que ocupa espaço, que tem valor econômico e que marca por si mesmo um certo número de canções, certo tempo delimitado de atividade de uma

espécie de performance congelada. Reconhecendo-se o disco como unidade, como obra, é possível, pois, estabelecer um conjunto de outras obras ao qual essa obra se reporta: discos de Milton Nascimento, essencialmente. Mas é o próprio Foucault quem aponta a fragilidade de uma conclusão apressada quando sugere que a “unidade material do volume não será uma unidade fraca, acessória, em relação à unidade discursiva a que ela dá apoio?”, ou seja, retomariamos a discussão apresentada na introdução desse trabalho. Avancemos, portanto, através da função autor no âmbito discursivo, onde se tece a rede que conecta diferentes unidades – obras – e se remonta a um todo – Obra.

Sob o ponto de vista do autor, a obra é aquilo a que a ele se refere enquanto dito. A obra é, portanto, objeto do dizer enquanto o autor é seu sujeito. Daí surgem duas novas questões: a primeira – já tratada na introdução desse trabalho – é a do sujeito. Entenda-se como sujeito discursivo um amplo campo de produção que gravita em torno de um nome, de um rótulo; que dele se afasta e que a ele se atem; tensionamentos necessários para que ressoe e faça surgir a função sujeito. Individuação do indivíduo, como poderia dizer Guattari & Rolnik (1986). A redução *Milton Nascimento* se refere, então, a uma rede de relações e tensionamentos onde ele próprio – indivíduo Milton Nascimento – se insere, se individua, se torna condição de produção de si mesmo.

A segunda e mais importante nesse momento do trabalho é a questão da obra. O que é e quais são os seus limites recognoscíveis, são questões que Foucault (2011) aponta em seu texto “O que é um autor?”:

Mas suponhamos que nos ocupamos de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si, faz parte da sua obra? É um problema simultaneamente teórico e técnico. Quando se empreende, por exemplo, a publicação das obras de Nietzsche, onde é que se deve parar? Será com certeza preciso publicar tudo, mas que quer dizer este tudo? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, sem dúvida. Os rascunhos das suas obras? Evidentemente. Os projetos de aforismos? Sim. As emendas, as notas de rodapé? Também. Mas quando, no interior de um caderno cheio de aforismos, se encontra uma referência, uma indicação de um encontro ou de um endereço, um recibo de lavanderia: obra ou não? Mas por que não? E isto indefinidamente. Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte (Foucault, 2011, p.55).

Enfim, a questão da obra é tão complexa como é a do autor. E nos parece que qualquer apontamento no sentido de delimitar essas fronteiras carrega consigo boa dose de arbitrariedade e – pior do que isso – de naturalização. *Discografia* é – em música – um termo que encobre uma série de premissas e decisões, critérios quase sempre implícitos de exclusão e de atribuição. Fazendo um contraponto com a citação acima, disco está para livro assim como discografia está para obras completas. Onde estariam – no campo da música - as anotações e os rascunhos, em se tratando de um campo de produção onde o próprio rascunho já é parte, já é

etapa ou insumo? Especialmente no caso de um artista como Milton Nascimento, onde o ambiente de gravação era momento de composição, arranjo e demais tomadas de decisão.

Procuraremos explorar essas fragilidades a partir de cinco referenciais distintos que propõem uma discografia para Milton Nascimento: a discografia proposta pelo seu website oficial³⁵, a proposta pelo Museu Clube da Esquina³⁶, proposta pelo site Wikipédia³⁷, proposta pela Abril Cultural³⁸ e a proposta pelo site Discos do Brasil³⁹.

Cada uma dessas propostas demarcam uma posição discursiva específica. O site oficial de Milton Nascimento e o site do Museu Clube da Esquina demarcam a posição autoral, considerando que se tratam de autores vivos e que fazem a gestão desses espaços midiáticos de maneira a fazer deles a sua própria voz: site oficial significa, então, o site que representa fidedignamente o ponto de vista daquele que o gere. Estabelecem esses dois uma tensão muito interessante para a discussão desse tópico: a tensão que há entre Milton Nascimento indivíduo e Milton Nascimento individuado.

A discografia da Wikipédia demarca um senso comum, uma vez que é uma informação volátil manuseada coletiva e anonimamente. A discografia apontada pela Abril Cultural resultou em uma coleção de CD's comercializada por ocasião da comemoração dos cinquenta anos de carreira de Milton Nascimento. E finalmente o site Discos do Brasil se propõe a consolidar discografias da Música Brasileira e é gerido pela jornalista e musicóloga Maria Luiza Kfourri.

Como pode ser visto na Figura 47, as diferentes propostas de discografia apresentam divergências em diferentes aspectos. Primeiramente, no que se refere à quantidade de discos, encontramos uma variação que vai de 19 títulos (Abril Cultural) a 40 títulos (Site oficial Milton Nascimento e Discos do Brasil).

³⁵ Disponível em <http://www.miltonnascimento.com.br/site/discos.php>, consulta em 5/5/14.

³⁶ Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/milton-nascimento/discos/>, consulta em 5/5/14.

³⁷ Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Milton_Nascimento#Discografia, consulta em 5/5/14.

³⁸ Disponível em <http://colecaomilton.cloudapp.net/duvidas.html>, consulta em 5/5/14.

³⁹ Disponível em http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Artista=AR0337, consulta em 5/5/14.

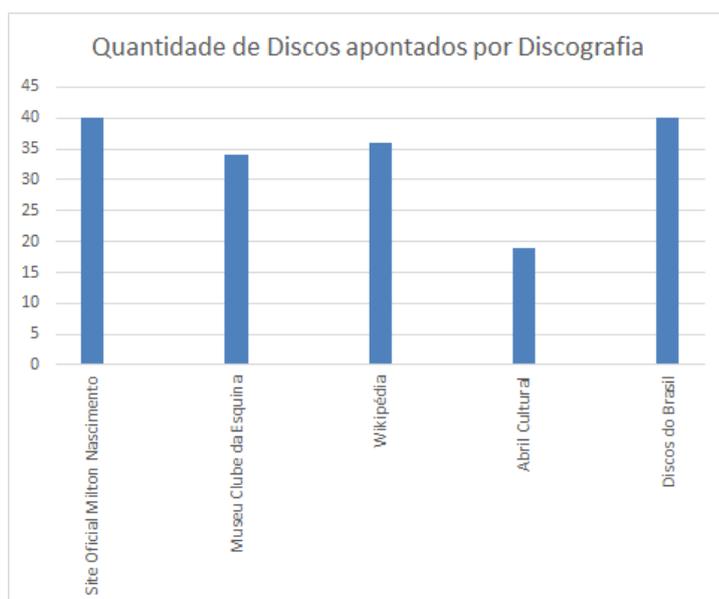


Figura 47: Quantidade de discos apontados por discografia

A diferença quantitativamente expressiva da proposta da Abril Cultural em relação às demais não é tão relevante uma vez que aponta para um viés comercial. Nosso interesse nesse ponto é em especial ao que se refere à diferença entre a proposta do site oficial de Milton Nascimento (40 discos) e a do Museu (34 discos), ou seja, a discografia do Museu totaliza seis discos a menos.

Um olhar mais atento sobre essas duas listas revela dois tipos de erro: o primeiro erro diz respeito ao que consta da discografia do site oficial e que não consta da discografia do Museu; e o segundo erro aponta para a situação inversa, isto é, aquilo que consta na discografia do Museu e que não é reconhecido pelo site oficial do artista.

No primeiro caso é possível distinguir sete discos, a saber: *Barulho de Trem* (1964), *Journey to dawn* (1979), *Uma Travessia Musical* (1999), *Travessia* (2002), *Novas Bossas* (2008), *Milton Nascimento e Belmondo* (2009) e *E a gente sonhando* (2010). No segundo caso, encontra-se *Muito pra Frente* (1965).

O caso de *Barulho de Trem* (1964) em confronto com *Muito pra Frente* (1965) revela uma divergência no que se refere ao início da obra, ou, dizendo de outra maneira, ao surgimento do sujeito. O disco *Barulho de Trem* (1964) mencionado no site oficial é um compacto duplo do Conjunto Holyday onde Milton era intérprete e violonista e ainda assina três das quatro canções. Segundo Marcio Borges, *Barulho de Trem* (1964) marcou a estréia de Milton em estúdio de gravação:

A primeira vez que Bituca entrou num estúdio foi para gravar "Barulho de Trem". A segunda foi para gravar como vocalista num disco de Pacífico Mascarenhas), Pepeto Sax (para Bituca, Das Pepêtans), Aécio Flávio, vibrafone e chefe-de-orquestra, Nilza Meneses, cantora, Miltinho Batera,

Washington, piano, Don Roberto Blasco, bandoneón, Nelsinho, piano, Batatinha bateria, Amador Batera, Moacir-Mão-Amarga, pianista, Paulo Modesto, cantor, Valter Gonçalves, one-man-show, Luther Gonçalves, bateria, Sílvio, contrabaixo, Lúcio Libânio, maestro e pianista, Léo Rodrigues, crooner, Lourival Bocão, crooner, Paulo Horta (irmão de Toninho Horta), contrabaixo, Teleco, bateria, Jésus, guitarra, Nazário Cordeiro, guitarra, Silvio Aleixo, cantor, Eduardo Prates "Pituca", piano, Maurílio, bateria, Toninho Costa, guitarrista, Toninho do Carmo, guitarrista, Sérgio Mineiro, contrabaixo, Necésio, ritmista, Rogério Lacerda, bateria, Padinha, sax, Marquinho Quelotti, vibrafone, Célio Balona, chefe-de-orquestra e vibrafone, as irmãs de Célio, Ana e Malu Balona, cantoras, Rubinho Batera e seu irmão Marquinho, vibrafone... e provavelmente ainda me esqueci de alguém...(Borges, 2011, p.76)

Em *Muito pra Frente* (1965), disco de Pacífico Mascarenhas, Milton atuava como vocalista, como conta o próprio Pacífico:

Nessa época, então, o Milton Nascimento e o Wagner estavam precisando morar em um lugar aqui perto. Aí já me surgiu a idéia de gravar o próximo disco em 1965 e convidar o Bituca e o Wagner para gravar junto. Porque eu tinha sido contratado pela Odeon para gravar dois long plays. O primeiro foi aquele com o Menescal. O segundo eu convidei o Bituca e o Wagner, para participar do coro do Quarteto Sambacana, que era como se chamava. Aí começamos a ensaiar em casa e o Marcos de Castro foi quem fez os arranjos. Ele era um maestro daqui e era meu vizinho. E nessa época até coloquei o Bituca e o Wagner morando lá na Rua Antonio de Albuquerque, entre a Rua Sergipe e Alagoas. Eles moraram nessa pensão, chamada Dona Maria, por uma temporada, o que facilitou o nosso ensaio. Ensaíamos até o dia em que nós fomos ao Rio de Janeiro para gravar (Mascarenhas, 2015)

O que conduz a essa divergência, sob o ponto de vista discursivo? Essa é a questão essencial para esse trabalho. Lugar de memória e também de esquecimento, a discografia proposta, listada, elenca uma série de documentos – discos – escolhidos a partir de unidade discursiva, critérios de pertinência e de relevância. É certo que em ambos os casos há a presença do indivíduo Milton, mas seria isso suficiente para a composição da série? Poderíamos estar tateando os rascunhos e esboços aos quais Foucault se refere, um discurso anterior, um enunciado anterior ao surgimento do sujeito individuado – Milton Nascimento? É uma hipótese, sem dúvida. Mas a questão mais interessante para a reflexão discursiva seria, ao meu ver, por que esse anterior diverge nas duas proposições?

Retomo, nesse momento, a propriedade da função enunciativa, como exposta na Arqueologia (2008), onde seu aspecto emergente é exposto, no que se refere ao enunciado, mas também ao objeto e ao autor. O enunciado emerge a partir de uma superfície dada, superfície que representa uma determinada formação discursiva. O que dizer, por que dizer e para quem dizer são, portanto, direcionamentos *a priori* do dito. Nesse sentido, uma relação dupla se materializa: enquanto *Barulho de Trem* (1964) é retido na memória de um Milton individuado é ao mesmo tempo apagado da memória de um Milton individualizado. O mesmo se dá com *Muito pra Frente* (1965), às avessas. Enquanto o primeiro demarca sua posição como intérprete e como compositor o segundo enfatiza seu pertencimento a um coletivo referendado – Clube da Esquina.

Dessa forma, a questão central passaria a ser: o autor surge como ele mesmo ou como uma parte do todo, em uma espécie de metonímia do coletivo. Ou ainda mais: como o coletivo nega e apaga o indivíduo que se singulariza. A memória que se encontra no dito, mas que significa no implícito, tensiona as forças que levam à composição da superfície de emergência de Foucault (2008) ou da formação discursiva (Courtine, 2014). Sobre memória, diz Pêcheux:

Não é de se admirar, nessas condições, que a idéia de uma fragilidade, de uma tensão contraditória no processo de inscrição do acontecimento no espaço da memória tenha sido constantemente presente, sob uma dupla forma-limite que desempenhou o papel de ponto de referência: o acontecimento que escapa à inscrição, que não chega a se inscrever; o acontecimento que é absorvido na memória, como se não tivesse ocorrido (Pêcheux, 1999, p.50).

A memória atua, pois, verticalmente ao longo da superfície discursiva, remontando a séries de documentos que são revisitados por processos repetitivos. À semelhança de pilares em uma estrutura dada, propicia o espaço de estabilidade, regularidade e repetição. A partir de uma discografia dada – inscrita como memória – produzem-se sentidos. Sentidos diversos mas sempre *em relação a, a partir de*. Faz-se necessário pensar, portanto, o percurso que vai do acontecimento à sua inscrição na série, onde há um desvio significativo na produção potencial de sentido. Do acontecimento ao fato, como diria Certeau (2011), vem a primeiro plano o percurso do historiador que não se contenta com monumentos estratificados em lugares de memória, mas faz do interroga-los uma prática constante.

Os casos de *Journey to dawn* (1979), *Milton Nascimento e Belmondo* (2009), *Novas Bossas* (2008) e *E a gente sonhando* (2010) parecem seguir a mesma problemática: o percurso de reterritorialização do autor alavancando um processo de interdição discursiva materializado em lacunas de memória. Enquanto no primeiro Milton se reterritorializa na América, no segundo se transfere para França e nos demais para o Rio de Janeiro, ainda que se mantenham presentes algumas parcerias com outros componentes do Clube da Esquina. A subjetividade coletiva protagoniza, a essa altura já como zona de referenciação, a interdição do discurso: valida o dizível à medida que este se circunscreve nos domínios de sua própria formação discursiva. Especialmente elucidativa a seguinte passagem de Eni Orlandi, onde se refere às faltas na memória:

Há faltas – e não falhas – de tal modo que eles não fazem sentido, colocando fora do discurso o que poderia ser significado a partir deles e do esquecimento produzido por eles para que novos sentidos aí significassem. Há, assim, furos, buracos na memória, que são lugares, não em que o sentido se cava, mas, ao contrário, em que o sentido falta por interdição (Orlandi, 1999, p.65)

A título de ilustração, em 1979, por ocasião do lançamento do disco, Luiz Fridman publicou um artigo intitulado *Milton Nascimento (U)S.A.*, que já a partir do título provoca a

reflexão em torno do trocadilho USA como um particular de S.A. (sociedade anônima). Ou seja, tempos de grandes investimentos e expansão e reorganização de cadeias produtivas, tempos de sociedade anônima e a reterritorialização a que me referi anteriormente presente no termo *Milton Nascimento (U)S.A.*:

O produtor desse novo disco de Milton Nascimento, gravado nos Estados Unidos, é Jim Price, saxofonista de primeira linha do mundo do rock(...) tem arranjos mais limpos(...) comercialmente produzirem resultados(...) a linguagem anônima em *Journey to dawn* se revela e mostra a face de uma arte não-conformista que surge da experiência de muita gente (Fridman 1979).

Uma Travessia Musical (1999), *Travessia* (2002) apontam em outra direção. Trata-se nesse momento de uma coletânea e um relançamento, respectivamente. Sobrevém a questão: como uma coletânea e um relançamento podem ser incorporados em uma discografia oficial, isto é, elevados ao *status* de obra? As duas tem em comum o fato de fazerem referência à *Travessia*, sentido metafórico no primeiro, literal no segundo. Enquanto o primeiro consolida uma coletânea da obra de Milton desde o início, representando, portanto, o sentido metafórico de *Travessia*, o segundo vem a ser o relançamento do próprio disco de 1967.

