

WILSON LOPES CANÇADO

NOVENA, CRENÇA E GIRA GIROU
DE MILTON NASCIMENTO E MÁRCIO BORGES:
análise de suas três primeiras composições
criadas em uma noite de 1964

Dissertação de Mestrado

BELO HORIZONTE, 2010

Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais

WILSON LOPES CANÇADO

NOVENA, CRENÇA E GIRA GIROU
DE MILTON NASCIMENTO E MÁRCIO BORGES:
análise de suas três primeiras composições
criadas em uma noite de 1964

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado da Escola de Música da
Universidade Federal de Minas Gerais
como requisito parcial à obtenção do título
de Mestre em Música.

Área de Concentração: Performance
Musical.

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém.

BELO HORIZONTE, 2010

Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais

À Minha mãe
Maria
para quem a música era libertadora,
esperança de cada instante,
sonho
que ora se concretiza.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Dr. Fausto Borém de Oliveira, pela disponibilidade e competência na orientação deste trabalho;

Ao Milton Nascimento, pela amizade, pela valiosa convivência e pelas inúmeras oportunidades concedidas, que proporcionaram meu fortalecimento profissional;

Ao Márcio Borges, pela contribuição inestimável para a realização deste projeto;

A todos aqueles que participaram da concretização deste sonho, em especial a Vilma Lopes, Vera Caçado, Gilma Oliveira, Mauro Rodrigues, Fábio Silva, Thomaz Lopes, Paulo Vilara, Gilmara Santos, Mariana Caçado, Ivan Pontello, Marcelo Magalhães, Luiza Pontello, André Queiroz, Sandra Caçado, Heliomara Marques, Chicletinho, Marco Aurélio, Beto Lopes, Celso Alves.

À minha família. Pessoas especialíssimas, fora do comum.

"Um trem-de-ferro é
uma coisa mecânica,
mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,
atravessou minha vida,
virou só sentimento"

Adélia Prado

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. 146 fls. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

RESUMO

Estudo sobre o período inicial da dupla formada pelo cantor-instrumentista-compositor Milton Nascimento com o letrista Márcio Borges nas canções *Novena, Crença e Gira Girou*, compostas em uma noite de 1964. São observadas as influências do cinema, música religiosa, folclore, canção popular brasileira, música instrumental, *jazz*, música erudita e *rock*. Mostra o papel do filme *Jules et Jim* do cineasta francês François Truffaut e ícone do movimento *Nouvelle Vague* francês. Com base em gravações históricas de *Crença e Gira Girou* (NASCIMENTO, 1967) e *Novena* (NASCIMENTO, 1993), foram criadas as *leadsheets* dessas três músicas e realizadas análises detalhadas de suas formas, materiais temáticos, harmonias e possíveis relações texto-música. Os dados analíticos apontam para um perfil composicional em formação, inovador e diversificado no meio musical brasileiro, que até hoje influencia gerações e admiradores do *Clube da Esquina* no Brasil e no exterior. Inclui também entrevistas com os compositores e uma discografia comentada.

Palavras-chave: Milton Nascimento, Música brasileira, Composição musical, Performance musical, Nouvelle Vague, Clube da Esquina, Análise musical.

ABSTRACT

Study about the first phase of the partnership between Brazilian singer-instrumentalist-composer Milton Nascimento and Brazilian lyrics writer Márcio Borges in the songs *Novena*, *Crença e Gira Girou*, composed in a night in the year 1964. It shows the influences of cinema, religious music, folklore, Brazilian popular music, instrumental music, jazz, classical music and rock. It also shows the role of the film *Jules et Jim* by French moviemaker François Truffaut and icon of the *Nouvelle Vague* movement. Based on the listening of historical recordings of *Crença* and *Gira Girou* (NASCIMENTO, 1967) and *Novena* (NASCIMENTO, 1993), the leadsheets of the three songs were created and were used for the analyses of form, thematic materials, harmony and text-painting. The analytical data reveal a compositional profile of an artist in formation, innovative and diverse in the Brazilian musical scene, one that still today influences generations and admirers of the *Clube da Esquina* (*The Corner's Club*) in Brazil and abroad. It also includes interviews with the composers and an annotated discography.

Keywords: Milton Nascimento, Brazilian Music, Musical Composition, Musical Performance, Nouvelle Vague, Clube da Esquina, Musical Analysis.

SUMÁRIO

CAPÍTULO I	14
1.1 - Introdução.....	14
1.2 - Justificativa.....	17
1.3 - Objetivo geral	19
1.4 - Objetivos específicos	19
1.5 - Fontes primárias e secundárias	19
1.6 – Metodologia	20
1.7 - Procedimentos metodológicos.....	20
1.8 - Revisão de literatura	20
CAPÍTULO II – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	25
2.1 - O movimento cinematográfico <i>Nouvelle Vague</i> e sua influência e ou relação com Milton Nascimento.....	25
2.2 - O filme <i>Jules e Jim</i> e o início do <i>Clube da Esquina</i>	28
2.3 - As histórias de <i>Novena</i>	31
2.4 - As histórias de <i>Crença</i>	33
2.3 - As histórias de <i>Gira Girou</i>	34
CAPÍTULO III – ANÁLISES	37
3.1 - Análise de <i>Novena</i>	39
3.1.1 - Forma.....	39
3.1.2 - Materiais temáticos	45
3.1.3 - Harmonia	52
3.2 - Análise de <i>Crença</i>	66
3.2.1 - Forma.....	66
3.2.2 - Materiais temáticos	69
3.2.3 - Harmonia	72
3.3 Análise de <i>Gira Girou</i>	77
3.3.1 - Forma.....	77
3.3.2 - Materiais temáticos	83
3.3.3 - Harmonia	89
CAPÍTULO IV – CONCLUSÃO	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS	110
Apêndice 1 - Entrevista com o compositor e cantor Milton Nascimento	112
Apêndice 2 - Entrevista com o letrista Márcio Borges	124
Apêndice 3 - Discografia comentada de Milton Nascimento	139
Anexo 1 - Gravações originais de <i>Novena</i>, <i>Crença</i> e <i>Gira Girou</i>	144
Anexo 2 - Gravação do recital	145
Anexo 3 - Programa do recital	146

Lista de Exemplos

- Ex. 1 - *Jules e Jim* de François Truffaut: Foto da capa do DVD do filme (Versátil Home Vídeo, 2006).....28
- Ex. 2 - Panfleto anunciando a apresentação do filme *Jules e Jim* em Ouro Preto em 2009.30
- Ex. 3 - *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges. Na *Seção B*, inspiração em plano-sequência: técnica cinematográfica de filmagem.35
- Ex. 4 - *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Transcrição e forma.44
- Ex. 5 - *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Materiais temáticos **Mt₁** e **Mt₂**, encontrados na introdução de *Novena* (c.1-8).....45
- Ex. 6 - *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₃** e fragmento do Material temático **Mt₂**, encontrados na **Seção A** de *Novena*. Ambiguidade entre os tons Maior e Menor.46
- Ex. 7 - *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₂** na **Seção A** (c.25-27), modificado cromaticamente e Material temático **Mt₁**, com bordadura superior (c.27-30).....47
- Ex. 8 - *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₃** na **Seção A'** modificado com diferença rítmica entre as duas versões para acomodar a letra.47
- Ex. 9 - *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₂** na **Seção A'** modificado.....48
- Ex.10 - *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₃** na **Seção B**, com bordadura superior da nota Si bemol.48
- Ex.11 - *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₂** na segunda **Sub-Seção da Seção B** (c.57-62), modificado, mas guardando sua característica básica: movimento descendente por grau conjunto e sua repetição (c.57-60), causando estaticidade o que é característico de **Mt₁**. Material temático **Mt₁** (c.63-66), com bordadura inferior.....49
- Ex.12 – *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₃** modificado na **Seção A''**. Ambiguidade entre os tons Maior e Menor.50

Ex.13 – <i>Novena</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático Mt₂ na Seção A ” (c.75-80), com mesma modificação já analisada anteriormente (c.35-31).....	50
Ex.14 – <i>Novena</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Materiais temáticos Mt₁ e Mt₂ , reaparecimento na Coda (c.81-88) com sua estrutura original e a melodia destacada na voz (c.1-8).....	51
Ex.15 – <i>Novena</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Harmonia modal em Ré Dórico.....	52
Ex.16 – <i>Novena</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Ambiguidade na tonalidade Maior e Menor e distância de terça menor entre acordes de estruturas semelhantes encontrados em grande parte da obra do compositor.	54
Ex.17 – <i>Encontros e Despedidas</i> de Milton Nascimento e Fernando Brant: Distância de terça menor entre acordes de mesma estrutura.....	55
Ex.18 – <i>Maria Três Filhos</i> de Milton Nascimento e Fernando Brant: Na Seção A , distância de terça menor entre acordes de mesma estrutura.....	55
Ex.19 – <i>Cais</i> de Milton Nascimento e Fernando Brant: Na Seção A , distância de terça menor entre acordes de mesma estrutura e/ou estrutura semelhante.	56
Ex.20 – <i>Vera Cruz</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Na Seção A , distância de terça menor entre acordes de estrutura semelhante.	56
Ex.21 – <i>Viola Violar</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: No Intermezzo , distância de terça menor entre acordes de mesma estrutura.	57
Ex.22 – <i>Morro Velho</i> de Milton Nascimento: Na Seção B , distância de terça menor entre acordes de mesma estrutura.	57
Ex.23 – <i>Novena</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Análise harmônica da Sub-Seção A2	58
Ex.24 – <i>Novena</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Análise harmônica da Sub-Seção A’2 . Repetição da nota Sol causando retardo do acorde Ab/D, e ambiguidade entre os tons Ré menor e Ré maior causado pela resolução em acorde não esperado a uma terça menor de distância.....	59
Ex.25 – <i>Novena</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Análise harmônica da Sub-Seção B1	60

Ex.26 – <i>Novena</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Análise harmônica da Sub-Seção B2 . Ambiguidade entre tonalidades maiores e menores.	61
Ex.27 – <i>A Sagração da Primavera</i> de Igor Stravinsky: Ambiguidade entre tonalidades maiores e menores.	62
Ex.28 – <i>Novena</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Análise harmônica da Sub-Seção A”1 . Inversão do caminho harmônico e melódico que foi usado na Sub-Seção A1 (c.17-24, Ex.15).....	63
Ex.29 – <i>Novena</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Análise harmônica da Sub-Seção A”2 . Acordes menores na decida cromática diferente da Sub-Seção A2 onde os mesmos acordes são maiores (c.25-27, Ex.23).....	64
Ex.30 – <i>Novena</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Na Coda , o caráter de melodia acompanhada.....	65
Ex.31 – <i>Crença</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Na forma, a riqueza de retomadas de seções com melodias deslocadas.....	68
Ex.32 – <i>Crença</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Em retomadas de frases, o uso de redução e expansão nas melodias.	69
Ex.33 – <i>Crença</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Materiais temáticos Mt₁ e Mt₂ que aparecem na Seção A (c.1-9), em suas formas originais (c.1-2) e modificados (c.3-9).	70
Ex.34 – <i>Crença</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Intermezzo (c.18-25), praticamente composto pelo Material temático Mt₁ . Mt₂ reaparece em fragmentos e em fusão com Mt₁	71
Ex.35 – <i>Crença</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: A Seção B (c.26-36), praticamente composta pelo Material temático Mt₁ . Mt₂ reaparece agora com sua característica estática mais clara.	72
Ex.36 – <i>Crença</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: A Coda é a repetição da Seção A , com alterações rítmicas na melodia característica da interpretação de Milton Nascimento.....	72
Ex.37 – <i>Crença</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: O colorido modal que Milton emprega em suas canções.	73
Ex.38 – <i>Crença</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Dó menor nos três modos menores.	73

Ex.39 – <i>Crença</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Na Seção A ’ ambiguidade de tonalidades Maior e Menor.	74
Ex.40 – <i>Crença</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: No Intermezzo , o jogo com Maior e Menor.	75
Ex.41 – <i>Crença</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Na Sessão B , as tonalidades de Dó maior e Dó menor e o breve aparecimento das tonalidades de Mi menor e Ré menor.	75
Ex.42 – <i>Crença</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: A Coda , é a repetição da Seção A com a melodia ritmicamente modificada.	76
Ex.43 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Transcrição e forma.	83
Ex.44 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Materiais temáticos Mt₁ e Mt₂ , encontrados na Seção A (c.1-4).	84
Ex.45 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Materiais temáticos Mt₂ e Mt₁ , encontrados na Seção A (c.5-8).	84
Ex.46 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: O Material temático Mt₃ é responsável por toda a construção da melodia principal na Seção B (c.9-11).	85
Ex.47 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: O Material temático Mt₄ que aparece em contraponto com Mt₃ na Seção B (c.9-11).	85
Ex.48 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: O Material temático Mt₄ aparece modificado.	86
Ex.49 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático Mt₃ , na Seção B modificado. O acréscimo da nota Sol no final de Mt₃ (c.12-15).	87
Ex.50 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: O Material temático Mt₄ transposto uma quarta acima.	87
Ex.51 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: O Material temático Mt₄ original com modificação na letra.	87
Ex.52 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático Mt₃ na Seção B modificado, contendo apenas a nota longa e em seguida na sua inversão, o acréscimo de duas notas, Lá e Sol (c.17- 20).	88

Ex.53 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático Mt₄ , reduzido e transposto uma quinta e uma quarta acima.	88
Ex.54 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático Mt₄ modificado.	89
Ex.55 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: O modalismo constante na música de Milton.	90
Ex.56 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Na Seção B as influências jazzísticas, flamencas e brasileiras.	92
Ex.57 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Substituição do acorde Bb por B natural.	92
Ex.58 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Característica espanhola também presente na modulação para Ré Mixolídio com a presença do acorde de Eb, e a mudança rítmica do acompanhamento.	93
Ex.59 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Relações harmônicas como no início da seção, mas com mudança na letra.	93
Ex.60 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Na dominante e subdominante células rítmicas modificadas nos acordes e no coro.	94
Ex.61 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Final da Seção B com a característica nordestina e mudança na letra.	95
Ex.62 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: Estrutura <i>blues</i> de 12 compassos usada na Seção B de <i>Gira Girou</i>	95
Ex.63 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: No Intermezzo , a estrutura da Seção B é mantida com improvisos nos oito primeiros compassos. A volta do canto nos quatro compassos seguintes e preparação para a volta da Seção A	97
Ex.64 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: A volta da Seção A com as mesmas funções harmônicas e a letra modificada.	98
Ex.65 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: A volta da Seção B com as mesmas funções harmônicas, o mesmo coro e a letra modificada no tema principal.	100
Ex.66 – <i>Gira Girou</i> de Milton Nascimento e Márcio Borges: A Coda com acordes alterados e <i>fade out</i> com improvisos.	101
Ex.67 – Wilson Lopes, Milton Nascimento e Márcio Borges antes de show em São Paulo (foto: MARTINS, 2009)	106

CAPÍTULO I

1.1 - Introdução

Quando conheci Milton Nascimento, na cidade de Três Pontas, Minas Gerais, em 1982, eu tinha 16 anos de idade e estava lá a convite de Toninho Horta para seu casamento. Logo nesse primeiro encontro, Milton já demonstrou personalidade misteriosa e intimista, uma das características que se reflete em sua música. Movido por um impulso repentino, ao passar por ele, dei-lhe um tapinha no ombro e disse: “E aí, Miltão doidão?” Ele parou, encarou-me sem dizer uma palavra, nada, o rosto sem expressão alguma e seguiu caminhando normalmente. Fiquei alí quietinho sem graça, achando que tinha dado o maior fora. Algum tempo depois ele voltou, chegou bem perto e então pela primeira vez ouvi sua voz, fora dos discos e shows: “Quem é doidão aqui?” Naquele momento nos tornamos amigos. Soube que amizade, para Bituca (apelido de Milton Nascimento), é algo muito valioso, essencial às suas relações. Hoje vejo, claramente, como sua música e seu estilo resultam da agregação de pessoas, da convivência com o diverso.

Em toda sua história pessoal e musical, pode-se notar esse aspecto de união que, de certa forma, foi fundamental para o surgimento do *Clube da Esquina*. Esse “movimento musical”¹ iniciou-se na década de 1960, quando músicos e poetas, hoje renomados, como o Milton Nascimento, Márcio Borges, Toninho Horta, Fernando Brant, Beto Guedes, Ronaldo Bastos, Lô Borges, Tavinho Moura, Nelson Angelo, Flávio Venturini, Wagner Tiso e muitos outros, se encontravam numa esquina do bairro Santa Tereza, em Belo Horizonte, para “fazer som”. BRANT (2005, p.18) comenta:

Agregar pessoas é uma característica do Bituca. Mesmo depois que ele foi morar no Rio, todos os amigos que fazia, logo carregava para Belo Horizonte e depois para a cidade de seus pais. Juntava uma porção de gente e levava.