Uma vez mais o recurso parafrásico posto em ação: redizer poeticamente, redizer musicalmente e mais, redizer a obra, dar-lhe nova voz, fazê-la emergir em outros limites materiais e assim fazer se lhe atribuírem novos sentidos. Desnecessário enfatizar que esses dois discos constam apenas da discografia apontada no site oficial do cantor.

No caso de *Uma Travessia Musical* (1999) percebe-se pela simples leitura da ficha técnica que não se trata de uma coletânea comum: trata-se de uma coleção – e não de um disco - e foi concebida como marco comemorativo dos 30 anos de carreira do cantor pela empresa Reader's digest com lançamento em diversas partes do mundo:

Quando decidimos fazer uma coleção com a obra de Milton Nascimento, a primeira coisa que chamou minha atenção foi o clima de euforia e entusiasmo que contagiou toda a nossa empresa aqui no Brasil, alcançando também outras subsidiárias como Nova York, Miami e até a Bélgica. Além disso, era compreensível, pois Milton foi apontado como artista preferido entre nossos clientes (...) um dos artistas brasileiros mais queridos e respeitados, inclusive no exterior, Milton construiu uma magnífica carreira artística, uma verdadeira *Travessia Musical*, que ultrapassa três décadas, inteiramente dedicadas a cantar seu país, sua terra e sua gente (Guida, 1999).

Como podemos perceber, não se trata de um álbum e sim de uma coleção, no caso, especificamente, composta 1 box de 5 CDs, um texto biográfico de Tarik de Souza e uma entrevista exclusiva de Milton Nascimento feita por Marcio Borges.

Travessia (2002) por sua vez vem a ser a reedição do álbum homônimo de 1967 pela Dubas, selo de Ronaldo Bastos. Convém uma breve digressão a fim de contextualizar o fato. Em abril de 1995, Mauro Ferreira noticiou o relançamento de oito discos da obra de Milton em um projeto de remasterização levado a cabo pela EMI/Odeon. Entre eles estavam *Milton*

Nascimento (1969), *Milton* (1970), *Clube da Esquina* (1972), *Milagre dos Peixes* (1973), *Milagre dos peixes ao vivo* (1974), *MINAS* (1975), *Geraes* (1976) e *Clube da Esquina 2* (1978) (mauro ferreira.....artigo jornal) destacando ainda que “o espírito de coletividade talvez tenha sido responsável pela qualidade uniforme dos discos”. Para Ronaldo Bastos, no entanto, houve uma ruptura:

Agora que Milton vai lançar em Cd o melhor de sua obra – nos anos 70, na EMI/Odeon, em títulos como *Clube da Esquina* (1 e 2), *MINAS* e *Geraes* – a falta que faz a parceria de Bastos nos discos mais recentes é gritante. Mas, para o ex-parceiro, o pior é ter sido esquecido na hora da remixagem dos álbuns que produziu (Miguel, 1994)

A citação vem a ser um trecho do artigo intitulado “Racha no Clube da Esquina”, de 1994, onde Ronaldo Bastos faz duras críticas a Milton e divulga e promove seu então novo selo Dubas. Retomando, então, eis que *Travessia* é reeditado pela Dubas em 2002.

De volta à discussão de autor e obra, temos dois exemplos que desafiam, nos limites do senso comum, a noção de disco, enquanto unidade de um todo – discografia. Formação discursiva que atribui valor e verdade e valida discursos, o site oficial – em nosso caso tanto de Milton como do Museu – opera como lugar de memória que retém e exclui aquilo de que ele se afasta ou se aproxima, respectivamente, sob o ponto de vista ideológico. O autor vivo – do contrário do exemplo hipotético tratado por Foucault – conduz e, talvez melhor dizendo, produz a crença sobre o que deva ser entendido como obra. A incorporação desses dois casos na coleção *obra de Milton* demarca uma posição ideológica que trafega nos limites mais nos limites do sujeito do que do objeto: precisa ser disco para constar de discografia? Precisa ser inédito para constar de discografia? Precisa de autoria própria para constar de discografia? Questões aparentemente naturalizadas que se reportam à natureza do objeto podem – e são nesse caso – desafiadas quando ele, o autor, diz, autorizada e interessadamente, *essa é a minha obra*.

2.3.10 O novo cultural nos anos 70: juventude, herói, e um (possível?) conflito de gerações

A segunda metade do século XX é marcada globalmente pelo que Hobsbawm (1995) chamou de conflito de gerações. Em período tão curto de tempo, duas gerações distintas estão afastadas por um verdadeiro abismo cultural e econômico que se construiu no pós-guerra em função dos grandes avanços tecnológicos. De uma sociedade marcada pela privação de bens de consumo para uma outra, onde o acesso a esses bens é amplo e o próprio arsenal desses mesmo bens se torna maior e mais diversificado: tal é a ponte que se constrói de forma conflituosa como fator de diálogo entre essas duas gerações.

De um lado, uma geração que viveu as privações, as dificuldades materiais da falta de disponibilidade de bens, da falta de recursos para acesso a esses bens e que viveu as consequências das duas grandes crises do início do século – a crise de 1929 e a primeira guerra. De outro lado, a nova geração, do pós-guerra, que nasce sem essas referências em sua memória coletiva, que tem acesso e recurso às grandes inovações tecnológicas do pós-guerra. Uma nova geração que surge no seio de uma transformação social profunda, que incorpora o elemento da velocidade e da inovação às suas dinâmicas sociais de forma geral.

Esse é o perfil da sociedade do pós-guerra: uma geração que desconhece como vivência própria as dificuldades da geração anterior, que por sua vez, conserva a memória coletiva e a transfere - ou tenta transferir – em uma espécie de paralelismo, uma valoração comparativa:

Lily: Minha avó conta pra gente as coisas da depressão. Você também podia ler a respeito. Roy: Vivem dizendo que a gente devia estar feliz por ter comida e tudo mais, porque nos anos 30 diziam que a gente, os pobres, estava tudo morrendo de fome, sem emprego e essa coisa toda. (Hobsbawn, 1995, p.22)

É preciso, a essa altura, considerar o ponto de vista, a partir do qual Hobsbawn constrói sua análise. Certamente que um historiador inglês reconstrói o fato histórico a partir da perspectiva eurocêntrica, e por vezes sob o ponto de vista norte-americano. Ou seja, uma história sob a ótica dos centros hegemônicos, epicentros das transformações globais da segunda metade do século.

É preciso ponderar que a América Latina, e o Brasil em particular, tem como característica marcante de sua formação histórica e social os aspectos de dualidade entre o novo e o antigo. Desde o século XVI, valores e padrões sociais e econômicos diversos são transferidos dos centros europeus para a América sem que os mesmos tenham sido geridos e amadurecidos, digo, sem que surjam naturalmente e de forma endógena, como materialização de processos internos e anteriores. Se pegarmos alguns fatos históricos relevantes – a título de exemplo – como a abolição da escravatura, a abertura dos portos, a independência vem a reboque de outros, observamos que seus centros orgânicos estavam fora das fronteiras geográficas e, sendo assim, fora da própria sociedade, representando transformações sociais externas, que podem, nesse exemplo, se resumir em apenas uma: a revolução industrial inglesa, e seus desdobramentos.

Sendo assim, e voltando à segunda metade do século XX, algumas adequações ao que propõe Hobsbawn são necessárias para falarmos de Brasil. Os efeitos desse choque de gerações se deram no Brasil de forma indireta, incorporada, fazendo com que esse processo não

fosse tão presente enquanto memória, enquanto fator de identidade ou de valoração comparativa. O fato de o Brasil não ter sido cenário, e mesmo ter tido participação mínima na primeira guerra assegurou a preservação de instalações e do parque industrial como um todo. No entanto, dentro da lógica da globalização, todo o ônus dos grandes centros se transfere de uma forma ou de outra para a periferia. Vale dizer que, as inovações do pós-guerra chegam no Brasil de forma incorporada, através da prática do liberalismo e que o choque se dá de forma mais camuflada e, portanto, mais perversa: a nova geração tem acesso - mas não se apropria - aos novos bens de consumo que surgem, quase como fenômeno de geração espontânea em uma sociedade que não maturou suficientemente as condições históricas anteriores para justificar seu aparecimento.

Todo esse processo é ilustrado pela era Kubitschek e sua indústria pesada de automóveis e infra-estrutura. Os investimentos pesados são sustentados pelo interesse do capital internacional que encontra na América Latina um solo fértil e promissor para sua reprodução. Junto com isso, vêm os valores culturais, a ideologia do novo – a que se refere Hobsbawn – que nos interessa particularmente. A implantação cada vez mais ampla e efetiva da produção de massa – o fordismo – encontra na ideologia do novo, do moderno, da inovação, grande ferramenta para sua auto-sustentação: torna-se necessário difundir essa noção, para que a produção de massa sempre encontra vazão. O novo é bom, é melhor e mais moderno – o novo é necessário.

É dessa forma que o fordismo chega à indústria fonográfica mundial. Através da criação de um mercado de massa, a indústria fonográfica garante a saída para toda sua produção e isso se dá das seguintes formas. Primeiramente, através da criação de um mercado consumidor amplo. Ora, lembrando a transição social a que se refere Hobsbawn, encontramos na juventude do pós-guerra uma juventude que não tem referências de miséria e que conhece conforto e esperança. Uma juventude que tem está inserida em um contexto promissor – tempos de pleno-emprego. Transformações outras ocorrendo como consequência do pós-guerra, como a crise de família, a transição demográfica (Hobsbawn, 1995), a contracultura, corroboram para o processo de emancipação do jovem, da mulher, e dito de outra forma, corroboram para ampliação do mercado. A indústria fonográfica reconhece na juventude seu principal cliente e é nesse cenário que surgem grandes movimentos de massa – onde o rock sem dúvida vem a ser o maior e mais plenamente identificado com a cultura juvenil – amparados entre outras estratégias mercadológicas pela construção de mitos:

o herói cuja vida e juventude acabavam juntas. Essa figura, antecipada na década de 1950 pelo astro de cinema James Dean, foi comum, talvez mesmo um ideal típico, no que se tornou a expressão

cultural característica da juventude – o rock. Buddy Holly, Janis Joplin, Brian Jones, membro dos Rolling Stones, Bob Marley, Jimi Hendrix e várias outras divindades populares caíram vítimas de um estilo de vida fadado à morte precoce. (Hobsbawn, 1995, p.242)

Em um segundo momento, a indústria fonográfica deveria, seguindo os preceitos da ideologia do novo, garantir a inovação, nesse caso, o que podemos chamar de o novo cultural. A maior articulação entre gravadoras e rádio, e a essa altura, também com televisão, garantem a possibilidade de se fazer o lançamento de compactos – músicas apropriadas para um dado momento, são produtos imediatos do ponto de vista da produção, que visam aproveitar determinados ganchos de venda. Essa estratégia servia, muitas vezes para testar a receptividade de um novo produto, após o que seriam justificáveis maiores investimentos em um Long play.

Falar de um novo cultural no Brasil dos anos 70 requer, ainda algumas considerações. Os anos 60 são marcados no Brasil por grande efervescência política. O cenário internacional caminhava para uma repressão geral às tendências socialistas. Depois de vencer o nazi-fascismo na segunda guerra, caberia agora ao sistema vigente o desafio de vencer a ameaça do socialismo, sobretudo na América Latina, tendo em vista a Revolução Cubana, e o perigo que isso representava como influência socialista – seja por proximidade geográfica, cultural e idiomática.

Os golpes de estado foram estimulados na América Latina como forma de conter o perigo do avanço socialista. Isso representa no Brasil um clima tenso representado em música através dos festivais e do movimento estudantil.

É nesse contexto que nos aproximamos do fim da década com os movimentos nacionalistas. De um lado a Tropicália que de forma mais efetiva e explícita – o que de fato a consolida como estética – traduz a simbiose entre o novo e o antigo, o nacional e o internacional, a aceitação da globalização, não uma aceitação passiva, mas a explicitação de processos encobertos desses hibridismos. De outro, a vertente da bossa-nova que se aproxima do nacionalismo, nas figuras de Edu Lobo, Capinam, Nara Leão e Carlos Lyra. A questão da identidade nacional era a tônica desse fim de década, fosse afirmada pela unidade ou pela explicitação das diferenças.

A década de 70 se inicia em um contexto internacional de grande fluxo de capital. Os sucessivos bons resultados no cenário contábil internacional fizeram surgir um excedente de capital que encontrou na América Latina destino seguro e rentável. Nesse momento que se dá início a grandes crescimentos na América Latina, e no Brasil tal processo ficou conhecido como o Milagre Econômico. O impacto na indústria fonográfica, naturalmente, foi o de grande crescimento – da constituição das chamadas grandes firmas – que detêm parcela significativa do mercado (quando não sua totalidade) e que inauguram um processo de despontamento

tecnológico e uso de cada vez mais mão de obra altamente especializada. Segundo, Vicente (2002):

O desenvolvimento da indústria do disco da segunda metade da década de 60 até o final dos anos 70 ocorrerá, portanto, dentro do processo de consolidação da indústria de bens culturais como um todo e seus números serão realmente espantosos. As taxas de crescimento da produção, ininterruptamente positivas até 1979, terão – como pode ser observado na tabela abaixo – valores inferiores a 10% em apenas 4 ocasiões (69,70,74 e 75) chegando, nos anos de 68 e 76, a superar o patamar de 40% (Vicente, 2002, p.52)

Nesse sentido, em ambiente de grandes lucros, grandes mercados existem também grandes investimentos e grandes riscos. A indústria passa a selecionar muito criteriosamente os produtos nos quais pretende investir, e naturalmente tais critérios revelam muito dos aspectos técnicos e mercadológicos, onde os critérios estéticos, atuam, nesse contexto, como um fator de validação e de valoração. Dizendo de outra forma, um mercado consumidor de disco já estabelecido reconhece padrões estéticos que lhe são familiares. O novo cultural, nesse contexto, prescinde de uma identificação anterior, uma espécie de continuidade onde o novo possa ser introjetado. Em 1976, Clive Davis (ex-presidente da Columbia Records) diria:

O executivo do mundo artístico deve estar preparado para conhecer os ingredientes de algo excitante em matéria de música, e deve sentir o potencial comercial de cada coisa que ouve. É perigoso estar muito além de seu tempo, mas é muito mais perigoso estar a reboque das coisas que estão acontecendo. A diferença é muito sutil: você deve poder distinguir o que está vindo e o que está chegando. Cada erro de julgamento custa milhões de dólares, carreiras, prestígios etc (Davis, 2014).

O mercado independente pode ser interpretado sob a ótica das superestruturas como um projeto-piloto, uma prova de teste. Sua independência garante ousadia e proximidade dos círculos de validação e suas limitações o impedem de ameaçar os concorrentes majoritários. Bahiana (1980b) cita uma passagem que ilustra bem a questão, em um artigo cujo título já exprime a ideia central da proposição – Os independentes crescem mas não assustam:

Na Inglaterra, elas já viraram o jogo. O representante da Columbia Britânica subiu à mesa em uma recente convenção da companhia com as mãos cheias de compactos e LP's produzidos independentemente. E bradou: - De onde surgiu tudo isso? E por que não estão conosco? (Bahiana, 1980b, p.25)

Muito razoável supor que a sequência natural dos fatos seria uma apropriação desses novos produtos, devidamente testados e aprovados pelo círculo restrito, por parte de grandes companhias e como decorrência a produção desse novo estético em grande escala. Hipótese forte, uma vez que o próprio artigo aponta para os independentes que hoje sabemos que foram incluídos no rall das gravadoras “o primeiro sucesso real veio no final de 79, com o quarteto vocal Boca Livre: em dois meses, mais de 2 mil cópias vendidas” (Bahiana, 1980b, p.25).