¹ Segundo Márcio (BORGES, 2010), trata-se de um movimento assim por similaridade de idéias, por identidade entre as pessoas: “Nós nunca formatamos nem formulamos um manifesto de um movimento tipo ‘Vamos fazer um movimento’”.

Brant discorre, também, sobre os encontros que aconteciam nesta época e que marcariam o surgimento de um dos mais importantes movimentos musicais da música popular brasileira:

Estes encontros foram o embrião do *Clube da Esquina*, que muitos consideram um “movimento” dentro da MPB, mas que foi algo totalmente espontâneo, surgido a partir da reunião de um monte de jovens com interesses comuns, que moravam na mesma cidade. Nunca existiu a proposta de fazer algo organizado, do tipo “vamos fazer um movimento”. Não é isso. O que eu acho interessante é que cada um tem um trabalho singular, tanto o Bituca, como o Tavinho, o Beto, o Toninho, o Márcio, o Lô, eu e os demais parceiros. Cada um seguiu uma direção, embora seja possível notar que existe um fio condutor que nos une. Até hoje, nos encontramos. Alguns que moram em Belo Horizonte, como o Tavinho, o Beto e o Lô, eu vejo mais. O Bituca, por causa da agenda complicada dele, encontro menos. Só mesmo quando ele passa em Minas (BRANT, 2005, p.8).

É importante destacar que o contato com a família Borges, que o acolhera em sua chegada a Belo Horizonte, em 1962, teve um papel importantíssimo em sua vida. Isso foi fundamental para Milton Nascimento se tornar o grande compositor que é. Em entrevista, Milton afirma que foi Márcio Borges quem o despertou para sua capacidade criativa.

E Marcinho então me perguntou se eu já tinha prestado atenção nos arranjos que fazia para as músicas dos outros – e era o que realmente eu gostava de fazer, e é o que gosto: cantar a música dos outros da minha maneira. “Se você soubesse o que significam esses arranjos... São outras músicas que você cria. Você tem que começar a compor!”, ele concluiu. A partir daquela noite a gente começou a ficar muito amigo. Mas ainda demorou pelo menos uns cinco meses para que ele me visse compondo. E foi no dia que fomos juntos assistir à primeira sessão de *Jules et Jim* no cinema e acabamos ficando até a última. Aquilo é a maior forma de amizade que já vi na minha vida! E com aquele sentimento, quando saímos do cinema, bati no ombro do Marcinho e falei: “Baixinho, o negócio é o seguinte: nós temos que começar a trabalhar.” Ele foi na lua – e acho que ficou por lá até hoje! Fomos pro quarto dele, no 17º andar do Edifício Levy, peguei o violão, ele com o papel na mão, e fizemos três músicas nesta noite. Uma que chamava *Paz do amor que vem* e depois virou *Novena*, e duas que estão no disco: *Crença e Gira Girou*. Ficamos extasiados. Daí em diante, foram muitas canções (NASCIMENTO, 2002).

Sem dúvida, a noite em que eles assistiram ao filme *Jules et Jim* foi um marco histórico para a música popular brasileira. Como diz Márcio Borges, foi como um divisor de águas. Nascia ali o compositor Milton Nascimento.

Fomos direto para o Levy², direto para o “quarto dos homens”. Sem delongas, Bituca pegou seu violão (que já tinha lugar cativo no quarto) e inventou um tema; melhor, destilou tudo aquilo, todas as emoções que andara sentindo nos últimos tempos desde sua mudança para o Levy, culminando naquelas seis horas ininterruptas que passara concentrado na magia de uma linda história de amor escrita com luz e sombra, (...), tudo encadeado como átomos na cadeia dos cristais de pura música; tanto que nos deu certeza de que uma nova história começava a se escrever ali mesmo pra nós, naquele instante, e que as eras poderiam se dividir, a partir desse fato consumado, em A.J.J. e D.J.J.; isto é, Antes de *Jules e Jim* e Depois de *Jules e Jim*. Saíram três músicas nessa noite: “*Paz do Amor que Vem*” (Novena), “*Gira Girou*” e “*Crença*” (BORGES, 1996, P.59 e 60).

BORGES (1966) comenta, ainda, sobre os dias seguintes ao D.J.J. (depois de *Jules e Jim*). Ele e Milton, mais apaixonados pela amizade, pela música e abençoados por uma força maior, espiritual, compuseram outras tantas canções, tão incríveis quanto as três primeiras.

Depois disso, as músicas continuaram saindo, uma após outra, rapidamente. Eu com lápis na mão, Bituca sentado na cama com o violão. Essa cena passou a repetir-se com frequência. *Terra, Das Tardes Mais Sós, Maria Minha Fé*, sobre sua grande amiga trespontana Maria Amélia Boechat, (...). Muitas vezes as comemorações terminavam em choros emocionados, lágrimas inesquecíveis que marcariam a vida dos dois rapazes. A súbita capacidade de parir aos jorros tantas obras pessoais, originais, nos lançara como que para fora do mundo (...).
- Nunca vamos fazer música sem ser um com o outro – prometíamos-nos, sem imaginar que as tranças do destino já estavam pondo a caminho um certo jovem Fernando Brant (BORGES, 1996, p.60-61).

O filme francês *Jules et Jim*, que no Brasil se chamou *Jules e Jim: uma mulher para dois*, dirigido por François Truffaut em 1962 foi considerado por vários críticos um clássico da *Nouvelle Vague*, movimento artístico do cinema francês que apresenta características contestatórias próprias dos anos de 1960. Sem grande apoio financeiro, os primeiros filmes dessa era, caracterizaram-se pela rebeldia de seus jovens autores, unidos por uma vontade comum de transgredir as regras normalmente aceitas para o cinema comercial. O filme trata da relação entre dois amigos, interpretados por Oskar Werner e Henri Serre, que se apaixonam pela

² Construído por comerciantes judeus nos anos 60, próximo à Praça 7, o Edifício Levy abrigava aproximadamente umas quatrocentas pessoas, das quais umas cinquenta eram jovens. Apesar de pesado e quadrado, o gigantesco edifício, de dezessete andares e mais de cem apartamentos, fez parte da história de muitos famosos, entre eles: Jonas Bloch e suas filhas, a cantora Martinha e claro a família Borges e seu 12º filho, Milton Nascimento. Disponível em: <<http://memoriaclubedaesquina.blogspot.com/2009/06/edificio-levy.html>>. Acesso em: 12 de jun. de 2009

mesma mulher, interpretada por Jeanne Moreau. Por outro lado, uma escuta cuidadosa da trilha sonora do filme *Jules e Jim*, elaborada pelo músico francês Georges Delerue, mostra não haver relação composicional direta entre os temas, harmonia, melodia ou instrumentação com as canções *Novena*, *Crença* e *Gira Girou*, compostas por Milton Nascimento. Isto foi corroborado pelo próprio Milton (NASCIMENTO, 2010). Segundo ele, a relação entre as três composições e o filme se dá por meio da amizade e do amor transmitidos em sua história.

Partindo desse pressuposto, nota-se uma possível relação, mas não evidente, entre o *Nouvelle Vague* e a obra de Milton Nascimento. Ele, motivado pelo filme, aparece para a música brasileira com propostas semelhantes às do movimento cinematográfico francês. Dessa forma, posiciona-se na história como o *carro chefe* de um grupo de jovens que ficou conhecido no mundo por meio de um movimento musical com linguagem própria, o *Clube da Esquina*.

Este estudo mostra, principalmente, a história musical de Milton Nascimento e as análises completas de suas três primeiras músicas, compostas em uma noite de 1964, em parceria com seu amigo Márcio Borges, influenciados pelo filme *Jules e Jim*.

É importante ressaltar que o uso da primeira pessoa do singular em várias partes deste trabalho, deve-se ao fato de que, muitas vezes, as fontes utilizadas são meus relatos pessoais. O meu contato direto com Milton Nascimento e com outros músicos integrantes do *Clube da Esquina*, me permitiu vivenciar acontecimentos imprescindíveis para a elaboração deste projeto.