Ou seja, um sem número de estratégias maquinicas alinhadas para produção subjetiva do desejo e, especialmente falando da realidade brasileira, sua importação – ou introjetamento – em círculos externos através de validações discursivas e processos de inculcação de comportamentos, atitudes, gostos e práticas:

A produção de subjetividade encontra-se, e com um peso cada vez maior, no seio daquilo que Marx chama de infraestrutura produtiva. Isso é muito fácil de verificar. Quando uma potência como os EUA quer implantar suas possibilidades de expansão econômica num país do terceiro mundo, ela começa, antes de mais nada, a trabalhar os processos de subjetivação. Sem um trabalho de formação prévia das forças produtivas e das forças de consumo, sem um trabalho de todos os meios de semiotização econômica, comercial, industrial, as realidades sociais locais não poderão ser controladas (Guattari & Rolnik, 1986, p.28)

Necessário produzir o desejo. Desejo pela obra, pelo disco. Mais além. Desejo pelo artista, pela sua atitude, desejo por um comportamento, por um ser e estar no mundo que essa subjetividade coletiva – controlada e produzida – opera no plano da individualidade. *American way of life*, seria, nesse sentido, o brado que sintetiza o desejo central da periferia mundial, que é o de vir a ser o centro, um espelhamento que se materializa em projetos urbanísticos, arquiteturas, comportamentos, modas e gostos.

Esse processo não se atém ao produto primário de uma indústria específica – em nosso caso, a fonográfica. Os impactos indiretos atuam em outros segmentos cujos produtos servem de subsídio para esse processo de ampliação, seja a maior disponibilização de aparelhos de som e a relação com veículos de comunicação de massa. Nas palavras de Garcia:

Com o aumento da presença de capital e empresas multinacionais, consolidou-se o mercado de bens culturais. Isto é perceptível, por exemplo, pelo aumento significativo da publicidade a partir do chamado “milagre econômico” no início dos anos 70. A maior facilidade em adquirir eletrodomésticos ajudou a catapultar o crescimento da indústria fonográfica. ORTIZ observa essa associação, mostrando dados estatísticos que comprovam a grande expansão da venda de aparelhos de som (813% entre 67 e 80) e de discos e fitas. Segundo o autor, o faturamento das empresas do ramo cresceu 1375% entre 70 e 76. Paralelamente, dentro do aspecto “integracionista” da Doutrina de Segurança Nacional, foi dada especial atenção ‘as possibilidades estratégicas dos meios de comunicação de massa, motivando a criação do Ministério das Comunicações, da EMBRATEL, FUNARTE, EMBRAFILME, empresas destinadas a implementar as concepções de cultura do autoritarismo e apoiar as empresas privadas do setor. (Garcia, 2000, p.32)

Pensar a noção de novo cultural e de conflito de gerações propostas por Hobsbawn (1995) a partir do que apontam Guattari & Rolnik (1986), implica em transladar os pilares do pensamento original em uma espécie de tradução – ou adequação – teórica. Considerando ainda a abordagem do capitalismo tardio, presente em Furtado (1982), em que estão previstas duas questões primordiais nos países da América Latina– o atraso e a diacronia -, entendo que o efeito pós-guerra no que se refere ao choque de gerações veio a se materializar no Brasil com atraso, e, portanto, tornando-se evidente a partir de uma materialidade distinta: o cenário

político. Para isso, proponho repensar os termos juventude e herói, e um (possível?) conflito de gerações.

Depois da publicação do AI-5 em 1968, a tensão entre movimentos estudantis, movimentos musicais e cenário político parece ter sido condenado a um duro período de silêncio. A década se inicia com uma sensação de vácuo, de orfandade, em relação à produção musical: o movimento estudantil de resistência se ressentido do silêncio de artistas consagrados. A sociedade de forma geral parece estar a espera de um novo movimento, como uma etapa natural, necessária e previsível da evolução musical, conceito propagado por Caetano Veloso, herança da ideologia do novo (Campos, 1986).

A geração dos anos sessenta, desiludidos que estavam, ameaçados que estavam, silenciavam politicamente e falavam de forma obtusa. A respeito dos critérios de composição e seleção de repertório para o disco *Jóia*, diz Caetano:

Agora...o outro lado... não dá nem pra falar direito... é bem qualquer coisa, não sabe? Quer dizer, é muito variado... São coisas que eu faço... que só são minhas porque eu que fiz, que estou cantando aquilo, me senti atraído por aquilo, quis fazer... mas não está dentro de tendência nenhuma, não... (Bahiana, 1980a, p.24)

O sentido de suas obras, a autenticidade de seus discursos era validada por uma plateia que a essa altura não compunha mais o segmento estudantil. Uma geração que cresceu junto com seus ídolos e que, junto com eles, transferiu a arena do embate político ideológico para outros espaços, ditados por outros comportamentos: do circuito de festivais e espaços universitários para os espaços delimitados pela indústria cultural, quer sejam, espetáculos ou outros espaços constituídos no particular - no privado - pelo uso silencioso do produto artístico.

Nessa nova arena, a indústria fonográfica se apropriava desse código estabelecido entre o dizer e o re-dizer. Novo código instaurado taticamente (Certeau, 2012) e materializado em disco ou espetáculo, em produtos industrializados, estrategicamente controlados, portanto, dirigidos para uma nascente classe burguesa. Como aponta Midani:

Creio que simplesmente o público cresceu, envelheceu e os artistas o acompanharam. Basta ver quem eram numericamente os estudantes há 10 anos e quem é a classe média de agora. Aposto que vão dar os mesmos números. E os artistas simplesmente fizeram essa mesma trajetória. O caso da Bethânia e do Chico é clássico. Eles vieram vindo junto com sua plateia. Eu não digo que isso seja ruim. É o natural, é o que deve mesmo acontecer (Bahiana, 1980a, p. 26)

Como ato de subversão tática, a produção silenciosa sobre a qual se desenvolve o pensamento de Certeau (2012), poderia, nesse contexto, habitar os espaços do privado e do recluso. Subversão mobilizada – paradoxalmente(?) – por estratégias maquínicas de normatização de comportamentos, em última instância, entre outras, que orientariam a atividade de recepção dizendo, por exemplo, que “o brasileiro está percebendo que tem de ficar em casa

mesmo. Está ficando mais barato para o sujeito, mesmo o que não ganha muito, comprar um disco e ouvir em casa(...)" (Bahiana, 1980b, p.22).

‘Tem que ficar em casa’ ou ‘deve ficar em casa’? Ou ainda uma proposição imperativa, ‘fica em casa’ que se vale do argumento de que ‘ficar em casa é mais barato’. Barato como metáfora do seguro, sensato? Deslizamentos de sentido da função enunciativa que impacta no ato de recepção da obra. Congele-se a performance nos limites da materialidade do produto industrial, destitua-se-lhe parte do valor simbólico e atribua-se-lhe outros tantos sentidos no uso privado. Normatização de comportamento validado por um discurso autorizado, que por sua vez se coloca a serviço das grandes estruturas de controle e produção. Desenrolar natural de uma geração que vivenciou os anos duros da repressão e viu em seus heróis a representação da censura e do silenciamento. ‘Ficar em casa’ representa, nesse sentido, um novo paradigma da resistência. O silêncio significativo, que resiste e que se estrutura simbolicamente, sobretudo, em sua relação com a memória.

Em seu livro “Nada será como antes – MPB nos anos 70”, Ana Maria Bahiana transcreve uma série de entrevistas que evidenciam essa atmosfera no meio artístico, exatamente no de 1975. O silêncio musical de Chico Buarque aponta para uma expectativa diferenciada por parte do público, onde a espera da palavra conduz a um sentimento de que “de repente estou fazendo disco para um público de livro, por isso é que estou tentando escrever um livro” (Bahiana, 1980a, p.38).

- Chico, o que é que você está fazendo agora? Vai gravar?
- Eu não. Estou parado.
- E os futuros planos?
- Nenhum (Bahiana, 1980a, p.38).

Aliado a isso, há que se considerar que a música popular brasileira nesse momento se aproxima também de um alto nível de profissionalização, onde o artista a essa altura já era – e deveria ser – um agente plenamente qualificado e inserido em todo processo de produção. Grande impacto isso tem na estética da música popular, com o avanço tecnológico, sobretudo no que se refere à possibilidade de overdubs a partir dos anos setenta. Ou seja, o músico a partir dos anos setenta deve não só garantir boa performance ao vivo, mas também capacidade para lidar com as diferentes etapas do processo, no que se refere à gravação, e à consolidação do produto de forma geral, incluindo aspectos de divulgação, circulação e distribuição.

O nível de profissionalização traz a partir dos anos setenta, sob um certo ponto de vista, para os artistas já consagrados no cenário da música popular, portanto, uma resignificação da relação artista-platéia, onde se alia o dizer ao como dizer - a idéia de trabalho

eficiente e técnico passa a ser fator fundamental na composição de um produto industrial de massa. A esse respeito exemplifica Garcia:

Um promotor de espetáculos do tipo “circuito universitário” (adotados como alternativa após a falência dos festivais) comparava: “Se eles fossem como o Gil, principalmente o Chico, que faz um show e volta para o Rio para tomar chope, iriam faturar horrores. (Garcia, 2000, p.32).

Os novos comportamentos adotados pela nascente classe média aliados às novas condições de produção do mercado fonográfico, no entanto, distam das necessidades de embate político da então juventude dos anos setenta. Assim surge o choque de geração: a primeira geração que vivenciou o dito em suas circunstâncias de produção validava o discurso político representativo dessa geração de artistas, ainda que o lugar de fala tenha se transferido do circuito universitário para o industrial. No entanto, a função enunciativa carecia de autenticidade quando em contato com a nova juventude ativista, que estava ávida pela discussão e embates políticos, aos moldes dos tempos dos festivais. Esse vem a ser o conflito de gerações: mesma formação discursiva sob o ponto de vista do objeto – cenário político -, porém com condições de produção distintas. A geração anterior viveu o ato da enunciação primária sendo ela própria condição de produção do dizer. A nova geração se conecta a um já-dito, reivindica seu reconhecimento enquanto condição de produção do já-dito como se esse fosse o dizer primário.

Dizendo de outra forma, a profissionalização do artista consagrado aproxima pela obra e distancia pela atitude. Maior valor ao artista e menor valor ao ativista, talvez, promovido pelas estratégias de controle. Em 77, Gilberto Gil narra uma experiência interessante:

Alguns tentaram abrir uma discussão aberta no meio do show comigo, uma discussão política no sentido de exigir de mim posições em relação a essas coisas(...) coisas que eu não me sentia na obrigação de responder porque eu tinha ido ali cantar(...) (Bahiana, 1980a, p.36)

Isso exemplifica a sensação que pairava no cenário universitário de modo geral. A sensação de que a música, a classe artística tinha debandado, saído de cena, não estava mais comprometida com os valores da juventude. Esta fica então a espera de novos ídolos, do novo herói, capaz de representar os anseios e esperanças da classe. Surgem então circuitos alternativos, o chamado circuito universitário, as carreiras auto-geridas, um novo caminho para fazer frente à barreira da indústria: espetáculos concebidos e produzidos pelos próprios artistas itinerantes. “Muita gente que me entrevista, muita, muita gente mesmo me diz assim que não há movimento na música brasileira” (Bahiana, 1980a, p.45), diz Caetano Veloso, em 1975.

Uma nova superfície de emergência enunciativa necessariamente se constituiu, portanto, pela reordenação da função sujeito. Sujeitos do discurso político na década de setenta aliados a sujeitos do discurso musical, conectados a uma mesma formação discursiva, uma vez

que, recuperando Foucault, “os enunciados, diferentes em sua forma, dispersos no tempo, formam um conjunto quando se referem a um único e mesmo objeto” (Foucault, 2008, p.36), quer seja, o cenário político. Assim, o novo, nesse contexto, se atrela ao já-dito pela rede de memória discursiva – todos nós falamos disso. Se distancia na enunciação – cada um fala de uma maneira diferente.

Em seu artigo de 1980, Ana Maria Bahiana traça um cenário da situação do mercado fonográfico no Brasil, colocando em perspectiva os resultados da década de 70:

Olhando em perspectiva, Joao Carlos Muller, presidente da ABPD, não é tão entusiástico. Por seus registros, o melhor período foi 74/75, quando o mercado cresceu cerca de 40%, compensando a desaceleração de 73. Antes e depois disso, ele manteve uma caminhada regular de 12 a 15% ao ano, para sofrer um baque novamente em meados de 79, recuperando-se um pouco nos últimos meses do ano. “O ano passado deve apresentar um crescimento de cerca de 7%, o que é bastante bom, considerando o ambiente psicológico negativo, o clima de pessimismo dos lojistas que sempre acompanha uma época de problemas econômicos. Os primeiros meses de 80 devem ficar assim, mas creio que a próxima década vai ser de grande crescimento, principalmente de música brasileira. E não podemos nos queixar, todos os anos 70 foram excelentes de maneira geral. Foi uma década fantástica para o mercado de música ano Brasil, diz Muller (Bahiana, 1980b, p.23)

Devemos observar que o depoimento da ABPD – representada por Muller – aponta em duas direções: um sucesso de vendas da década de 70 e um declínio – época de problemas econômicos – que o ano de 1980 já anunciava. A própria Bahiana (1980b) faz, no início do artigo relações entre o desempenho da indústria fonográfica e outros segmentos industriais, o do petróleo, por exemplo – que vinha a ser matéria prima para o vinil e a fita magnética, configurado em um cenário pessimista onde “ameaça encarecer loucamente e até escassear” (Bahiana, 1980b, p.22). Por outro lado, ainda que haja encarecimento por aumento do preço do petróleo, entre outros, Mariosinho Rocha ressalta que “é fato conhecido que, em épocas de crise econômica, a indústria do lazer, da diversão, cresce” (Bahiana, 1980b, p.22). Ou seja, ainda que o choque do petróleo de 73/74 não tenha afetado expressivamente a indústria fonográfica, algo parece surgir de dentro da própria organização maquinica:

Depois de atingir piques astronômicos em 77/78, com os 14 milhões vendidos da trilha Saturday Night Fever, cai assustadoramente: em 78 foram concedidos 112 discos de platina – que, nos Estados Unidos, equivalem a 1 milhão de unidades; em 79, apenas 42(...) o que indica claramente um mercado nervoso com a inflação crescente, saturado de ofertas, inflado pelas expectativas irreais da indústria do disco, sempre sonhando (e acreditando ser possível) manter e ultrapassar as marcas fenomenais das dezenas de milhão (Bahiana, 1980b, p.22)

Antes de avançar na reflexão dessa problemática, cabe ainda extrair outras informações importantes que Bahiana (1980b) apresenta. No que se refere à indústria fonográfica nacional ela aponta que o Brasil estava em sexto lugar, no ranking dos mercados de disco, com taxas de crescimento na ordem de 40% ao ano e que, mesmo assim não chegou nem à metade do que se apresenta como potencialidade. Enquanto Andre Midani – presidente

da WEA na época – dizia “só eu conheço, pelo menos, cinco mercados maiores que o brasileiro(...)com sorte o Brasil é o sexto” (Bahiana, 1980b, p.22). José Midani, superintendente da Ariola na época, completa dizendo que “o Brasil não atingiu nem a metade do que pode. Nem todas as pessoas que podem comprar discos estão comprando, e é nessa faixa que queremos atuar. A faixa dos 14 aos 35 anos, principalmente entre 22 e 35 anos, na classe média, que é quem mais compra disco no país” (Bahiana, 1980b, p.22).

Isso deflagra a necessidade de composição de novos produtos, para que se atenda uma nova juventude - que não apenas aquela que ocupa os bancos universitários - e para a qual uma nova rede de significados se faz necessária. Há um novo sujeito que surge maquinicamente, à medida que seu gosto é construído. Exemplo disso, são as “colchas de retalhos conhecidas como trilhas de novelas – polpudo negócio que sempre ultrapassa a marca de milhão” (Bahiana, 1980b, p.24) que são a expressão material de um processo de inculcação do gosto por parte das grandes mídias. “Ascensão da rádio fm(...), atuação da imprensa (...), crescimento numérico do mercado” (Bahiana, 1980b, p.24) são fatores que ilustram como processos de inculcação de gosto se expandiram na década de 70.

A título de ilustração desse processo, transcrevo um trecho da coluna de Big Boy, de 1975:

Em 75, além do estouro do samba e dos grandes discos da nossa música popular em geral, aconteceu outro fato digno do maior registro: uma trilha sonora de novela com temas somente clássicos entra na lista dos discos mais vendidos, num acontecimento realmente sensacional. Parabéns à Sigla & Som Livre que investiu e acreditou na potencialidade e na qualidade do disco – mostrou personalidade e confiou na potencialidade e alcance da novela da Rede Globo -, um 'album que prova que o público está atento e prestigia as coisas de bom gosto – 'Bravo' é um disco que abriu caminho para que outras gravadoras olhassem com carinho esses temas: um disco, repito, histórico (Big Boy, 1975).

É evidente o processo discursivo de validação dessas práticas de inculcação do gosto. A mídia produz e ela mesma autoriza e valida, muitas vezes com a corroboração da inteligentzia, como já foi discutido anteriormente.

Retomando a problemática implicitamente apontada por Bahiana (1980b), a juventude era um mercado consumidor latente que, no caso brasileiro, estava exercendo apenas a metade de sua capacidade de compra. A estratégia para se atingir essa parcela significativa de demanda reprimida passava essencialmente pela capacidade de a indústria fonográfica criar novos mitos. Ou seja, a produção de uma subjetividade coletiva para garantir o consumo do disco, e que traz a reboque, inclusive, mudanças de paradigmas comportamentais e estéticos: a inculcação do gosto se materializou em diversas formas e levou a relação autor/obra ou artista/público para outro plano: o do desejo. O próprio artigo revela esse maquinismo, no que

se refere à normatização de comportamentos, quando sugere que “ o brasileiro está percebendo que tem de ficar em casa mesmo. Está ficando mais barato para o sujeito, mesmo o que não ganha muito, comprar um disco e ouvir em casa(...)” (Bahiana, 1980b, p.22).

Pelo lado da oferta (produção) havia problemas de faturamento, de divulgação, e uma importante questão que rondava o cenário do disco no Brasil na década de 70: o direito autoral.

A indústria do disco, no Brasil, é um sapo que quer virar vaca e vai explodir por causa disso. Seu tão falado crescimento está baseado em coisas falsas, gerado por uma degradação moral da indústria como um todo, perante o lojista, perante a mídia e perante o próprio artista. Midani aponta as chagas: a descabida tolerância com os atrasos de pagamento das cadeias de lojistas, que recebem 6% de desconto mediante pagamento a 60 dias, e só saldaram a dívida a 120 dias. ‘Tenho certeza que a inflação hoje está custeando muito lucro astronômico’. A corrupção da mídia de rádio e tv: “ Se eu quiser por a Baby Consuelo no programa do Chacrinha tenho que pagar CR\$ 20 mil. E ela não vai receber cachê algum. A sonegação do direito autoral: “não digo todas, mas tenho certeza de que muitas companhias estão lesando o direito autoral dos artistas para aumentar os seus faturamentos, esses dos quais elas tanto se gabam (Bahiana, 1980b, p.26).

Uma legislação incerta juntamente com um ambiente inflacionário se constitui em cenário perfeito para o processo de acumulação e concentração de renda. Ventura (1975) narra evento acontecido no Teatro Casa Grande, com a presença de Chico Buarque e Sergio Cabral, entre outros, onde se propunha um momento de reflexão a respeito do “destino da música popular brasileira” (Ventura, 1975), que teve reação pouco receptiva por parte da plateia:

Ruidosa e impaciente, a multidão de jovens desacostumada ao diálogo e ao debate esperava revelações sensacionais, colocações audaciosas. Ficou razoavelmente frustrada quando percebeu enfim que os graves problemas da música popular brasileira estão principalmente ligados ao direito autoral, a leis imperfeitas e não cumpridas, ao domínio do mercado pelo monopólio da indústria norte-americana. E à censura(...) (Ventura, 1975).

Os jornais da época são repletos de notícias relacionadas ao direito autoral. Surpreendida pelo súbito escalonamento do mercado de massa, a classe artística demorou a perceber que estava sendo ferida em seus direitos de propriedade, e nem ao menos era possível avaliar o montante dessa perda. Aldir Blanc e Joao Bosco foram expulsos da Sicam por terem pedido prestação de contas (Silveira, 1976). Do total de cinco sociedades de arrecadação em operação no ano de 1975 (Motta, 1975b), a Sicam era a mais expressiva e frequentemente era questionada por artistas o que a levava a publicar balanços e prestação de contas e jornais de grande circulação:

Raras as que prestam contas honestas, algumas por má fé, outras por incompetência já que, entre as gravadoras pequenas, nem elas mesmas sabem quanto realmente venderam – resultado de uma atuação tumultuada no mercado, vendendo discos em consignação, abaixo de tabelas, sem recolher impostos e vai por aí (Motta, 1975b)

As pressões sobre as sociedades arrecadadoras provocaram outros abusos como por exemplo a tentativa de a Sicam “cobrar aos taxis e aos ônibus royalties pelo uso de toca-fitas ou rádio” (Hungria, 1972), muito em função de grande desconhecimento do assunto, como diz Alberto Roy, presidente do Conselho de administração da Sicam, à época, em carta enviada para a coluna de Julio Hungria:

Além do mais, é de se perguntar se os servidores públicos, se os legisladores e se as autoridades conhecem a matéria mais do que aqueles que se dedicam atualmente ao direito do autor. E parece-nos que não. (Hungria, 1972)

Somada à questão dos repasses, havia problemas de pirataria feita por “companhias clandestinas de prensagem de disco” (Motta, 1975b) e da dificuldade de mensurar vendas e execuções públicas, situação agravada ainda no caso de artistas com projeção internacional:

A America do Sul é um exemplo: a frequência com que as músicas de Roberto Carlos, Nelson Ned e Sergio Murilo se repetem nas rádios de praticamente todos os países latino-americanos não corresponde aos royalties pagos por este direito(...)boa parte de nossos compositores atuais com maior penetração nos Estados Unidos e Europa preferiu se filiar a sociedades desses países e receber seus direitos lá fora mesmo (Beraba, 1975)

As estatísticas de vendagem e execução de discos e faixas nessa época era quase que exclusivamente mensurado por uma empresa de pesquisa de mercado chamada NOPEM, que emitia relatórios estatísticos sob encomenda. Entretanto há uma lacuna documental na história da música brasileira, justamente a partir da década de 70, pois sem ainda uma explicação concreta, os arquivos da ABPD foram extraviados, de modo que os relatórios NOPEM são a única possibilidade como fonte primária dessa informação. Ocorre que o NOPEM, apesar de estar legalmente em atividade sob o CNPJ 03.378.371/0001-08, se apresenta como escritório de contabilidade e não se dispõe a dar informações. A tese de Eduardo Vicente (2002) apresenta diversos dados consolidados, cujas fontes são os relatórios NOPEM.

Em termos de mercado interno, é possível estabelecer alguns paralelos a partir de vestígios encontrados nas fontes consultadas, a fim de, sobretudo, situar *MINAS* e Milton Nascimento no contexto da Indústria fonográfica brasileira dos anos setenta. Consideremos os seguintes números:

Que em termos de unidade vendida em 1979 um resultado encontrado foi de Roberto Carlos com 1.000.000 de cópias vendidas, Bethania com 800.000, Chico Buarque com 600.000, Rita Lee com 330.000, Milton Nascimento com 300.000, Simone com 200.000 e Gonzaguinha com 100.000 onde a marca de 150.000 correspondia ao Disco de Ouro e a de 300.000 ao de platina (Bahiana, 1980b, p.23)

Que em termos de valor de contrato firmado pela Ariola em 1980 tem-se Chico Buarque no valor de 30.000.000,00, Milton Nascimento no valor de CR\$ 22.000.000,00 e Toquinho e Vinicius no valor de CR\$ 12.000.000,00 (Bahiana, 1980b, p.23)

Que em termos de arrecadação de direito autoral, pagos pela Sicam no ano de 1974, tem-se Caetano Veloso com CR\$ 236.473,22, Jocaí com CR\$ 154.000,00, Antonio Carlos com CR\$ 153.500,00, Joao Ricardo com CR\$ 134.000,00 e Gerson Conrad com CR\$ 19.000,00 (Motta, 1975c)

Que em termos de percurso, Milton Nascimento passou de 5 mil unidades de Milton -70, para 70 mil de Milagre dos peixes ao vivo, chegando a 150 mil de *MINAS*, Disco de Ouro (Bahiana, 1980b)

Que em termos de vendas, Wagner Tiso alcançou a marca de 10 mil em seu disco de estréia, sem divulgação e Beto Guedes passou a casa dos 50 mil, em um mês de lançamento (Bahiana, 1980b)

Que em termos globais, o mercado fonográfico movimentava, em 1980, USD 230 milhões por ano no Brasil (Bahiana, 1980b)

Que na terceira semana de lançamento, *MINAS* atinge o 25°. Lugar no ranking dos mais vendidos, com mais de 30 mil cópias (Motta, 1975a).

3 – (NAS) ou Discursos Segundos

Nesse momento pretendemos apresentar os resultados de uma investigação feita no *Acervo Digital do Jornal o Globo*, onde os dados foram coletados, categorizados e quantificados, com o objetivo de fundamentar os desdobramentos teórico-reflexivos da pesquisa, especificamente no sentido de analisar discursos produzidos no período compreendido entre 1967 e 2014, sobre a obra de Milton Nascimento.

O acervo está disponível na internet para assinantes, e tem todas as publicações do jornal, desde sua fundação. Para efeitos desse trabalho, o recorte temporal escolhido, isto é, os limites de data (data de publicação) para as ocorrências, é de 1967 – lançamento de *Travessia* – até 2014, ocasião em que o levantamento de dados foi iniciado.

O acervo possui ferramentas de busca que se utilizam de operadores booleanos dos tipos AND, NOT, OR, XOR e distribuição por anos e/ou décadas. O material encontrado está digitalizado e, portanto, é possível precisar as datas dos registros relevantes para a pesquisa.

Antes de avançar na descrição do processo, cabe explicitar erros e premissas originadas no processo de busca por expressão booleana no acervo:

- a) Erro devido a registros encontrados de homônimos;

Consideramos esse tipo de erro desprezível por duas razões. Primeiramente, em termos absolutos, não foram encontrados números expressivos em nenhuma das simulações (buscas simples, buscas comparadas, buscas com intervalos de tempo distintos e buscas por editorias). E por fim, em termos relativos, consideramos que o impacto desse erro previsto afeta igualmente diferentes *tags* (por exemplo, uma pesquisa simples comparando ocorrências de “Milton Nascimento” e “Caetano Veloso”).

- b) Registros encontrados de anúncios, programações de shows e casa noturnas;

Para os efeitos dessa comunicação isso não se constituiria como um erro, apenas para a análise subsequente dos diferentes enunciados.

- c) Registros encontrados em citações irrelevantes para a pesquisa;

Também ocorrendo em quantidade desprezível, consideramos o erro irrelevante para a pesquisa, sobretudo quando separamos as ocorrências por diferentes editorias.

Passadas as considerações iniciais, seguimos na descrição do processo da pesquisa realizada. Foram realizadas três etapas distintas: *busca e quantificação de registros*,

levantamento comparativo de registros e agrupamento de registros. Passamos à descrição e detalhamento das etapas.

1) Busca e quantificação de registros

A primeira ação foi estabelecer uma procura simples a partir da expressão exata “Milton Nascimento”, delimitando-se o intervalo de tempo entre 1967 e 2014, que nos levou a um universo de 10.336 ocorrências. A Figura 48 mostra como essas ocorrências estão distribuídas ao longo do tempo.

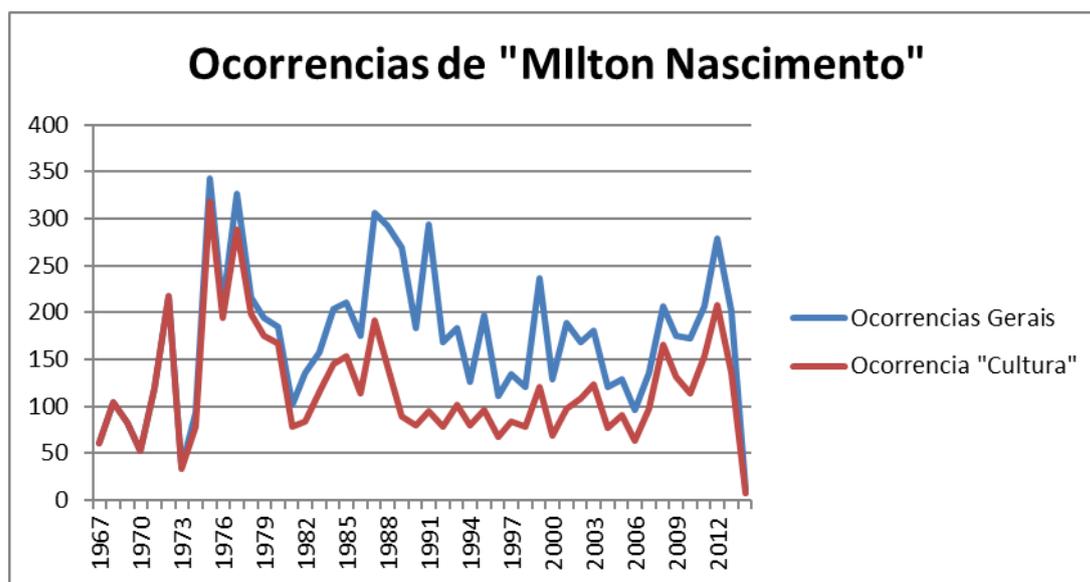


Figura 48: Ocorrências de Milton Nascimento no acervo digital do Globo

Incluimos inicialmente um comparativo entre “Ocorrências Gerais” que representam todas as ocorrências, perfazendo o total de 10.336 eventos, e a curva “Ocorrências ‘Cultura’” que destaca especificamente as ocorrências no caderno de cultura. Em um primeiro olhar sobre o gráfico, percebe-se que até 1982 as duas curvas, praticamente sobrepostas, indicam que ‘Milton Nascimento’ ocorre de forma praticamente exclusiva no caderno de cultura, tendência que começou a se alterar a partir de 1982.

A fim de identificar o que seria a ocorrência fora do caderno de cultura, passamos a uma busca comparativa por editorias, onde fica evidenciado que as ocorrências se concentram nas editorias Cultura e Rio. A inexistência de informação a respeito da abrangência das editorias regionais (Rio, por exemplo), de como ela se insere no acervo, da sua data de criação e de como informações dessa editoria eram ratadas antes de sua criação fazem essa observação, no atual estágio da pesquisa, ser frágil para maiores reflexões. Nos interessa nesse momento, apenas,

destacar as editorias de maior expressividade em se tratando de número de ocorrências, para seguirmos em direção à busca dos desvios significativos.

2) Levantamento comparativo de registros

Em um segundo momento, passamos a fazer buscas comparadas para verificar a posição que o objeto se encontra dentro de um corpo enunciativo maior, para, em seguida, incorrer em uma análise dos discursos do campo artístico, dos quais esse acervo é apenas uma parte. Desta maneira foi possível estabelecer relações de dependência entre variáveis diferentes. Como se comporta a variável *Milton Nascimento* em relação à variável *Clube da Esquina*, por exemplo, como bem ilustra a Figura 49.