1.2 - Justificativa

Onze anos após o primeiro encontro com Milton em 1992, viria nossa primeira composição em parceria, *De um Modo Geral...* Nesse mesmo ano fui convidado por ele para gravar nossa música em seu disco *Angelus* (1993 – Warner). Durante as gravações, que foram feitas em uma fazenda na cidade de Esmeraldas, interior de

Minas Gerais, usando um estúdio móvel, compusemos outra música, *Coisas de Minas*, que também entraria para o disco.

Terminadas as gravações que duraram duas semanas, Milton partiu para Nova Iorque para gravar a segunda etapa do disco com participações de artistas internacionais. De lá, telefonou convidando-me para ingressar definitivamente em sua banda. Dessa forma, em 1994, com o disco *Angelus*, fizemos turnês pelo Brasil, Estados Unidos, Canadá e vários países da Europa. Gravei também no disco *Nascimento* (1997 - Warner) outra composição em parceria com Milton, *O Cavaleiro*. Este disco ganhou o *Grammy* na categoria *World Music*.

Particpei, também, das gravações das trilhas que Milton compusera para os filmes: *A Terceira Margem do Rio*, em 1994 (de Nelson Pereira dos Santos baseado em um conto da obra *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa), e *O Menino Maluquinho*, ainda em 1994 (de Helvécio Ratton baseado no livro infanto-juvenil de Ziraldo).

Já em 2000, gravei novamente com Milton em seu disco *Milton e Gil* (2000 – Warner), e em 2002 gravei e assinei os arranjos de base em seu álbum *Pietá* (2002 – Warner), que contou com mais uma parceria nossa: *A Lágrima e o Rio*. Com o disco *Pietá*, fizemos uma longa turnê (2002 a 2006), pela América do Sul, Europa, Estados Unidos, África e Japão.

Em 2001, Milton participou do meu primeiro disco solo, *Estórias do Dia*, cantando a nossa música *A Lágrima e o Rio*. Participou, também, em 2006 da gravação do meu quinto álbum *Tempo Maior*, cantando a música *Sexta-Feira*, nossa mais nova parceria.

Tendo em vista todo o conhecimento e experiência adquiridos durante esses anos ao lado de Milton Nascimento, pretendo, com este projeto, contribuir para a história musical brasileira, com o registro da trajetória desse músico, por meio do estudo minucioso das três canções que marcam o início de sua carreira como compositor.

Com as análises contidas neste trabalho, comprova-se que as composições de Milton Nascimento pouco se enquadram em algum estilo pré-estabelecido e não se

restringem a gêneros musicais determinados. Depois de muito pesquisar, percebi, além de influências musicais diversas, traços estéticos do cinema em suas composições, especialmente do movimento cinematográfico francês *Nouvelle Vague*, ainda que ele afirme se restringirem ao campo afetivo.

1.3 - Objetivo geral

O objetivo geral deste trabalho é estudar o período inicial do compositor Milton Nascimento, observando seu estilo, suas possíveis influências, inspirações e o motivo que o levou a se decidir pela carreira de compositor.

1.4 - Objetivos específicos

Os objetivos específicos consistem em compreender como é constituído este estilo e como estas influências se revelam, articulam e se fundem, tendo como referência as análises musicais e dos contextos históricos.

1.5 - Fontes primárias e secundárias

Como fontes primárias, foram utilizadas as gravações das músicas *Crença* e *Gira Girou* no disco *Travessia* (NASCIMENTO, 1967), da música *Novena* no disco *Angelus* (NASCIMENTO, 1993) e as *leadsheets* das três canções que transcrevi, a partir das gravações. Foram usadas as entrevistas concedidas a mim por Milton Nascimento em 29 de setembro e 07 de outubro de 2009, como também, a entrevista com Márcio Borges em 09 de março de 2010.

Foram utilizadas, como fontes secundárias, as gravações de *Novena* nos discos *Amor de Índio* (GUEDES, 1978) e *Um gosto de sol* (EQUALE, 2004), a gravação de *Crença* nos discos *Journey To Dawn* (NASCIMENTO, 1979) e *Irmão de Fé* (ALVES, 2003), a gravação de *Gira Girou* no disco *Courage* (NASCIMENTO, 1969) e os livros *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina* (BORGES, 1996), *Travessia: a vida de Milton Nascimento* (DOLORES, 2006) e *Fernando Brant, em depoimento a Liana Fontes* (BRANT, 2005).

1.6 – Metodologia

Este estudo é principalmente de natureza analítica. Foram verificados os elementos musicais citados a cima e influências estilísticas que caracterizam o primeiro período composicional de Milton Nascimento.

A metodologia consiste nas análises das canções *Novena*, *Crença* e *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges quanto à forma, melodia, harmonia e relações texto-música.

1.7 - Procedimentos metodológicos

Os procedimentos metodológicos incluem entrevistas semi-estruturadas com Milton Nascimento e Márcio Borges, coleta das gravações de áudio de *Novena*, *Crença* e *Gira Girou*, transcrições de temas e acompanhamentos, elaboração das *leadsheets* com inclusão de detalhamento mínimo dos parâmetros analisados e apresentação em recital das três canções utilizando guitarra ou violão, voz, baixo e bateria.

1.8 - Revisão de literatura

Com o intuito de aprofundar as análises das canções escolhidas, situando subjetiva, social e culturalmente as composições, na perspectiva de vida do compositor, será feito um estudo literário das obras anteriormente citadas.

Em entrevista concedida ao escritor mineiro Paulo VILARA (2006), Márcio Borges fala de sua paixão pelo cinema e como esse gosto foi determinante no estabelecimento de uma relação de amizade e parceria profissional entre ele e Milton, que dura quase 40 anos:

A minha amizade com o Bituca nasceu em função da minha paixão pelo cinema. Depois que vimos *Jules et Jim* deu um estalo na cabeça da gente e começamos a compor: o cinema fez nascer nossa parceria (VILARA, 2006, p.110).

Com relação às possíveis inspirações que sofrera com o filme, Márcio continua:

Todas essas canções tinham um componente fílmico. “Paz do Amor que Vem” foi uma música dedicada ao Truffaut. “*Gira Girou*” fazia parte de um plano-sequência que eu tinha escrito em um dos enes roteiros guardados na gaveta. “Crença” era bem *Jules et Jim*, uma fé na amizade, na parceria, no amor (VILARA, 2006, p.112).

Sobre as influências, características e originalidade da obra de Milton Nascimento o músico Chico AMARAL (2004), em um artigo para o jornal Estado de Minas, destaca:

“Ray Charles me mostrou que o canto masculino podia ser bonito”. Apreciador só da voz feminina, quando era menino: Ângela Maria, Sarah Vaughn, Yma Sumac e tal. Gostava de cantar se espelhando nelas. “Quando crescer e a voz mudar, vou ter que parar de cantar”, pensava temeroso. Até que Ray Charles o salvou (...) Milton curti também sua geração: Elis, Edu, Marcos Valle, Dori Caymmi, e o samba-jazz: Sérgio Mendes, Eumir Deodato, Zimbo Trio, Cesar Camargo Mariano etc. Podemos estender a lista de seus preferidos à vontade, colocar ainda Baden, Jobim, João. O interessante é que, já no primeiro disco sua música não parecia com nada disto (...) O interesse pela música latino-americana é outra característica de Milton que o difere um pouco dos demais (mas não tanto de Caetano, nem Elis). Sua gravação do bolero *Dos Cruces* (Clube da Esquina, 71) confirma um procedimento usual: a canção é transformada em Milton Nascimento, meio *western*, meio Espanha como já disse Márcio Borges, lembrando, não por acaso, o *Sketches of Spain* de Miles e Gil Evans. A Saeta – o momento mais dramático das procissões espanholas na Semana Santa é retomada por Miles e Milton, com entendimento profundo por parte de ambos do seu significado universal de dor e desconsolo (...) Milton expressa densidade emocional com a voz. Além disso sabe buscar o impacto intraduzível dos instrumentistas. Sobre Miles ele já disse: “É a minha voz” (AMARAL, 2004).

Caetano VELOSO (1997, p.418), em seu livro *Verdade Tropical*, revela a opinião de seu parceiro baiano do Tropicalismo, Gilberto Gil, sobre o potencial musical de Milton Nascimento: “Na conversa, voltou o nome de Milton Nascimento que Gil considerava, já havia um tempo, o maior talento surgido desde que nós começáramos.” Mais adiante, VELOSO (1997, p.508) afirma: “A MPB pós-bossa nova tinha chegado com presteza e intensidade ao mundo exterior na pessoa de Milton Nascimento”, mostrando que sua importância já alcançava o meio musical internacional.