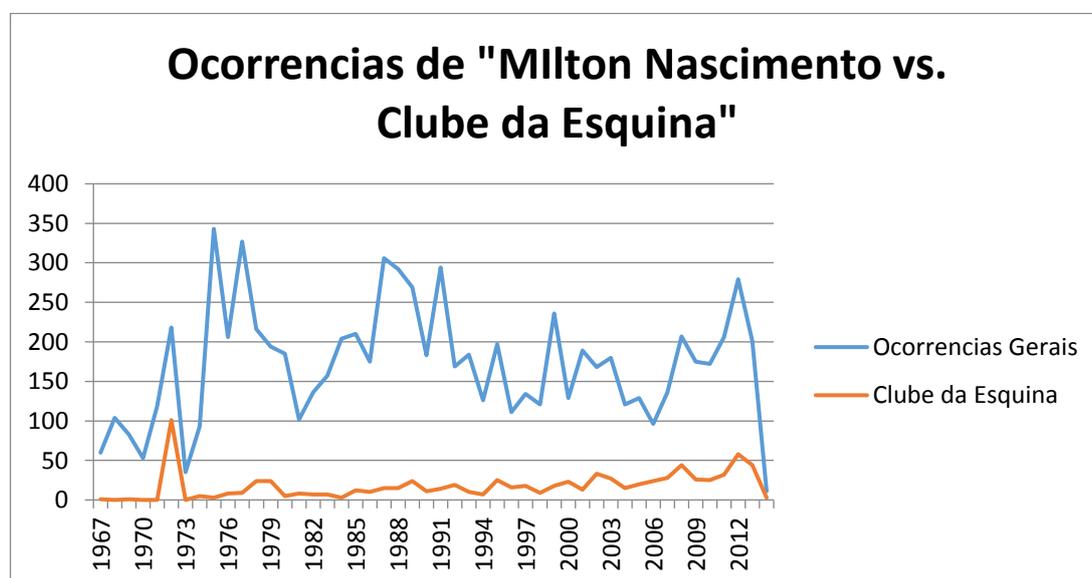


Figura 49: Ocorrências de "Milton Nascimento vs. Clube da Esquina"

Embora o gráfico não se baseie em índice de correlação – apenas em quantidade de ocorrências – é possível perceber como que, até 1975, ano de *MINAS*, as duas variáveis estavam muito próximas, indicando maior dependência entre elas. Dizendo em outras palavras, indicando quão presente estaria o termo *Clube da Esquina* cada vez que fosse mencionado o termo *Milton Nascimento*. A partir daí (1975) uma ampla autonomia do termo Milton Nascimento pode ser percebida. A recíproca, no entanto, não é verdadeira: poucas menções ao termo *Clube da Esquina* sem que apareça o termo Milton Nascimento foram encontradas e podem ser, inclusive, desconsideradas. Esse comportamento pode ser verificado pelo uso de índice de correlação e expandido, inclusive para outras variáveis, conforme Tabela 19.

Tabela 19: Índices de correlação - Milton e outros

Tags	Ocorrências		Autonomia do Tag
	Sem Limitador	(-) Milton Nascimento	
Clube da Esquina	1.795	646	36%
Marcio Borges	667	289	43%
Lo Borges	2.041	949	46%
Beto Guedes	2.559	1.352	53%
Fernando Brandt	449	69	15%
Ronaldo Bastos	1.951	996	51%
Wagner Tiso	5.548	3.402	61%
Toninho Horta	2.540	1.347	53%
Milton Nascimento	10.336	-	0%

Pela leitura dos dados, é possível perceber que as *tags* *Clube da esquina* (36%), *Fernando Brandt* (15%), *Marcio Borges* (43%) e *Lô Borges* (46%) são as mais dependentes da *tag Milton Nascimento*, ou seja, são as mais afetadas quando se exclui o nome de Milton.

3) Agrupamento de Registros

O terceiro passo para agrupamento das ocorrências de “Milton Nascimento” foi a incorporação da noção de campo semântico, tal como propõe Saussure (2006) e Barthes (2012) – sob o nome de relações paradigmáticas e sintagmáticas – e a metodologia de associação livre, como descrita em Gritti (2010), usando-se exclusivamente a associação temática⁴⁰.

A partir disso, estabelecemos cinco conjuntos distintos, a partir de palavras-alvo e seus associados semânticos.

Da associação da expressão exata “Milton Nascimento” somada às palavras de cada campo, do tipo AND e OR⁴¹ encontramos a seguinte distribuição: 474 ocorrências para o conjunto “Política”, 9.318 para o conjunto “Produção/Recepção”, 6.953 para o conjunto “Veiculação”, 3.884 para o conjunto “(Re)Produção” e 6.260 para o conjunto “Reflexão”, conforme Tabela 20:

40 O método em questão já foi exposto anteriormente (Ver Nota **Erro! Indicador não definido.**)

41 Ou seja, A= “Milton Nascimento”+ (passeata OU manifesto OU manifestação OU revolta OU greve OU comício OU showmício), e assim sucessivamente para os campos B,C,D e E.

Tabela 20: Campos semânticos: palavras-chave e seus associados semânticos

A	Política	paradeada manifesto manifestação revolta greve comício showmício
B	Produção / Recepção	show público platéia festa sucesso lançamento comemoração fama disco lp cd
C	Veiculação	rádio televisão programa mídia público propaganda filme cinema
D	(Re)Produção	regravação remasterização roupagem releitura leitura cover canta interpreta
E	Reflexão	livro discussão debate história crítica tese dissertação pensamento reflexão ensaio opinião

A autonomia desses campos, isto é, a quantidade de registros encontradas em cada conjunto, excluindo-se o pertencimento aos demais conjuntos é:

- 1- $A-(B+C+D+E)= 10$
- 2- $B-(A+C+D+E)= 975$
- 3- $C-(A+B+D+E)= 187$
- 4- $D-(A+B+C+E)= 38$
- 5- $E-(A+B+C+D)= 151$

Percebe-se, por exemplo, que só houve 10 ocorrências para a expressão ⁴², o que caracteriza um desvio, um particular. Os cinco conjuntos estabelecem relações entre si, conforme Diagrama de Venn (Figura 50).

⁴² Expr1= “Milton Nascimento” + (paradeada OU manifesto OU manifestação OU revolta OU greve OU comício OU showmício)-(show E público E platéia E festa E sucesso E lançamento E comemoração E fama E disco E lp E cdE rádio E televisão E programa E mídia E público E propaganda E filme E cinema E regravação E remasterização E roupagem E releitura E leitura E cover E canta E interpretaE livro E discussão E debate E história E crítica E tese E dissertação E pensamento E reflexão E ensaio E opinião)

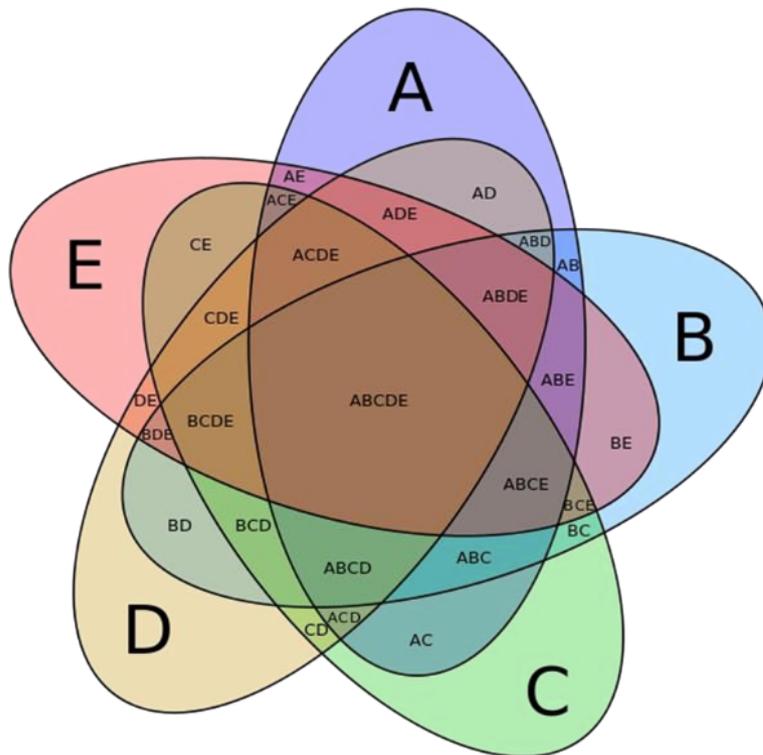


Figura 50: Diagrama de Venn para os cinco campos semânticos

Em seguida, fizemos a distribuição de 100% das ocorrências nas suas distribuições pelos 5 conjuntos e suas relações. Para tanto, utilizamos uma série de pesquisas combinadas e um modelo matemático⁴³ que resultaram na seguinte distribuição: grupo A com 474 ocorrências, B com 9.318 ocorrências, C com 6.953, D com 3.884 e Grupo E, com 6.260 ocorrências.

Em seguida, foi possível realizar a distribuição por todos os sub-grupos, áreas de interseção, se modo a ter total detalhamento do cruzamento de informações. Observando esse resultado, percebemos que a concentração de ocorrências não é proporcional à quantidade de grupos envolvidos, ou seja, 85% das ocorrências se concentram em apenas oito grupos (grupos *A*, *bde*, *bcd*, *be*, *b*, *bc*, *bcde* e grupo *bce*).

Como decorrência e de maneira contrária encontramos um grupo pequeno de ocorrências dispersos em um grande número de grupamentos: foram encontradas 306 ocorrências, que correspondem a 3% do total, distribuídos em 17 grupos distintos.

⁴³ Foram usadas as expressões lógicas : $a+ae+ade+ad=19$, $ace+ae+a+ac=41$, $a+ad+ac+acd=21$, $ae+a+ab+abe=68$, $a+ad+abd+ab=40$, $a+ab+abc+ac=76$, $acde+ace+ae+ade+a+ad+acd+ac=52$, $ae+ade+abde+abe+ad+abd+ab+a=97$, $ace+ae+a+ab+abe+abce+abc+ac=287$, $a+ad+abd+ab+abc+ac+acd+abcd=118$, $a+ad=14$, $b+be=1744$, $b+ab+abe+be=1797$, $a+ad+abd+ab=40$, $abde+abd=25$, $e+ae+abe+be=954$, $ae+abe=38$, $ae+ade=5$, $abe+abde=52$, $abde+abd=25$, $bd+bde=989$, $bd+bcd=1158$ e $bcd+bcde=2549$. A partir disso, por substituição, as demais variáveis foram deduzidas.

Essa investigação no acervo do Jornal O Globo se apoiou metodologicamente no que Pêcheux (2014) aponta como *lexicometria*, processo que se insere em uma técnica denominada “análise automática de discurso”. Esses processos de tratamento da informação e/ou de documentos que fazem uso de algoritmos, foram alavancados pelas modernas tecnologias:

No quadro do tema tratamento de texto e lexicometria, em que nossa comunicação se insere, nos pareceu necessário começar colocando em questão as noções de “metodologia” e de “tratamento textual” aplicadas à análise de discurso: a ideia de especialistas em metodologia de tratamento de textos aparece ter se tornado largamente evidente à medida que se desenvolveram os famosos banco de dados, bem como os processos de inteligência artificial adotados na análise de textos (Pêcheux, 2014, p.163).

Pêcheux (2014) faz uma crítica a esses processos quando não se constrói a partir deles a análise do discurso, aumentando o “fosso de incompreensão que já os [historiadores] separam (...) dos matemáticos e dos especialistas em informática versados em tratamento de textos” (Pêcheux, 2014, p.164), de onde decorre, diz ele nesse momento, a separatividade entre a “cultura literária” e a “cultura científica”. A análise do discurso propriamente se caracteriza como “a tentativa de aproximar, por meio de procedimentos algorítmicos, alguma coisa que faça funcionar a inteligência de um historiador de arquivo face a uma situação de segundo tipo” (Pêcheux, 2014, p.164) – onde a expressão ‘segundo tipo’ diz respeito a uma proposição anterior onde aponta como segunda categoria de ‘resposta a uma questão’ a condição em que ‘nenhuma resposta explícita preexiste à questão’ (Pêcheux, 2014, p.164).

Esse breve parágrafo pretende explicitar que não se trata de analisar discursivamente toda a documentação recolhida, mas que, à luz do referencial da análise do discurso, o objeto se constrói *pela e com* a análise, a partir da fricção do sujeito – da análise - com o objeto - texto. Nas palavras de Eni Orlandi:

Assim, a construção do corpus e a análise estão intimamente ligadas: decidir o que faz parte do corpus já é decidir acerca de propriedades discursivas. Atualmente, considera-se que a melhor maneira de atender à questão da constituição do corpus é construir montagens discursivas que obedeçam critérios que decorrem de princípios teóricos da análise de discurso, face aos objetivos da análise, e que permitam chegar à sua compreensão. Esses objetivos, em consonância com o método e os procedimentos, não visa a demonstração, mas a mostrar como um discurso funciona produzindo (efeitos de) sentidos (Orlandi, 2001, p.63).

Pela observação dos dados coletados podemos chegar a algumas conclusões. Primeiramente, a partir da evolução das ocorrências simples, descartados os erros e omissões já explicitados, percebe-se uma transição bem marcada no fim da década de 70: a ocorrência de “Milton Nascimento” – antes, exclusividade do Caderno de Cultura – passa a preencher outros espaços editoriais, entre eles, colunas políticas, primeiras páginas e até mesmo cadernos especiais, onde o tema do artigo pode ser totalmente diverso. Esse fato, por si só, já sugere um

deslocamento da posição discursiva, onde “Milton Nascimento” é em parte um autor – quando o consideramos como origem e centro gravitacional dos discursos segundos (o comentário *foucaultiano*) – e em parte um objeto – quando consideramos discursos que não tem em Milton Nascimento sua origem. Tal deslocamento coincide no tempo com a contratação de Milton Nascimento pela Ariola, no início dos anos 80, e a consequente explosão de vendas e expansão de mercados, bem como o amadurecimento da política de recolhimento de direito autoral, tão problemática na década de 70. Esse deslocamento indica a recolocação de Milton Nascimento no mercado de discos no Brasil.

A partir dos dados comparativos podemos levantar diversas questões. A primeira é que Roberto Carlos, cantor de enorme sucesso de vendas na década de 70, era muito mais citado nos jornais até meados da década de 70. A partir de 1975, Milton Nascimento e Caetano Veloso passam a ser tão citados quanto ele, e a partir daí seguem em curva ascendente. A escolha proposital desses dois artistas reflete de um lado uma posição discursiva que se pretendia politicamente neutra – a proposta da Jovem Guarda – e de outro lado uma posição polêmica e ativa (Caetano Veloso). A ocorrência de citações de Milton Nascimento cresce a partir de 1975, ano do lançamento de *MINAS*, sucesso de crítica e público. Quantitativamente colocada entre as duas referências comparativas – Roberto Carlos e Caetano Veloso -, a curva de ocorrências de Milton Nascimento segue, ascendentemente.

Finalmente, no que se refere à construção do *corpus* documental, a partir da distribuição das ocorrências em campos semânticos, podemos concluir, inicialmente, e, naturalmente, excluindo-se os erros e omissões já explicitados, que a composição desse *negativo* está essencialmente atrelada ao primeiro campo semântico (Política). Isso demonstra como Milton Nascimento tem se posicionado discursivamente no âmbito desse acervo: a curva de evolução das ocorrências, que indica um afastamento da exclusividade do editorial de Cultura, leva a crer que a diferença entre as “Ocorrências Gerais” e as Ocorrências ‘Cultura’ da Figura 1 compõe o que podemos pensar em um Milton Nascimento como sujeito de uma discursividade fundamentalmente política, ao menos em termos semânticos.

4. Conclusões

MINAS se realiza como enunciado no momento em que todas as suas estruturas internas de ordenações semióticas fazem sentido em um dado momento histórico para um dado número de sujeitos. Seja no plano poético, melódico, rítmico ou harmônico. Se vincula e se atrela a um discurso, a uma memória discursiva e a uma formação discursiva específica, reveladas no processo de análise como sendo uma memória social do percurso das minorias, como discutido em **2.3.6 O percurso das minorias ou historiografia** .

Enunciado dito em palavras, sons e imagens. Não-dito em palavras, sons e imagens. E as combinações que daí resultam, que vão, no processo de análise, construir o objeto discursivo sobre o qual se fala, pelas suas relações de contradição ou de reforço de significação. Enunciado que se explica na enunciação, como função do dizer:

(...) não é, pois, uma estrutura (isto é, um conjunto de relações entre elementos variáveis, autorizando assim um número talvez infinito de modelos concretos); é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles "fazem sentido" ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita). Não há razão para espanto por não se ter podido encontrar para o enunciado critérios estruturais de unidade; é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço (Foucault, 2008, p.98)

Enunciado, cujo sentido, não se produz unicamente por sons – que estariam para a música assim como está o alfabeto para a linguagem escrita, ou como estão as cores para a linguagem visual. O sentido presente nos sons, digamos assim se reforça – positivamente ou negativamente – por um texto que o acompanha; também por uma imagem que o ilustra. Tudo isso no nível do enunciado original: ações concomitantes, ou talvez, melhor dizendo, instâncias diferenciadas para um mesmo ato enunciativo. Dessa forma, é possível produzir-se – em progressões geométricas – inúmeros sentidos possíveis:

(...) pensando agora a desorganização, na relação entre os diferentes movimentos de sentido no mesmo objeto simbólico. Daí nossa posição de que, na tensão entre esses processos, os movimentos podem ser contrários, contraditórios, divergentes, partindo em diferentes direções, produzindo, muitas vezes, o que estamos chamando sentidos em fuga, no efeito da ideologia, do silêncio, no funcionamento do interdiscurso (Orlandi, 2012, p.12)

MINAS se expressa silenciosamente através do não-dito. Enquanto o dito se relaciona à linguagem estruturada e, portanto, aos elementos concretos da composição, interpretação e arranjo, o não-dito está conectado aos elementos negativos, apagados ou derramados. Elementos presentes na obra, mas que, embora fundamentais na produção do

sentido, escapam a uma análise formal e estrutural, fundamentada na semiótica da música, uma análise sintática, digamos assim.