Mauro RODRIGUES (2000) comenta que Milton Nascimento foi o primeiro, e talvez o único artista da MPB que surgiu no final dos anos de 1960, a iniciar ao mesmo tempo uma carreira nacional e internacional. Assegura, também, que o artista teve

como porta de entrada no mercado internacional o apoio de Eumir Deodato, arranjador brasileiro já consagrado no exterior:

O fato é que em 1968, Milton vai aos EUA para gravar “*Courage*” com arranjos do próprio Eumir Deodato, acompanhado pelos mais importantes músicos de *jazz* daquele momento, e também para uma série de apresentações nos EUA e no México. Essa aproximação com músicos como Wayne Shorter e Herbie Hancock iniciaria uma fecunda cooperação em diversos trabalhos posteriores. Corresponde também a uma qualidade característica da música do Milton e uma confessa paixão pelo *jazz* (RODRIGUES, 2000, p.42).

Segundo Eumir Deodato, Milton Nascimento surgia com uma proposta diferente:

Milton é uma coisa totalmente nova, ele não tem nada a ver com a bossa-nova. É um clássico, mas com ritmos totalmente desconhecidos. Ainda não descobri que impulso rítmico é esse que ele dá a sua música. É uma coisa nova, misteriosa, intrigante e instigante (apud BORGES, 1997, p. 175).

Essa música misteriosa a que se refere Eumir Deodato, *Novena*, é um ótimo exemplo, onde Milton explora o baixo pedal, uma harmonia diferenciada dos padrões da bossa nova, a melodia cromática e articulações temáticas.

A esse respeito, DOLORES (2006), depois de inúmeras entrevistas com Milton, descreve como foi a primeira gravação de *Novena*, feita por ele no disco *Angelus* em Nova Iorque, vinte e nove anos após sua composição.

Bituca reuniu uma turma da pesada para gravar outras faixas. Duas foram feitas no mesmo dia, “Vera Cruz” e “Novena”, esta uma versão de uma das primeiras parcerias com Márcio Borges, com o nome inicial de *Paz do Amor Que Vem*. Trinta anos depois de ter assistido ao filme *Jules et Jim* e de ter composto três “filhas” com Marcinho na mesma madrugada, Bituca resolveu gravar a única ainda inédita, pelo menos na sua voz (DOLORES, 2006, p.302).

Com relação à tardia gravação de *Novena*, Milton disse que foi pura e simplesmente por esquecimento: “Não sabia por que ainda não a incluía em alguns de seus discos. Foi ficando, ficando, até aquele momento”. (DOLORES, 2006, p. 302).

De acordo com a autora, Milton Nascimento considerava aquela obra significativa e merecedora de um carinho especial:

Bituca convidou o top da linha do *jazz* norte-americano para participar da gravação. Ao contrário de outras faixas, gravadas aos poucos e cada parte em um lugar, “*Novena*” e “*Vera Cruz*” foram feitas quase de uma só vez. Participaram ao todo seis músicos, dos quais os únicos brasileiros eram o próprio Bituca e Naná Vasconcellos, dessa vez na percussão. Os outros convidados eram o pianista Herbie Hancock, o guitarrista Pat Metheny, o baixista Ron Carter e o baterista Jack DeJohnette. Eles começaram a tocar ao sinal do técnico de som. Em certo momento enquanto todos iam para o sul, Bituca fugiu para o norte com seu violão, saiu completamente da sequência prevista. Não havia como continuar. Quase no mesmo instante, os músicos pararam.

- Como assim, Milton, isso tá fora – Disseram.

- E quem disse que precisa ser dentro de qualquer coisa! – respondeu o brasileiro.

- Então a coisa é livre? – perguntou Ron Carter.

- É.

Bastou essa única palavra para os ânimos se alterarem na cabine de gravação.

Cada um e todos juntos foram até aonde puderam ir seguindo seu instinto musical, fazendo improvisos geniais, algo fundamental para eles, jazzistas, intrínseco à própria arte de fazer e tocar música. Passaram a noite nessa brincadeira, gravando como se estivessem em uma *jam session*. Ao terminarem, Pat Metheny e Herbie Hancock ficaram mais um pouco e fizeram ainda, *Amor Amigo* (DOLORES, 2006, p. 302-303).

As gravações de *Novena*, *Vera Cruz* e *Amor Amigo*, feitas em Nova Iorque no final de 1993, para o disco *Angelus*, ilustram bem a característica de Milton em agregar pessoas. O disco reuniu músicos brasileiros, os músicos do *jazz* e também participações de artistas da linha *pop*, como: James Taylor em *Only a Dream in Rio*, de James Taylor e versão de Fernando Brant, Peter Gabriel em *Qualquer coisa a haver com o paraíso*, de Milton Nascimento e Flávio Venturini, e Jon Anderson em *Estrelada*, de Milton Nascimento e Márcio Borges. Ao total, participaram das gravações do disco *Angelus*, vinte e três artistas. Para Milton Nascimento, *Angelus* é como se fosse um *Clube da Esquina Três*. “E para concluir o que ele chamou de *Clube da Esquina três*, seguiram até Los Angeles, onde Wayne Shorter deu o toque de seu saxofone ao trabalho. O *Angelus* estava pronto”. (DOLORES, 2006, p. 304)

A sofisticação sempre foi um fator marcante nas obras de Milton Nascimento. Para AMARAL (2004), *Travessia*, a primeira música composta por Milton Nascimento e seu segundo parceiro Fernando Brant revela tal fato. *Travessia* viria a ser conhecida pelo público em 1967 ao se classificar em segundo lugar no II Festival Internacional da Canção (TV Globo 1967) e se tornou uma das músicas mais famosas de Milton Nascimento:

Travessia é para Milton como Round Midnight para Thelonius Monk: a música mais conhecida de cada um, e a mais “normal”. E ambas estão entre as mais sofisticadas do planeta. Em 67, na contracapa de *Travessia*, primeiro disco, Edu Lobo disse que a santíssima trindade do jazz para Milton eram Coltrane, Miles e Mingus (AMARAL, 2004).

De acordo com Chico Amaral, tanto o escritor brasileiro Carlos Drummond de Andrade como Milton Nascimento são exemplos de artistas “radicais” e ao mesmo tempo populares. Amaral menciona, ainda, a escassez de estudos específicos sobre Milton e também o reconhecimento digno de sua obra:

Como Drummond, é mais um caso desconcertante de aceitação popular de um artista radical. Um estrangeiro que entenda de música e assista a seu show no Brasil deve ficar surpreso diante do fato de aquela música tão sofisticada ser tão aclamada. Se Drummond já foi exaustivamente estudado, Milton fica a merecer uma atenção à altura de sua obra. Mais que uma atenção, uma compreensão melhor. A crítica é surda quanto ao que sua arte conseguiu (...) Milton levou a MPB ao ponto “nec plus ultra” de hoje. Depois dele a dispersão faz até sentido. Depois das grandes realizações é preciso respirar, é a dinâmica do mundo. Até porque, de avanço em avanço, as artes vão se tornando por demais eruditas e um tanto impopulares. Isto foi experimentado por todas as artes no século XX, sem exceção (AMARAL, 2004).

Até onde pudemos levantar, existem poucas gravações das canções aqui analisadas. Apenas três gravações da música *Novena*: no disco *Amor de Índio* de Beto Guedes de 1978, no disco *Angelus* de Milton Nascimento de 1993 e no disco *Um Gosto de Sol*, do Grupo vocal Equale de 2004. A música *Crença*, também foi gravada em três discos: *Travessia* de Milton Nascimento de 1967, *Journey To Dawn* de Milton Nascimento de 1979 e *Irmão de Fé* de Celso Alves de 2002. Já *Gira Girou* aparece apenas em duas gravações: nos discos *Travessia* de 1967 e *Courage* de 1969, ambos de Milton Nascimento.

Finalmente, otimizando o processo de busca das gravações das músicas analisadas nessa dissertação, foi realizado um levantamento das gravações de Milton Nascimento, gerando uma discografia comentada que inclui aspectos culturais, sociais e religiosos, além dos dados referentes às datas de gravação, músicos envolvidos e gravadoras, a qual é apresentada no Apêndice 3.