Davallon (1999) desenvolve uma ampla reflexão a respeito do que ele chama de “objeto cultural”, sobretudo no que se refere à imagem – a leitura de -, partindo de dicotomias como história/memória e documento/monumento. Segundo ele, a estrutura do fato – fazendo referência à origem do objeto – se encontrará sempre em sua própria estrutura: “Ele [o objeto] se tornará indissociavelmente documento histórico e monumento de recordação” (Davallon, 1999, p.26). A forma como analisa o ‘objeto cultural’ – imagético – e o processo perceptivo, nos é especialmente relevante, a título introdutório, para os objetivos desse trabalho.

Sobre o processo perceptivo, diz que “as qualidades de um produto (...) [o fazem] se posicionar em meio ao grupo social dos consumidores desse produto” (Davallon, 1999, p.28), e que nesse processo, o receptor “desenvolve uma atividade de produção de significação; esta não lhe é transmitida toda pronta” (Davallon, 1999, p.28). E sobre o objeto em si, diferencia dois modos de significação: o semiótico e o semântico. Se no primeiro há a preocupação com “o reconhecimento de unidades de significação previamente definidas”, no segundo há uma busca pela “compreensão do texto em sua totalidade”. Ele mesmo, ainda, dizendo de outra forma, acrescenta que, se o primeiro se debruça sobre aspectos formais, o segundo se preocupa, sobretudo, com a instância textual e enunciativa (Davallon, 1999, p.30).

Podemos entender, segundo essa perspectiva, que *MINAS* carrega – enquanto ‘objeto cultural’ – em si “a essência do ato (seu acontecimento, como objeto histórico)”, mas por outro lado, transfere ao receptor uma outra parcela da produção de sentido, que se constrói, silenciosamente, no processo de percepção. Em se construindo como esse ‘objeto cultural’, a que se refere Davallon (1999) temos, portanto, sob o ponto de vista discursivo, um enunciado, cuja materialidade se reveste em múltiplas linguagens.

Diferentes *fiões*⁴⁴ se entrecruzam, sobrepõe e assim, realizam a materialidade, como um tecido – uma superfície de significação – e podemos organizá-los em níveis decrescente de materialidade. Sendo assim, o primeiro nível corresponderia ao aspecto mais visível, mais palpável do enunciado, enquanto que os demais apontariam para níveis mais sutis e abstratos. Questões que produzem sentido silenciosamente, sem que sua existência material seja

⁴⁴ Consideremos, ainda que reconhecendo o nível – necessário – de arbitrariedade envolvido, diferentes fios dessa materialidade, aos quais damos o nome de *fios de materialidade discursiva*. O termo parece adequado pois essa noção, desenvolvida por Foucault na Arqueologia, se refere, de fato, ao suporte concreto do enunciado; aquilo que corresponde materialmente ao ato de enunciar, o que carrega em si o enunciado e ao mesmo tempo é causa e efeito de si mesmo. Pois se de um lado a materialidade sustenta o ato enunciativo e garante que ele seja dito, sua existência só é possível por um enunciado que nele encontra sua materialização.

apercebida no processo de leitura. Como cores de fundo, imagens de fundo de um texto de propaganda, esses elementos conduzem a produção de sentido sem que se perceba. Estamos no nível do implícito, do não-dito.

Aplicando essa proposição ao campo do audível, poderíamos, inclusive, a essa altura, fazer uma correspondência desses *fiões* com os tipos de escuta a que se refere Barthes (1990). Para ele, a escuta é um ato psicológico e seus três tipos distintos conduzem o ser desde uma atividade fisiológica até a formação de uma significância geral. Ter-se-ia, portanto, o movimento que vai do signo ao significante (óbvio), e deste a uma significância (obtusos), esta última atrelada à dimensão do inconsciente ou do divino:

A partir daí a escuta está ligada (sob infinitas formas variadas, indiretas) a uma hermenêutica: escutar é colocar-se em posição de decodificar o que é obscuro, confuso ou mudo, para fazer com que venha à consciência o ‘lado secreto’ do sentido (aquilo que é vivido, postulado, intencionalizado como oculto). A comunicação implicada nesta segunda escuta é religiosa: estabelece a ligação entre o indivíduo ouvinte e o mundo secreto dos Deuses, que, como sabemos, falam uma língua de que apenas alguns fragmentos enigmáticos chegam ao homem(...) (Barthes, 1990, p. 220).

O lado *secreto* do sentido de *MINAS*, tudo aquilo que se encontra em desvios e ranhuras, em cada um desses *fiões de materialidade*, encontra sua decodificação na escuta. No primeiro *fião* – a palavra – tem-se a palavra que significa pela metáfora. Refiro-me não apenas ao efeito da materialidade da metáfora (Saussure, 2006) no que se refere à subjetivação da palavra (materialidade discursiva), mas da imaterialidade da metáfora (Lakoff & Johnson, 2002) nessa mesma relação⁴⁵.

Nos demais *fiões*, como procuramos demonstrar anteriormente, à semelhança da operação metafórica – por assim dizer – o enunciado desliza de um sentido a outro por efeito semântico, muitas vezes em se preservando o aspecto sintático. Tais são os casos de elementos melódicos, rítmicos, aumentações, discutidos no capítulo

2.3.3 Forma e

2.3.5 Entrega, como também aspectos de mixagem e masterização discutidos nos capítulos 2.3.2 Aspectos Sonoros Diversos e 2.3.4 Formato. O processo de singularização parece ser perseguido a cada gesto, a cada decisão causando um efeito de *imaterialidade material enunciativa*. Ou seja, a cada *fião*, o deslizamento de sentido é provocado por um implícito, por um não-dito, oculto, que reveste de significado oculto aquela respectiva materialidade.

⁴⁵ Lakoff & Johnson (2002) trabalham com a metáfora conceitual, aquela que está na base da língua e que sustenta uma organização que é estruturante e metafórica, mesmo que, no nível material do enunciado não se reconheça a metáfora, no sentido entendido por Saussure (2006).

Conduzindo o ouvinte nesse percurso de decifração sucessiva, Milton profetiza e realiza a experiência religiosa de dar voz a esse *lingam* que une o homem (ouvinte) a Deus (experiência estética e simbólica). Tal qual *MINAS-objeto* emerge de uma superfície – formação discursiva -, Milton emerge como *profeta* por necessidade de uma geração.

Na verdade, assim como o sacerdote alia-se à ordem ordinária, o profeta é o homem das situações de crise quando a ordem estabelecida ameaça romper-se ou quando o futuro inteiro parece incerto. O discurso profético tem maiores chances de surgir nos períodos de crise aberta envolvendo sociedades inteiras; ou então algumas classes, vale dizer, nos períodos em que as transformações econômicas ou morfológicas determinam, nesta ou naquela parte da sociedade, a dissolução, o enfraquecimento ou a obsolescência das tradições ou dos sistemas simbólicos que forneciam os princípios da visão do mundo e da orientação da vida (Bourdieu, 2007, p.73).

Emerge não como o homem extraordinário, mas como “o homem das situações extraordinárias, a respeito das quais os guardiões da ordem pública não têm nada a dizer” (Bourdieu, 2007). Sujeito que reúne, através de seu discurso com palavras exemplares, “as condições para mobilizar os grupos e as classes que reconhecem sua linguagem porque nela se reconhecem” (Bourdieu, 2007). A palavra exemplar, decomposta em seus aspectos objetivo e subjetivo nos levam a dois caminhos complementares, circulares e mesmo tautológicos: de um lado – o primeiro caminho -, temos palavra que, objetivamente, se subjetiva em linguagem cifrada, palavra que se esconde por trás do discurso metafórico ou do silêncio da não-palavra. De outro lado – o segundo caminho -, temos a palavra que, subjetivamente, se torna objetiva na produção de sentido quando do reconhecimento da legitimidade do emissor.

O primeiro caminho se afirma pela necessidade da codificação em cenário de censura e repressão políticos. Como aponta Bourdieu (2007), a crise exige ou autoriza a linguagem da crise. Linguagem de crise que atinge, como discutido em Erro! Fonte de referência não encontrada., a ausência da palavra. A palavra ausente, melhor dizendo, posto que significa na ausência. Vazio preenchido de sentido na escuta. Emerge como profeta que funda uma nova ordem, e assim singulariza seu discurso:

Seria possível que o tema do sujeito fundante permitisse elidir a realidade do discurso. O sujeito fundante, com efeito, está encarregado de animar diretamente, com seus atos de visar, as formas vazias da língua; é ele que, atravessando a espessura ou a inércia das coisas vazias reaprende, na intuição, o sentido que aí se encontra depositado; é ele igualmente que, para além do tempo, funda horizontes de significações que a história não terá senão de explicitar em seguida, e onde as proposições, as ciências, os conjuntos dedutivos encontrarão, afinal, seu fundamento. Na sua relação com o sentido, o sujeito fundador dispõe de signos, marcas, traços, letras. Mas, para manifestá-los, não precisa passar pela instância singular do discurso (Foucault, 2012, p.44).

O segundo caminho anuncia: *Vai ser, vai ter que ser, vai ser faca amolada*. A legitimidade do sujeito se constrói na subjetividade coletiva essencialmente pela sua conduta como indivíduo político – o homem da situação extraordinária -, cujos registros verificamos

nos artigos de jornais. *Milton-sujeito* se alinha com *Milton-intérprete* e *Milton-persona*, como discutido em

2.3.8 Persona . Sua presença ativa foi registrada, ao longo de sua carreira, em cenas de manifestação política ou em defesa de causas que vão desde apoio a greve de músicos, causas indígenas e feministas até a presença ativa em comícios e passeatas, contatos com lideranças nacionais e estrangeiras.

Os dois caminhos conduzem à palavra exemplar, em termos enunciativos. Aquela que faz surgir o profeta (Bourdieu, 2007) e que determina uma doutrina (Foucault, 2012). Círculos infinitos de partilhas, a doutrina entrelaça tantos indivíduos quantos forem o número que se identifiquem discursivamente com o enunciado. A pertença doutrinária se dá pelo reconhecimento da autenticidade do sujeito que fala e da maneira pela qual este escolhe enunciar:

A doutrina, ao contrário, tende a difundir-se; e é pela partilha de um só e mesmo conjunto de discursos que indivíduos, tão numerosos quanto se queira imaginar, definem sua pertença recíproca. Aparentemente, a única condição requerida é o reconhecimento das mesmas verdades e a aceitação de certa regra – mais ou menos flexível – de conformidade com os discursos validados(...)a pertença doutrinária questiona ao mesmo tempo o enunciado e o sujeito que fala, e um através do outro (Foucault, 2012, p. 39).

Ou seja, segundo Foucault (2012), a doutrina questiona e valida o enunciado a partir daquele que fala, por um mecanismo de verificação de pertença prévia – “pertença de classe, de status social ou de raça, de nacionalidade ou de interesse, de luta, de revolta, de resistência ou de aceitação” (Foucault, 2012, p.40). O movimento de expansão concêntrica da doutrina leva a um processo de rerritorialização, como discutido em Erro! Fonte de referência não encontrada., tendo o sujeito falante como seu epicentro, onde, a cada volta da espiral, a singularidade deságua em um novo território de refrenciação. Para daí se fazer, se constituir ou se rever como nova singularidade.

Esse processo contínuo de expansão da doutrina esteve de acordo com as necessidades maquinicas de ampliação de mercados. Se por um lado, a expansão da indústria garantiu aumento de produção e oferta, como visto em Erro! Fonte de referência não encontrada., por outro lado a doutrina pode garantir a produção de uma subjetividade coletiva que, por sua vez, convertida em desejo, garante o consumo de uma música que vem a ser a

expressão inculcada dela mesma, à medida que a singularização do individual é recalçada⁴⁶ para ser ressignificada na referenciação:

A culpabilização é uma função da subjetividade capitalística. A raiz das tecnologias capitalísticas de culpabilização consiste em propor sempre uma imagem de referência a partir da qual colocam-se questões tais como: ‘quem é você?’, ‘você que ousa ter uma opinião, você fala em nome de quê?’, ‘o que você vale na escala de valores reconhecidos enquanto tais na sociedade?’, ‘a que corresponde sua fala?’, ‘que etiqueta poderia classificar você?’. E somos obrigados a assumir a singularidade de nossa própria posição com o máximo de consistência. Só que isso é frequentemente impossível de fazermos sozinhos, pois uma posição implica sempre um agenciamento coletivo (Guattari & Rolnik, 1986, p.40).

Dessa forma, o singular da obra encontra eco no processo de significação coletiva. Desencadeia um processo multidirecional de produção de sentido através da decodificação do implícito, onde a culpabilização do indivíduo, sobretudo em cenário de repressão politico-ideológica, se resolve no agenciamento coletivo, isto é, na conexão à doutrina. Na apropriação do enunciado e na produção silenciosa de sentido único, como preconiza Certeau (2012). Dizendo de outra forma, o singular do agenciamento coletivo – a doutrina, a obra – se apóia, no que se refere à produção de sentido, naquilo que é recalçado no sujeito-ouvinte, se valendo de um direcionamento da interpretação do enunciado, que evidencia uma forma de silenciamento:

Uma outra forma de se silenciar a imagem é aquela que pode ser pensada através de um trabalho de interpretação, operado na mídia, quando esta se interpõe entre o espectador e a imagem num processo de produção de significação bastante direcionado, através do qual se determina - através de textos verbais uma disciplinização na interpretação da imagem. A complexidade de um conjunto de imagens distintas se reduz a um processo de interpretação uniforme e um sentido (que se quer) literal se impõe (Souza,1997).

Não surpreende, portanto, que em 1975, Ana Maria Bahiana já apontasse em seu artigo “querem que Milton seja herói...” (Nascimento, 2014) um movimento maquínico de criação do mito, assunto discutido anteriormente. No caso de *MINAS*, o direcionamento interpretativo conduz a uma construção simbólica e coletiva relativamente uniforme do não-verbal, quer seja no nível da não-palavra (vocalise) ou do discurso codificado (metáfora), como também nos aspectos musicais. Encontramos diversos vestígios desse processo de direcionamento, sobretudo na construção de um sujeito sacralizado, cuja voz se desloca de um corpo individual para representar o desejo de toda uma geração. Se por um lado encontramos diversas referências a uma voz capaz de representar a coletividade - “A voz da negritude cristã”

⁴⁶ Cabe enfatizar que Guattari não se refere à questão pela abordagem da psicanálise. Como ele mesmo explica: “lidar com essa problemática não passa por uma psicanálise generalizada, mas sim por procedimentos micropolíticos” (Guattari e Rolnik, 1986, p.41).

(Nascimento, 2014), “Gran Voz de Brasil, 2” (Nascimento, 2014), “La outra voz de Brasil” (Nascimento, 2014) -, por outro lado, outras tantas apontam para a sacralização do artista – onde encontramos um exemplo significativo no artigo “O Cristo Negro e a proibição da Missa dos Quilombos” (Nascimento, 2014).

Transladando a proposição de Souza (1997) para o campo da música, podemos pensar no direcionamento da escuta: Como devo ouvir Milton? Como devo interpretar aquilo que não está dito? Que sentido tem o implícito? A resposta conecta o indivíduo-ouvinte à *pertença-doutrinária* (Foucault, 2012) e garante o escape da culpabilização sistêmica à medida que atrela o indivíduo a uma formação discursiva que dá sentido ao seu *ouvir*, como se esse fosse o seu *dizer*.

E, finalmente, explica-se o desvio pelo desvio. O desvio de um ponto de partida apoiado no objeto, onde a questão era a busca do entendimento de um aparente paradoxo entre o sucesso de vendas e seu caráter erudito e de difícil compreensão se explica pelo (desvio) na produção de sentido: a implicitude e o discurso codificado transfere para o coletivo a produção de sentido que, por sua vez, e sendo direcionada maquinicamente, consegue, enfim, responder, também em vocalise, às perguntas ‘quem é você e o que você vale?’.