CAPÍTULO II – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

2.1 - O movimento cinematográfico *Nouvelle Vague* e sua influência e ou relação com Milton Nascimento

O movimento cinematográfico francês *Nouvelle Vague*, que surgiu no final dos anos de 1950, estendendo-se até meados de 1960, tornou-se um marco na história do cinema mundial. O movimento teve à frente os cineastas Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Eric Rohmer. Caracterizou-se por transgredir regras já estabelecidas do cinema, propondo um trabalho mais autoral, original, evitando gravações em estúdios e valorizando as tomadas externas, muitas vezes usando apenas a luz do dia. Era um cinema de baixo custo, com poucas contratações. A grande utilização do plano-sequência³, diminuía custos em edições posteriores:

Este estilo influenciou toda a cinematografia mundial. Mesmo nos Estados Unidos da América, os realizadores da "Nova Hollywood", como Robert Altman, Francis Ford Coppola, Brian de Palma, Martin Scorsese renderam homenagem à *Vague* que começou a frutificar com o "*Bonnie and Clyde*" de Arthur Penn, prolongando-se esta influência do final dos anos sessenta até aos anos setenta. Muitos dos cineastas, que iniciaram este novo estilo, reuniam-se em cineclubes para discutir as obras americanas e assim terem base para a forma antagônica que iriam aplicar em seus trabalhos. Os cineastas da *Nouvelle Vague* eram conhecidos como os novos turcos, geraram também a ruptura com o cinema totalmente de estúdio, que era o que imperava na França da década de 40. Incorporaram estilos e posturas da *Pop Art* ao teatro épico, textos de Balzac, Manet e Marx (WIKIPÉDIA, 2009).

Os autores dessa nova forma de filmar não se identificavam com muitos dos grandes sucessos do cinema francês. Além disso, as dificuldades financeiras com que os jovens cineastas se confrontavam, proporcionavam direta ou indiretamente circunstâncias que os levavam à criação e montagens inusitadas, como se pode observar no comentário de BAECQUE e TOUBIANA (1998, p.181):

No dia 10 de novembro de 1958, dilacerado pela angústia e fumando cigarro após cigarro, François Truffaut deu assim início às filmagens de *Os incompreendidos*. A primeira semana transcorre num pequeno apartamento da Rua Marcadet, na Colina de Montmartre, um três-peças tão acanhado que não comporta toda a equipe de técnicos e atores, cerca de vinte

³ Plano-sequência é a filmagem de toda uma ação contínua através de um único plano (sem cortes). Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~labor/cursocinema/pageoutorder/04planosequencia.html>>. Acesso em: 18 de fev. de 2010.

peças. O prédio é tão velho que as quedas de tensão provocam cortes de eletricidade, interrompendo as filmagens várias vezes.

Vale destacar que o cinema já fazia parte da vida de Milton Nascimento desde sua infância. Ainda em *Três Pontas*, por volta dos seis anos de idade, assistia aos filmes de *Walt Disney* e inspirado por ele, criava suas próprias peças. Em entrevista, Milton fala das peças que compunha quando criança e a importância do cinema em sua vida.

Eu fazia peças de contos de fadas. Tinha seis, sete anos e criava as histórias para os outros que deviam ter cinco ou sete, oito no máximo. O cinema, depois da música é o dono da minha vida (NASCIMENTO, 2009).

Quando questionado se o cinema foi determinante em sua formação composicional, Milton respondeu:

Claro que sim! Inclusive, não só como telespectador. Mais tarde quando eu comecei a entender, a pesquisar o cinema desde *Nouvelle Vague*, *Cinema Novo*, os *Westers* e uma porção de coisas, é que fui vendo o papel de cada pessoa no filme, não só os atores, mas também os diretores etc, etc. Então, nessa época em Belo Horizonte, que era uma cidade de maior cultura no Brasil e eu vivi esse tempo aqui, frequentei muitas bibliotecas e tive acesso a livros e coisas mil, uma confusão. É, tinha a música e o CEC, que era o Centro de Estudo Cinematográfico (NASCIMENTO, 2009).

Em entrevista, Márcio Borges fala da importância do movimento *Nouvelle Vague* e sua relação com a música de Milton Nascimento.

Era *Beatles* e *Nouvelle Vague*... O Bituca foi muito influenciado pelo cinema, ele virou um cinéfilo. A gente ia junto pro CEC, que era o Centro de Estudo Cinematográfico, o Fernando Brant frequentava, o Sérvulo, super amigo nosso frequentava também, a Cicília amicíssima do Bituca, o Tavinho Moura, todo mundo cinéfilo, e o Bituca entrou nessa da cinefilia também. Aí, a gente tinha predileção total pela coisa mais moderna e de vanguarda que rolava no cinema na época que era a *Nouvelle Vague*. Aquela velha história do cara fazer filme na rua com orçamento barato, com um monte de plano-sequência pra poder facilitar a edição, usando a luz do dia, aquela luz dura, sem muita iluminação no máximo um rebatedor. Era um cinema artesanal e de autoria, um cinema autoral, um cinema que o cara assinava em baixo, original e isso nos fascinava (BORGES, 2010).

Nota-se que a procura do novo, a aversão ao normal, a ambiguidade eram caminhos que Milton e Márcio Borges trilhavam, o que os identificava com o movimento *Nouvelle Vague*. Podemos perceber em *Novena*, na *Seção A*, a terceira nota da melodia, Lá bemol, relacionada com o acorde inicial de Fá maior, onde o comum seria o uso da nota Lá natural. Ainda em *Novena*, na repetição da *Seção A*, e, como

disse MILTON (2010): “Tinha que fazer um lance novo, né?” Milton retoma a *Seção* invertendo a idéia inicial: O acorde agora Fá menor relacionado com a nota Lá natural, onde o comum seria usar a nota Lá bemol. Já em *Crença*, percebe-se, a cada retomada de *Seção*, o aparecimento de acordes novos e deslocamentos melódicos, mostrando claramente a intenção de não repetir o que já estava estabelecido. Por outro lado, em *Gira Girou*, a melodia e acordes da *Seção B*, em uma das repetições, sobem um tom ao invés de meio, como seria o esperado.

Em todas as três músicas compostas na noite após assistirem ao filme *Jules e Jim*, notam-se novos caminhos composicionais propostos por Milton, que serão detalhadamente analisados na sequência deste trabalho. Márcio Borges fala dessa fuga do normal, da procura de um caminho novo:

(...) o Truffaut e o Godard foram os nossos mestres, pra tudo, nossos mestres estéticos entende, então a gente queria fazer música como eles faziam cinema. A gente tinha uma recusa por aquela coisa bem acabadinha, tinha que ter um elemento surpresa, tinha que ter uma coisa que era um corte, que era uma luz dura. A gente provocava esse efeito, a gente curtia muito conversando antes de compor pra, na hora que pegar, a gente já sabia o que queria. A gente sabia que estava tentando um caminho novo...(…), o Bituca falava assim: “Marcinho, nós estamos fazendo as melhores músicas que esse planeta está produzindo” ele tinha consciência disso. E a gente sabia disso. E eu diria assim, o estopim, o que detonou foi o *Jules e Jim*, mas toda a *Nouvelle Vague* foi o que alimentou a fogueira. Depois fomos ver *Os Incompreendidos*, que foi inclusive um filme anterior ao *Jules e Jim*, mas fomos ver depois e apaixonamos com o Antoine Doinel que é o menino interpretado pelo ator Jean-Pierre Léaud que tinha onze, doze anos de idade (BORGES, 2010).

Pode-se afirmar, assim, que o trabalho de Milton Nascimento sofreu forte influência do movimento assinalado, o que fica explícito na direta influência do filme *Jules e Jim* nas três canções analisadas, como será visto no próximo item.

2.2 - O filme *Jules e Jim* e o início do *Clube da Esquina*



Ex. 1 - *Jules e Jim* de François Truffaut: Foto da capa do DVD do filme (Versátil Home Vídeo, 2006).

O filme *Jules e Jim*, que foi responsável pela inspiração dos autores de *Novena*, *Crença e Gira Girou* conta uma história de amor fora do convencional para a época. Na contracapa do DVD de 2006, encontramos dizeres sobre a vida, o amor e amizade que são os seus pilares, como a frase do jornalista Arnaldo Jabor: “Nunca haverá filme de amor como este”. Junto a esse texto, destaca-se a sinopse do filme:

Paris, início do século XX. O alemão Jules e o francês Jim se tornam grandes amigos. Na efervescente capital francesa, eles se apaixonam pela mesma mulher, a impulsiva Catherine (Jeanne Moreau em atuação memorável). Logo, os três boêmios se tornam um trio inseparável que busca aproveitar os prazeres da vida. Tem início um libertário triângulo amoroso que se estende por décadas (JULES E JIM, 2006).

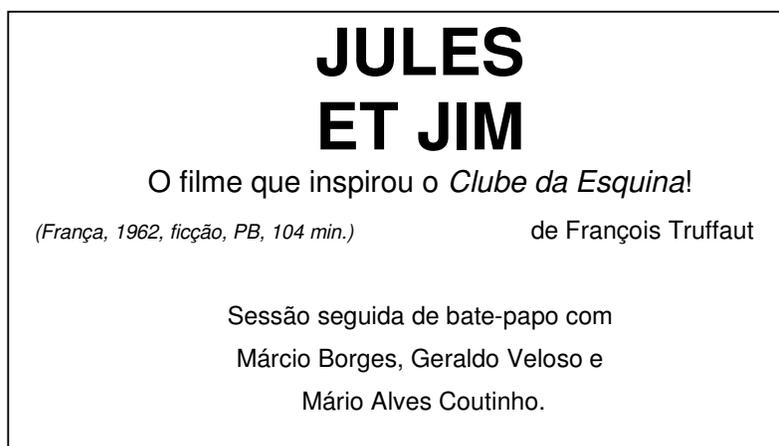
Baseado no romance de Henri-Pierre Roche, Truffaut faz seu hino à vida, falando sobre o amor e a amizade. Uma obra-prima para se ver e rever muitas vezes.

Nessa época, Milton tocava baixo acústico em bailes e casas noturnas de Belo Horizonte com seu conjunto *Berimbau*, ao lado do pianista Wagner Tiso e do baterista Paulo Braga. Talvez ainda nem percebesse, mas já há algum tempo não se sentia realizado. Foi então que, em uma noite de som no Edifício Maleta em Belo Horizonte, Márcio Borges o instigou a compor, mostrando-lhe a riqueza dos arranjos que fazia para composições de outros artistas. Chegou a sugerir, inclusive, que sua possível melancolia fosse um sinal: a vida lhe mostrando a necessidade de começar a compor. Alguma coisa a mais precisava acontecer. A resposta de Milton a essa provocação ainda demorou um pouco, como destaca em sua entrevista:

Olha, eu estava meio... desde muito tempo que eu tocava contrabaixo em um bar, e um dia o Marcinho Borges chegou pra mim e falou que estava me achando meio esquisito, e eu falei com ele que não estava. Eu nem o conhecia direito. Bom, logo ficamos muito amigos e começamos a viver juntos nossas coisas de cultura. O Marcinho era um cineasta. E aí, ficou aquele negócio que o Marcinho me falou que eu devia prestar atenção nos arranjos que fazia nas músicas dos outros porque eram... composições minhas. E eu dizia a ele: “Não, não, isso é... pertence àquela música que me deu uma inspiração, mas eu não sou compositor”. Passados uns seis meses ou mais o Marcinho foi ao cinema e assistiu a estréia de Jules e Jim e depois saiu me procurando por Belo Horizonte porque segundo ele, eu tinha que assistir àquele filme. Ele sacou que o filme ia mexer comigo. E mexeu. Aconteceu que, quando eu vi aquilo, aquele filme, é... foi uma transformação tão grande dentro de mim, que pra gente ver quatro sessões seguidas e depois eu, que não tinha vontade nenhuma de fazer música sair e começar a compor, compor três músicas na primeira noite, outra na segunda e vai, vai, vai... E não foi a música do filme que mexeu comigo, eu me apaixonei pela história, as cenas, a amizade dos dois “Jules e Jim”, e ela “Jeanne Moreau”, pivô da história toda, a fotografia que era maravilhosa, então tudo, as paisagens, o lugar. Tudo isso veio, ainda junto com uma saudade que tinha da minha vida no interior de Minas, em Três Pontas, e comecei a compor daí (NASCIMENTO, 2009).

Aquele era um dia especial, um dia em que, segundo Márcio Borges tudo estava diferente “... uma tarde assim, completamente mágica, eu e o Bituca igual dois meninos pela rua” (MÁRCIO, 2010). Talvez já pressentindo que alguma coisa estaria para acontecer, os dois jovens pareciam duas crianças, correndo pelas ruas, escondendo-se um do outro nas lojas de discos, esperando o início da primeira sessão de *Jules e Jim*. E realmente aconteceu, segundo depoimento de MÁRCIO (2010): “Entramos dois meninos no cinema e saímos dois adultos.”

Em julho de 2009, foram distribuídos na cidade mineira de Ouro Preto, panfletos comunicando à população, a exibição do filme *Jules e Jim* (Ex.2).



Ex. 2 - Panfleto anunciando a apresentação do filme *Jules e Jim* em Ouro Preto em 2009.

Após a exibição do filme, seguiu-se um bate-papo sobre o movimento cinematográfico *Nouvelle Vague*, sobre o próprio filme *Jules e Jim* e suas influências no movimento musical *Clube da Esquina*. Este evento aconteceu no dia dezoito de julho e estava inserido no calendário do Festival de Inverno de Ouro Preto em julho de 2009 que, naquele ano, homenageava o *Clube da Esquina*. O tema fora escolhido por meio de votação pela própria comunidade de Ouro Preto. O bate-papo contou com a presença do letrista Márcio Borges, do cineasta Geraldo Veloso e do roteirista cinematográfico Mário Alves Coutinho. No panfleto, logo abaixo ao nome do filme, lia-se: “O filme que inspirou o *Clube da Esquina*.”

Sabemos que grandes artistas como Toninho Horta, Beto Guedes, Lô Borges, Tavinho Moura, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Flávio Venturine, Nelson Angelo, Wagner Tiso, Murilo Antunes, Tavito, dentre outros, foram importantes e imprescindíveis na construção desta identidade reconhecida mundialmente que é o *Clube da Esquina*.

Além das montanhas de Minas, o pernambucano Naná Vasconcelos, os cariocas Danilo Caymmi, Robertinho Silva e Joyce também participaram do movimento. No entanto, deve-se considerar o encontro daquela noite de 1964 entre Milton Nascimento e Márcio Borges a chama inicial que despertou em Milton seu potencial

para a composição, influenciando, a partir de então, todo um cenário musical. Como afirma o próprio Márcio Borges, em seu livro *Os sonhos não envelhecem*, sobre “A.J.J. e D.J.J.” (antes de *Jules e Jim* e depois de *Jules e Jim*):

No dia seguinte nós inauguramos um ritual entre a gente, que era ir para o Bigodoaldo's⁴ tomar batida de limão. Antes e depois de Jules e Jim mesmo né, porque mudou meu rumo. Quando acordei no outro dia, a gente tinha ido dormir e tal, marcamos de encontrar. O Bituca tinha ido trabalhar, ele era escriturário em Furnas e marcamos de nos encontrar cinco horas da tarde, eu fui buscá-lo pra irmos tomar nossa batida de limão e comemorar nossas três filhas que tinham nascido. Tratávamos como filhas mesmo, falávamos um pro outro: agora nós temos três filhas, temos que zelar por elas, cuidar, gravá-las, apresentar pras pessoas... (BORGES, 2010).

2.3 - As histórias de *Novena*

Novena foi a primeira composição feita por Milton e Márcio Borges após assistirem ao filme *Jules e Jim* em 1964. Terminada a última sessão do filme, eles seguiram para o Edifício Levy, onde residiam. Milton passou em seu apartamento, uma pensão no quarto andar, pegou o violão e seguiram para o décimo sétimo andar, direto para o quarto de Márcio. Trancafiaram-se no “quarto dos homens”, nome dado ao quarto onde dormiam todos os irmãos Borges e logo já saíram as primeiras notas de *Novena*.

Ele falou assim: “Pega lápis e papel que nós vamos compor é agora”, eu peguei o lápis e o papel e ele começou: “tan, tan, tan, tan, tan, tan, tendondontundun, dun, dun...”, que é o próprio *Jules e Jim*, era o clima que a gente tinha acabado de viver. Era aquilo mesmo. Era a tradução do Bituca daquele clima entende, filtrado por aquele cara que era o Bituca (BORGES, 2010).