5. Referências

- ALMEIDA, Mariangela Ribeiro de. *A canção como narrativa: o discurso social na MPB (1965-1975)*. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Escola de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.
- AMARAL, Francisco Eduardo Fagundes. *A música de Milton Nascimento*. 1ª. edição. Belo Horizonte: Editora e Consultoria Gomes, 2013.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ARCANJO, Fabricia do Valle. *A voz de Milton Nascimento como parceira das canções?*. DARANDINA revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – volume 4 – número 1, 2011.
- ASSUNÇÃO FILHO, Carlos da Silva. *Depoimento* – Museu Clube da Esquina. Disponível em <http://www.museuclubedadesquina.org.br/canal/museu/depoimentos/>. Acesso em 29/07/2015.
- BAHIANA, Ana Maria. *Milton, Gil, Bahia e MINAS Geraes*. Opinião. Rio de Janeiro, 26 set. 1975. Caderno B. p. 20.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1980a.
- BAHIANA, Ana Maria. *Discos, mercado crescente que ninguém explica*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 27 jan. 1980b. Revista de Domingo. p.22.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. 19ª.ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUMWORCEL, Ana. *Sonoridade e resistência: a rádio Jornal do Brasil-AM na década de 60*. 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense.
- BÉHAGUE, Gerard. *500 anos de música no Brasil: Um balanço especulativo*. In: Associação Nacional De Pesquisa E Pós-Graduação Em Música, 1999. Salvador. Anais do XII Encontro Anual da ANPPOM. Salvador: UFBA, 1999, p. 2-6.
- BÉHAGUE, Gerard. *Discurso Musical e Discurso sobre Música: sistemas de comunicação incompatíveis?* Conferência realizada na Anpom VIII. Campinas, 122 – 129, 1998.
- BENT, Ian. *Analysis*. London: Macmillan, 1987.
- BERABA, Marcelo. *Quem é quem da MPB fora do país*. O Globo. Rio de Janeiro, 24 set. 1975. Segundo Caderno. p.35.
- BORGES, Marcio. *Os sonhos não envelhecem*. 7a.edição. São Paulo: Geração Editorial, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6a.edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- BOURDIEU, Pierre. *O que quer dizer falar* in *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2004. P.101-117.
- BOY, Big. 75: *ano bom em qualidade e em vendas*. O Globo. Rio de Janeiro, 15 out. 1975. Cultura. p.36.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo, Editora Perspectiva, 4a.Ed., 1986.
- CANÇADO, Wilson Lopes. *Novena, Crença e Gira Girou de Milton Nascimento e Márcio Borges: análise de suas três primeiras composições criadas em uma noite de 1964*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, UFMG.
- CANTON, Ciro Augusto Pereira. “*Nuvem no céu e raiz*” *romantismo revolucionário e mineiridade em milton nascimento e no clube da esquina (1970 – 1983)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História) - Escola de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas, UFSJ.
- CARVALHO, Alberto Carlos de. *Discos*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 23 out. 1975. Caderno B. p.8.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 3ª.edição. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 19a.edição. Petrópolis: Vozes, 2012.
- CHARTIER, Roger. *A historia ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- COLE, Hugo. *Sounds and signs*. Toronto: Oxford University Press, 1974.
- COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: Editora da Universidade Federal de São Carlos, 2014.
- CROCKER, Richard L. *Melisma*. In: Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12963> (accessed July 14, 2008).
- DANIELSEN, Anne. *Mediating Music: materiality and silence in Madonna's 'Don't Tell Me'*. *Popular Music*, Cambridge, n. 28/2, p. 127–142, 2009.
- DAVALLON, Jean. *A imagem, uma arte de memória?* In: ACHARD, Pierre; DAVALLON, Jean; DURAND, Jean-Louis. *O papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 23-71.
- DAVIS, Clive. *Por dentro do mundo do Disco*. Disponível em <<http://paulocoelho.com/foundation/gravadoras.php>> Acesso em: 21 out. 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DIETRICH, Peter. *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. 2008. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.
- DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

FABRI, Franco. *A theory of musical genres: two applications*. Popular Music Perspectives (ed. D. Horn and P. Tagg; 1981, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, p. 52-81).

FERNANDES, Cleyton Vieira. *Semiótica e construção do sentido no discurso musical: propostas teóricas e aplicações*. 2012. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

FERREIRA, Athur Rinaldi. *A música é uma linguagem? um estudo sobre o discurso musical no contexto do século xx*. 2014. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7ª.ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 22ª.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?*. In: Ditos & Escritos III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FREITAS, Jacira de. *Linguagem Natural e Música Em Rousseau: A Busca Da Expressividade*. Trans/Form/Ação, São Paulo, 31(1): 53-72, 2008

FRIDMAN, Luiz. *Milton Nascimento (U)S.A.* O Globo. Rio de Janeiro, 9 jun. 1979. Cultura. p.34.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 21a. edição. Rio de Janeiro/Brasília: Livraria José Olímpio, 1981.

FUCKS, Rosa. *Teoria e prática: parente dicotomia no discurso na educação musical*. Revista da ABEM, v.2, n.2, 1995, p. 27 - 34.

FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*, 18a. edição, São Paulo, 1982.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: O Clube da Esquina como Formação Cultural*. Belo Horizonte, UFMG, 2000.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*. 2006. Tese (Doutorado em História) - Escola de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro. n. 32, p. 89-105, 2003.

GUIDA, José Celso. Encarte de Uma Treavessia Musical. Readers's Digest, 1999.

GREIMAS, Algirdas Julien. *A sopa ao 'pistou' ou a construção de um objeto de valor*. Revista Brasileira de Semiótica - n. 11, set 1996, p. 7-21.

GRITTI, Letícia Lemos. *Os campos semânticos e o processamento cognitivo*. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e cognição no 41, p. 137-148, 2010.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petropolis: Vozes, 1986.

- HARRIS, Ellen T. *Bocca chiusa*. In: Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12963> (accessed July 14, 2008).
- HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1995.
- HUNGRIA, Julio. *O velho direito autoral*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 1 fev. 1972. Caderno B. p.2.
- IASBECK, Luiz Carlos Assis. *A administração da identidade: um estudo semiótico da comunicação e da cultura nas organizações*. 1997 (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Escola de Ciências Sociais, PUC/SP.
- JANDER, Owen. *Vocalise*. In: Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12963> (accessed July 14, 2008).
- LACASSE, Serge. *Voice and Sound Processing*. Disponível em <<http://www.popular-musicology-online.com/issues/05/lacasse.html>> Acesso em 27/2/2014.
- LACASSE, Serge; LEFRANÇOIS, Catherine. *Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing*. Atelier Prosody and Expressivity in Speech and Music, congress Speech Prosody 2008, Campinas, Brasil, 5 mai 2008.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas: Mercado de Letras, 2002.
- LE GOFF, Jacques. *Historia e memória*. Campinas: UNICAMP, 1990.
- LISBOA JUNIOR, Luiz Américo. *100 discos fundamentais da Música Popular Brasileira: Milton Nascimento-MINAS - 1975*. Disponível em: http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-miltonnascimento_MINAS.php, acesso em 6/1/14.
- MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. 2012. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.
- MARQUES, Luciana Moraes Barcelos. *Análise Discursiva da Metáfora: revisitando o estruturalismo saussuriano*. Vitória, UFES, 2008.
- MARTINS, Bruno Viveiros. *Som imaginário: amizade, viagens e cidades nas canções do Clube da Esquina*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) - Escola de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG.
- MASCARENHAS, Pacífico. Depoimento – Museu Clube da Esquina. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/canal/museu/depoimentos/>. Acesso em 29/07/2015.
- MELLO E SOUZA, Laura de. *Desclassificados do ouro*. 2a. edição. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1986.
- MIGUEL, Antonio Carlos. *Racha no Clube da Esquina*. O Globo. Rio de Janeiro, 20 jun. 1994. Segundo Caderno. p.1.
- MOORE, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Surrey: AshgatePublishing Limited, 2012.

MOTTA, Luísa Nemésio Toller. *O uso da voz como instrumento por Milton Nascimento na década de 70*. Disponível em <http://www.prp.rei.unicamp.br/pibic/congressos/xviiiicongresso/paineis/071633.pdf>, Acesso em 07/07/15.

MOTTA, Nelson. *Mi...nas*. O Globo. Rio de Janeiro, 1 dez. 1975a. Rio Show. p. 43.

MOTTA, Nelson. *Direitos autorais: gritos e sussurros*. O Globo. Rio de Janeiro, 05 jan. 1975b. Rio Show. p. 4.

MOTTA, Nelson. *Consumo Interno*. O Globo. Rio de Janeiro, 12 mai. 1975c. Rio Show. p. 37.

NASCIMENTO, Milton. *Querem que Milton seja herói*. Disponível em <<http://www.miltonnascimento.com.br/>> Acesso em: 24 abr. 2014.

NASCIMENTO, Milton. *A voz da negritude cristã*. Disponível em <<http://www.miltonnascimento.com.br/>> Acesso em: 24 abr. 2014.

NASCIMENTO, Milton. *Gran Voz de Brasil*. Disponível em <<http://www.miltonnascimento.com.br/>> Acesso em: 24 abr. 2014.

NASCIMENTO, Milton. *La outra voz de Brasil*. Disponível em <<http://www.miltonnascimento.com.br/>> Acesso em: 24 abr. 2014.

NASCIMENTO, Milton. *O Cristo Negro e a proibição da Missa dos Quilombos*. Disponível em <<http://www.miltonnascimento.com.br/>> Acesso em: 24 abr. 2014.

NASCIMENTO, Milton. *MINAS*. São Bernardo do Campo: EMI-ODEON, 1975. 1 LP. EMCB-7011.

NATTIEZ, Jean Jacques. *O modelo tripartite de semiologia musical: 0 exemplo de la cathedrale engloutie, de debussy*. Debates - n. 6, 2002, p. 7-39.

NEDER, Alvaro. *MPB: identidade, intertextualidade e contradição no discurso musical*. Revista Brasileira de Estudos da Canção – v.1, n.1, jan-jun 2012, p. 80-87

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História - Revista do Programa Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, ano X, n. 10, dezembro, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. *Mil tons de MINAS: Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) - Escola de História, UFU.

ORLANDI, E. P. *Paráfrase e polissemia: a fluidez nos limites do simbólico*. Rua, Campinas, 4: 9-19, 1998.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Sentidos em fuga: efeitos da polissemia e do silêncio*. In: CARROZZA, Guilherme; SANTOS, Miriam dos; SILVA, Telma Domingues da (Orgs.). *Sujeito, Sociedade, Sentidos*. Campinas: Editora RG, 2012. p.11-27

ORLANDI, Eni. *Maio de 1968: os silêncios da memória* In: ACHARD, Pierre; DAVALLON, Jean; DURAND, Jean-Louis. O papel da memória. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 59-67.

PÊCHEUX, Michel. *Análise de discurso*. 4a.edição. Campinas: Pontes, 2014.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

PÊCHEUX, Michel. *Papel da memória* In: ACHARD, Pierre; DAVALLON, Jean; DURAND, Jean-Louis. O papel da memória. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-56.

PFLEIDERER, Martin. *Vocal pop pleasures: theoretical, analytical, and empirical approaches to voice and singing in popular music*. Journal of the International Association for the study of popular music, v.1, n.1, 2010.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Gloria, 1936.

RANDEL, Don Michael. *The Canons in the Musicological Toolbox*. In: BERGERON, Katherine e BOHLMAN, Philip. (Eds.) *Disciplining Music – Musicology and its Canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 10-22.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROBINSON, J. Bradford. *Vocalese*. In: Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12963> (accessed July 14, 2008).

ROUSSEAU, J.-J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 27a. Edição. São Paulo: Cultrix, 2006.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª.edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB*. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. v. 1 Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 23-35.

SBERNI JUNIOR, Cleber. *O álbum na indústria fonográfica: contracultura e o Clube da Esquina em 1972*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

SILVA, Carlos Alberto Silva da. *A negritude através de maria maria de milton nascimento*. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Centro de Comunicação e Expressão, UFSC.

SILVA, Clara Cyrino Lugão. *De tudo se faz canção: sobre as escolhas temáticas na música do Clube da Esquina*. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Escola de Sociologia e Política, PUC-Rio.

SILVA, Kristoff. *Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, UFMG.

SILVEIRA, Emilia. *Joao Bosco e Aldir Blanc: os galos de briga que não seguem as leis do ringue*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 ago. 1976. Caderno B. p.5.

SILVEIRA, Emilia. MINAS: Milton Nascimento a música e a terra como resumo da vida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 dez. 1975. Caderno B. p. 10.

SLOBODA, John. The uses of space in music notation. *Visible Language*, XV, 1980.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente de. *Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não verbal*. 2°. Colóquio Latinoamericano de Analistas Del Discurso. La Plata e Buenos Aires, agosto, 1997.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente de. *A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação*. In: *Rua* (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp) n ° 7 NUDECRI – Campinas, SP: Unicamp, março 2001.

SOUZA, Tania Conceição Clemente de. *Discurso e cinema: (I)materialidades discursivas e efeitos metafóricos*. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 1, julho, p.23-37, 2013.

STEFANI, Gino. *Melody: A Popular Perspective*. *Popular Music*, Vol. 6, No. 1 (Jan., 1987), pp. 21-35. Published by: Cambridge University Press

TAGG, Philip. *Analysing popular music: theory, method and practice*. *Popular Music*, Cambridge, n. 2, p. 37-65, 1982.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. *De Minas, Mundo : a imagem poetico musical do clube da esquina*. 2000. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Escola de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

ULHÔA, M. T. *Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular*. In: VII Congresso da IASPM-AL, Casa de las Américas – Havana, Cuba, Junho de 2006, Actas.

ULHÔA, M. T. . *Estilo e Emoção Na Canção-Notas Para Uma Estética da Música Brasileira Popular*. *Cadernos de Estudo - Análise Musical*, São Paulo; Belo Horizonte, v. 8/9, p. 30-41, 1995.

ULHÔA, M. T. *A análise da música brasileira popular*. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, p. 61-68, 1999.

VAGALUME, Francisco Guimarães. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: São Benedicto, 1933.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras Brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

VENTURA, Mary. *Poucas palmas, nenhum acorde: a constatação da crise*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 23 abr.1975. Caderno B. p.1.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4ª. Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Arte, USP.

VIEIRA, Francisco Carlos Soares. *Pelas esquinas dos anos 70 - utopia e poesia no clube da esquina*. 1998. Dissertação (Mestrado em Poética) - Faculdade de Letras, UFRJ.

VITENTI, Ada Dias Pinto. *Uma certa musicalidade nas esquinas de MINAS (1960-1970)*. 2010. Dissertação (Mestrado em Historia) - Escola de Historia, UNB.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Anablume, 2000.

6. Anexos

6.1 Letras

Caso voce queira saber	
Verso	Texto
1	Não quero você mais na minha casa
2	Corpo e rosto em pedra
3	Sei o que me fere em você
4	Eu não quero nada
5	Com seu riso indecente
6	Já conheço o seu tempero
7	Seu segredo e seu suor
8	Mas não consigo perder mais tempo
9	Você tem que ir embora
10	Já começa a amanhecer
11	Parece outro dia negro

Paula e Bebeto	
Verso	Texto
1	Vida vida que amor brincadeira, vera
2	Eles amaram de qualquer maneira, vera
3	Qualquer maneira de amor vale a pena
4	Qualquer maneira de amor vale amar
5	Pena que pena que coisa bonita, diga
6	Qual a palavra que nunca foi dita, diga
7	Qualquer maneira de amor vale aquela
8	Qualquer maneira de amor vale amar
9	Qualquer maneira de amor vale a pena
10	Qualquer maneira de amor valerá
11	Eles partiram por outros assuntos, muitos
12	Mas no meu canto estarão sempre juntos, muito
13	Qualquer maneira que eu cante esse canto
14	Qualquer maneira me vale cantar
15	Eles se amam de qualquer maneira, vera
16	Eles se amam e pra vida inteira, vera
17	Qualquer maneira de amor vale o canto
18	Qualquer maneira me vale cantar

19	Qualquer maneira de amor vale aquela
20	Qualquer maneira de amor valerá
21	Pena que pena que coisa bonita, diga
22	Qual a palavra que nunca foi dita, diga
23	Qualquer maneira de amor vale o canto
24	Qualquer maneira me vale cantar
25	Qualquer maneira de amor vale aquela
26	Qualquer maneira de amor valerá

Idolatrada	
Verso	Texto
1	Grande é grande a tua coragem, o teu amor
2	Tu és o fogo, o vento, chuva da manhã
3	Vá, não acendas a fera doida que existe em mim
4	Tu és mulher, cuidas da casa e da família
5	Mas não és da ribeira
6	Amaldiçoas a minha vida, tu não vês
7	Que meu destino é de cigano e sonhador
8	A minha bota cheia de medo silêncio e pó
9	Por aí segue caminho, segue sozinha
10	Suja e verdadeira
11	Idolatrada amiga destino mulher
12	Amigos tive, amigos tenho e terei
13	Eu sou em casa, eu sou no mundo o que eu sou
14	Tu não vês que nossa vida é nosso filho
15	Da cor brasileira

Trastevere	
Verso	Texto
1	A cidade é moderna
2	Dizia o cego a seu filho
3	Os olhos cheios de terra
4	O bonde fora dos trilhos
5	A aventura começa no coração dos navios
6	Pensava o filho calado
7	Pensava o filho ouvindo
8	Que a cidade é moderna
9	Pensava o filho sorrindo
10	E era surdo e era mudo
11	Mas que falava e ouvia

Ponta de Areia	
Verso	Texto
1	Ponta de areia ponto final
2	Da Bahia- <i>MINAS</i> estrada natural
3	Que ligava <i>MINAS</i> ao porto ao mar
4	Caminho de ferro mandaram arrancar
5	Velho maquinista com seu boné
6	Lembra do povo alegre que vinha cortejar
7	Maria fumaça não canta mais
8	Para moças flores janelas e quintais
9	Na praça vazia um grito um ai
10	Casas esquecidas viúvas nos portais

Gran Circo	
Verso	Texto
1	Vem chegando a lona suja
2	O grande circo humano .
3	Com a fome do palhaço e a bailarina louca
4	Vamos festejar
5	A costela que vai se quebrar
6	No trapézio é bobagem
7	A miséria pouca
8	Bem no meio desse picadeiro
9	Vão acontecer
10	Morte, glória
11	E surpresas no final da história
12	Pão e circo prata e lua
13	Um sorriso vai se desenhar
14	No amargo dessa festa
15	Junto dessa escória
16	Sobe e desce a montanha
17	O grande circo humano .
18	No seu lombo, no seu ombro magro
19	Carregando
20	Prata e luar
21	O mistério que vai se mostrar
22	No arame
23	Equilíbrio sobre o sol raiando
24	Sonha espera o grande circo humano

25	Coração partido circo humano
----	------------------------------

Saudade dos aviões da Pan Air	
Verso	Texto
1	Lá vinha o bonde no sobe e desce ladeira
2	E o motorneiro parava a orquestra um minuto
3	Para me contar casos da campanha da Itália
4	E do tiro que ele não levou
5	Levei um susto imenso nas asas da Panair
6	Descobri que as coisas mudam e que tudo é pequeno nas asas da Panair
7	E lá vai menino xingando padre e pedra
8	E lá vai menino lambendo podre delícia
9	E lá vai menino senhor de todo o fruto
10	Sem nenhum pecado sem pavor
11	O medo em minha vida nasceu muito depois
12	descobri que minha arma é o que a memória guarda dos tempos da Panair
13	Nada de triste existe que não se esqueça
14	Alguém insiste e fala ao coração
15	Tudo de triste existe e não se esquece
16	Alguém insiste e fere o coração
17	Nada de novo existe nesse planeta
18	Que não se fale aqui na mesa de bar
19	E aquela briga e aquela fome de bola
20	E aquele tango e aquela dama da noite
21	E aquela mancha e a fala oculta
22	Que no fundo do quintal morreu
23	Morri a cada dia dos dias que eu vivi
24	Cerveja que tomo hoje é apenas em memória
25	Dos tempos da Panair
26	A primeira Coca- Cola foi me lembro bem agora
27	Nas asas da Panair
28	A maior das maravilhas foi voando sobre o mundo
29	nas asas da Panair
30	Em volta desta mesa velhos e moços
31	Lembrando o que já foi
32	Em volta dessa mesa existem outras falando tão igual
33	Em volta dessas mesas existe a rua
34	Vivendo seu normal
35	Em volta dessa rua uma cidade sonhando seus metais
36	Em volta da cidade

<i>Beijo Partido</i>	
Verso	Texto
1	Sabe, eu não faço fé nessa minha loucura
2	E digo
3	Eu não gosto de quem me arruina em pedaços
4	E Deus é quem sabe de ti
5	E eu não mereço um <i>Beijo Partido</i>
6	Hoje não passa de um dia perdido no tempo
7	E fico longe de tudo o que sei
8	Não se fala mais nisso, eu sei
9	Eu serei pra você o que não me importa saber
10	Hoje não passa de um vaso quebrado no peito
11	E grito
12	Olha o <i>Beijo Partido</i>
13	Onde estará a rainha que a lucidez escondeu?
14	Hoje não passa de um vaso quebrado no peito...

<i>Fé Cega Faca Amolada</i>	
Verso	Texto
1	Agora não pergunto mais pra onde vai a estrada
2	Agora não espero mais aquela madrugada
3	Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada
4	O brilho cego de paixão e fé, faca amolada
5	Deixar a sua luz brilhar e ser muito tranquilo
6	Deixar o seu amor crescer e ser muito tranquilo
7	Brilhar, brilhar, acontecer, brilhar faca amolada
8	Irmão, irmã, irmã, irmão de fé faca amolada
9	Plantar o trigo e refazer o pão de cada dia
10	Beber o vinho e renascer na luz de todo dia
11	A fé, a fé, paixão e fé, a fé, faca amolada
12	O chão, o chão, o sal da terra, o chão, faca amolada
13	Deixar a sua luz brilhar no pão de todo dia
14	Deixar o seu amor crescer na luz de cada dia
15	Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser muito tranquilo
16	O brilho cego de paixão e fé, faca amolada

<i>Leila</i>	
Verso	Texto
1	Venha, venha ser feliz

<i>Simples</i>	
-----------------------	--

Verso	Texto
1	Olha a volta do rio virou vida
2	A água da fonte nossa tristeza
3	O sol no horizonte uma ferida
4	Olha o ouro da mina virou veneno
5	O sangue na terra virou brinquedo
6	E aquela criança ali sentada

<i>MINAS</i>	
Verso	Texto
1	Com o coração aberto em vento
2	Por toda a eternidade
3	Com o coração doendo
4	De tanta felicidade
5	Coração, coração, coração
6	Coração, coração...
7	Todas as canções inutilmente
8	Todas as canções eternamente
9	Jogos de criar sorte e azar

<i>Norwegian Wood</i>	
Verso	Texto
1	I once had a girl,
2	Or should I say
3	She once had me.
4	She showed me her room,
5	Isn't it good?
6	<i>Norwegian Wood.</i>
7	She asked me to stay and she told me to sit anywhere,
8	So I looked around and I noticed there wasn't a chair.
9	I sat on a rug,
10	Biding my time,
11	Drinking her wine.
12	We talked until two,
13	And then she said,
14	It's time for bed.
15	She told me she worked in the morning and started to laugh,
16	I told her I didn't and crawled off to sleep in the bath.
17	And when I awoke,
18	I was alone,

19	This bird has flown.
20	So I lit a fire,
21	Isn't it good?
22	Norwegianwood.

6.2 Ficha Técnica do Disco

MINAS Música de Novelli violão: Notlim Otnemicsan voz: Milton Nascimento vocalise: Beto Guedes coro: Toninho Horta, Novelli, Beto Guedes, Nivaldo Ornelas e Wagner Tiso coro de meninos: (vinheta de *Paula e Bebeto*) Marco Valério, Alexandre (Jacarezinho), Rúbio e André Tiso ambientação musical: Milton Nascimento

FÉ CEGA FACI AMOLADA música de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos violão e voz: Milton Nascimento e Beto Guedes guitarra: Toninho Horta baixo: Novelli piano elétrico e órgão: Wagner Tiso saxofone soprano: Nivaldo Ornelas bateria e percussão: Paulinho Braga marimba: Chico Batera

BEIJO PARTIDO música de Toninho Horta voz: Milton Nascimento violão, piano e voz: Toninho Horta baixo acústico: Novelli piano elétrico e órgão: Wagner Tiso

flauta e saxofone tenor (solo): Nivaldo Ornelas bateria: Paulinho Braga ambientação musical: Toninho Horta

SAUDADE DOS AVIÕES DA PANAIR (Conversando no Bar) música de Milton Nascimento e Fernando Brant violão e voz: Milton Nascimento coro solista: Tavinho Moura, Toninho Horta, Joyce, Lizzie, Keller, Bebeto, Isaurinha, Francisco Sandro e Sônia piano elétrico e órgão: Wagner Tiso baixo: Novelli guitarra: Toninho Horta flauta: Nivaldo Ornelas bateria e percussão: Paulinho Braga percussão: Beto Guedes coro: Nivaldo Ornelas, Toninho Horta, Wagner Tiso, Novelli, Paulinho Braga e Fernando Leporace

GRAN CIRCO música de Milton Nascimento e Márcio Borges piano e voz: Milton Nascimento piano elétrico: Wagner Tiso baixo: Novelli bateria e percussão: Paulinho Braga vocalise: Fafá de Belém orquestração e regência: Wagner Tiso

PONTA DE AREIA música de Milton Nascimento e Fernando Brant violão e voz: Milton Nascimento piano elétrico: Wagner Tiso guitarra: Toninho Horta baixo: Novelli saxofone soprano: Nivaldo Ornelas bateria e percussão: Paulinho Braga percussão: Chico Batera coro dos meninos: Alexandre, Marco Valério e Rúbio

coro: Nivaldo Ornelas, Fernando Leporace, Beto Guedes, Wagner Tiso e Toninho Horta

TRASTEVERE música de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos piano: Milton Nascimento baixo acústico: Novelli bateria e percussão: Beto Guedes e Toninho Horta guitarras: Beto Guedes e Toninho Horta coro: MPB4, Golden Boys, Nana Caymmi, Joyce, Lizzie e Olívia orquestração e regência: Wagner Tiso

IDOLATRADA música de Milton Nascimento e Fernando Brant piano e voz: Milton Nascimento baixo: Novelli guitarra e viola: Beto Guedes guitarra e flauta: Toninho Horta órgão: Wagner Tiso saxofone tenor: Nivaldo Ornelas bateria: Paulinho Braga palmas: Novelli, Nelson Angelo, Milton Nascimento, Gegê, Nivaldo Ornelas e Paulinho Braga orquestração e regência: Wagner Tiso

LEILA (Venha ser feliz) música de Milton Nascimento violão e voz: Milton Nascimento piano: Novelli piano elétrico: Wagner Tiso baixo acústico: Toninho Horta coro: Tavinho Moura, Francisco Sandro, Bebeto, Keller, Lizzie, Joyce, Isaurinha e Sônia bateria: participação especial de Edison Machado orquestração e regência: Wagner Tiso

PAULA E BEBETO música de Milton Nascimento e Caetano Veloso

violão e voz: Milton Nascimento

violão: Nelson Angelo

viola: Beto Guedes

baixo: Novelli

bateria e surdo: Paulinho Braga

percussão: Beto Guedes, Novelli, Gegê, Tenório Junior e Toninho Horta

coro: Joyce, Lizzie, Isaurinha e Sônia

bateria: participação especial de Edison Machado

orquestração e regência: Wagner Tiso

SIMPLES música de Nelson Angelo violão e voz: Milton Nascimento violão: Nelson Angelo guitarra: Toninho Horta piano: Wagner Tiso órgão: Tenório Junior baixo acústico: Novelli saxofone soprano: Nivaldo Ornelas bateria e surdo: Paulinho Braga percussão: Chico Batera orquestração e regência: Nelson Angelo

(BONUS TRACK)

NORWEGIAN WOOD música de John Lennon & Paul McCartney violão e voz: Milton Nascimento viola e voz: Beto Guedes guitarra: Toninho Horta piano: Wagner Tiso baixo acústico: Novelli baixo: Fernando Leporace saxofone soprano: Nivaldo Ornelas bateria e percussão: Paulinho Braga

percussão: Chico Batera órgão: Wagner Tiso flautas: Danilo Caymmi, Mauro Senise, Paulo Guimarães e Paulo Jobim violas: Arlindo Penteadado e Frederick Stephany cellos: Peter Dauelsberg e Watson Clis orquestração e regência: Wagner Tiso

CASO VOCÊ QUEIRA SABER música de Beto Guedes e Márcio Borges violão e voz: Milton Nascimento bateria, viola e voz: Beto Guedes baixo: Novelli guitarra: Toninho Horta piano elétrico e órgão: Wagner Tiso saxofone tenor: Nivaldo Ornelas O disco é dedicado a todas as pessoas que ajudaram e pro Rúbio, um menino que juntou as primeiras letras do meu nome e descobriu o título.

ORQUESTRA: violinos: Giancarlo Pareschi, Santino Parpinelli, João Daltro de Almeida, Salvador Piersanti, Ricardo Benício de Abreu, Ernani Bordinhão, Wilson Assis Teodoro, Robert Eduardi Arnaud, Jorge Faini, Adolpho Pissanrenko, Pesach Nisembaun e Natércia Teixeira Silva violas: Arlindo Penteadado, Geza Kiszely, Edmundo Blois, Murilo Loures, Bedrich Preuss, Maria Lea Lugão, Jandovy de Almeida, Gerson Flinkas, Nelson de Macedo e Hindemburgo Pereira violoncellos: Peter Dauelsberg, Watson Clis, Márcio Malard, Edmundo Oliani, Eugen Ranewsky, Zygmund Kubala, Atelisa Salles, Giorgio Bariola e Rudolf Janecka flautas: Mauro Senise, Raul Mascarenhas, Danilo Caymmi, Paulo Guimarães e Paulo Jobim trompas: Zdenek Svab, Ari Paulo da Silva, Geraldo Pereira de Melo e Antonio Cândido Sobrinho tuba: Zênio Alencar harpa: Gianni Fumagalli baixo com arco: Renato Sbragia e Novelli EMI-ODEON Gravado nos Estúdios EMI-ODEON, Rio de Janeiro, 1975. Gravação: Toninho e Dacy

Assistente de gravação: Serginho Remixagem: Nivaldo Duarte Corte: Osmar Furtado Montagem: Ladimir Produção artística: Ronaldo Bastos Supervisão musical: Milton Nascimento Ambientação musical: Wagner Tiso e Milton Nascimento Assistente de produção: Toninho Vicente Contra-regra: Ivanzinho Cafezinho: Seu Nonato Capa: Cafi, Noguchi e Ronaldo Bastos Lay-out/arte: Noguchi, Wanderlen e Barbosa Foto: Cafi Desenho: Milton Nascimento ABBEY ROAD REMASTERING Remasterizado nos Estúdios ABBEY ROAD - Londres, Maio/1994 Supervisão: Milton Nascimento Coordenação Geral: Márcio Ferreira Coordenação da Produção: João Augusto Coordenação do Projeto: Sônia Antunes Engenheiro Remasterização: Peter Mew Supervisão Técnica: Roberto Marques Coordenação de Estúdio: Chris Buchanan Adaptação e Coordenação Gráfica CD: Otávio Bretas Produção Gráfica: Ivone Diniz e Egeu Laus Computação Gráfica: Ana Amorim, Márcia Mafia, Pablo Trincado e Beto Ferreira Consultoria Jurídica: Antonio Coelho, João Carlos Eboli, Aracy Duarte e Joel Weinstein Agradecimentos: Fernando Brant, Márcio Borges, Lô Borges, Ronaldo Bastos, Beto Guedes, Wagner Tiso, Nelson Angelo, Toninho Horta, Robertinho Silva, Novelli, Nivaldo Ornelas, Ruy Guerra, Ana Terra, Caetano Veloso, Chico Buarque, Tavinho Moura, Murilo Antunes, Maurício Tapajós, Maurício Maestro, Pacífico Mascarenhas, Noguchi, Cafi, Kélio Rodrigues, Still, Lizzie Bravo, José Antônio Perdomo