Ao mesmo tempo em que nasciam os primeiros sons, Márcio escrevia a letra. A música, naquele instante, chamou-se *Paz do Amor que Vem*. Segundo o próprio Márcio, a letra era um tanto ingênua, mas naquele momento primeiro, tornou-se uma espécie de marco, pois era o início de tudo. Mais tarde, ele preferiu escrever outra letra e, assim, *Paz do Amor que Vem* tornou-se *Novena*.

⁴ Bigodoaldo's era um bar, na varanda de um prédio na Praça 7, em Belo Horizonte (BORGES, 1966).

Sobre o título *Novena*, Márcio refere-se às novenas de Natal de sua família, com uma direção mais política, com o mesmo espírito cristão, mas falando do deserdado, do pobre, do que não tem chance, do marginal. “Era como se fosse uma novena profana, uma novena não religiosa. Seria a novena do marginal, e não aquela novena classe média da família burguesa” (BORGES, 2010).

Na criação de *Paz do amor que vem*, posteriormente *Novena*, Milton e Márcio aprofundaram cada um em seu universo próprio, com suas próprias impressões do que acabaram de vivenciar. Sem que nenhum deles opinasse na criação do outro, concluíram *Novena*. Ao mesmo tempo choravam e tocavam várias e várias vezes, memorizando bem o que acabaram de compor. Era a maneira de não esquecerem a música nova, pois, não tinham gravador, aparato que viria a fazer parte de suas vidas bem depois. “A única coisa que me lembro é a imagem dos dois, *Jules e Jim*, na beira do rio Sena e ela *Catherine*, vindo em uma bicicleta. É isso... era o que vinha na minha cabeça” (NASCIMENTO, 2009).

Milton gravou *Novena* uma única vez em seu disco *Angelus* (NASCIMENTO, 1993), vinte e nove anos após sua concepção. Em entrevista, Milton declarou que não a gravou antes, por mero esquecimento (NASCIMENTO, 1994), o que pode ser explicado em função de sua grande produção como compositor. Hoje totalizam, aproximadamente, trezentas e vinte músicas e trinta e seis discos autorais gravados.

É importante salientar que a gravação de *Novena* contou com músicos expressivos da linha do jazz: Herbie Hancock (piano), Pat Metheny (guitarra), Jack DeJohnette (bateria), Ron Carter (contra-baixo) e Naná Vasconcelos (percussão) além, é claro, de Milton Nascimento (voz e violão). No período das gravações em Nova Iorque, Milton me ligou várias vezes (NASCIMENTO, 1993) contando histórias sobre os momentos no estúdio, ao lado dos músicos convidados, algumas das quais destaco a seguir.

Um fato curioso na gravação de *Novena* ilustra bem a característica de Milton ser musicalmente bastante livre ou inusitado. No momento da gravação, feita ao vivo (o que implicou em todos tocarem juntos, sem possibilidade de retoques ou improvisos sobre bases pré-gravadas), o guitarrista Pat Metheny perguntou em que ritmo

gostaria que tocassem. Milton, demonstrando muita intimidade com seus amigos, brincou, pedindo que gravassem em ritmo de *rock*. *Novena* é uma canção de andamento lento que se insere no gênero *jazz/balad*, e certamente, gravá-la em ritmo de *rock* não era o que Milton imaginava. Com certo clima de desconfiança começaram a gravar *Novena* em ritmo de *rock in roll*. Milton deixou que a gravação seguisse um bom tempo até que, de repente, parou tudo: “O lance é livre, toquem como sentirem” (NASCIMENTO, 1993). Nesse momento Jack DeJohnette se levantou da bateria e bateu palmas, provavelmente aprovando e exemplificando sua natureza jazzística.

A gravação seguiu assim, num clima descontraído, proporcionando bastante liberdade musical, bem como o músico de *jazz* gosta e sabe fazer. Com esse mesmo espírito gravaram também as músicas *Vera Cruz*, de Milton e Márcio Borges e *Amor Amigo*, de Milton e Fernando Brant.

Entretanto, a primeira gravação de *Novena* aconteceu no disco *Amor de Índio*, segundo disco da carreira do cantor e compositor mineiro Beto Guedes (1978), companheiro do *Clube da Esquina*. Mesmo essa gravação, realizada somente quatorze anos após sua composição, mostra que o esquecimento dessa obra não apagou sua importância e significado. O guitarrista norte-americano Pat Metheny (1993), por exemplo, durante a gravação de *Novena* com Milton Nascimento no disco *Angelus* (1993), comentou sobre a sofisticação harmônico-melódica dessa música, embora composta em início de carreira.

2.4 - As histórias de *Crença*

Crença foi a segunda música composta por Milton e Márcio na noite de 1964. “*Crença* saiu no tapa, fizemos de uma vez e do jeito que foi feita está até hoje” (BORGES 2010).

A primeira gravação da música feita por Milton Nascimento está em seu primeiro disco *Milton Nascimento: Travessia* (NASCIMENTO, 1967), e contou com arranjo orquestral de Luiz Eça, pianista e também líder do conceituado grupo brasileiro

Tamba Trio. Milton fala da importância de Luiz Eça, juntamente com o *Tamba Trio*, em sua vida:

Um dia a mãe do Wagner Tiso saiu para fazer feira e ao passar por uma lojinha dessas de souvenir, achou um disco do *Tamba Trio* (não fazia idéia de que se tratava), gostou da capa e comprou para o Wagner. Nem o Wagner, nem eu e ninguém da nossa turma conhecíamos o *Tamba*. Bom, quando ele recebeu o presente olhou bem pra capa, achou estranha e pôs de lado sem sequer ouvi-lo. Algum tempo depois ao ouvi-lo despretensiosamente, tomou um choque. Me chamou correndo na casa dele dizendo que tinha uma surpresa pra mim. Ao chegar lá, já estavam todos da turma, e não me deixaram entrar, diziam que o Wagner estava preparando a surpresa. Bem, quando finalmente entrei e o Wagner colocou o LP pra rodar, eu saí de mim, fiquei ali um tempo ouvindo aquela coisa fantástica que era o *Tamba Trio* (NASCIMENTO, 2009).

Para Milton, a gravação de *Crença*, em seu primeiro disco, que contou com a participação do grupo *Tamba Trio* e arranjo de Luiz Eça, foi como um presente da vida. Nesse arranjo Luiz Eça, como todo bom arranjador, respeitou os caminhos harmônicos, melódicos, rítmicos da própria composição, deixando Milton muito à vontade para sua interpretação.

Em 1979 *Crença* foi gravada novamente por Milton em seu disco *Journey To Dawn* (A&M Records). Esta gravação feita em *Los Angeles* (E.U.A.) e aparece com o título: *Journey To Dawn (Crença)*.

Crença foi gravada também pelo cantor e compositor mineiro Celso Alves (2003) em seu disco *Irmão de Fé*, segundo disco da carreira do cantor.

2.3 - As histórias de *Gira Girou*

Terceira e última música da noite, *Gira Girou* seria a mais complexa, segundo Márcio Borges:

Gira Girou foi uma idéia totalmente minha inspirada no Garcia Lorca⁵, naqueles rondós do Garcia Lorca, na história do romance da guarda civil espanhola, nesse clima onde os próprios versos iniciais são Lorquianos.

⁵ Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 5 de junho de 1898 — Granada, 19 de agosto de 1936) foi um poeta e dramaturgo espanhol, e uma das primeiras vítimas da Guerra Civil Espanhola devido ao

*Desperta minha amada
Linda como a terra
E vem pelos campos
Com mil vivas a redor*

Isso poderia ter sido escrito por Garcia Lorca com certeza... (risos)
(BORGES, 2010).

Márcio fala ainda, sobre a proposta principal de *Gira Girou*, composta com o intuito de apresentação ao vivo, com muita encenação, bem ligada ao mundo cinematográfico.

Aí começamos essa estória, depois repetimos na música *Gran Circo* e outras mais, essa estória de criar uma encenação pra música. Apesar de nunca ter rolado essa encenação no mundo real, na nossa mente era o que nos motivava a levar aquelas palavras daquele jeito, aquele som, nós viajávamos na imagem, sabe? Quer dizer, a gente fazia música para os filmes que não fizemos (BORGES, 2010).

A seção B de *Gira Girou*, espelha-se no plano sequência usado no cinema, onde em uma mesma tomada de câmera, duas ou mais cenas são expostas. Em *Gira Girou* dois textos são cantados ao mesmo tempo como se fosse um plano-sequência, como mostra o Ex.3.

B $\text{♩} = 82$

9 A G A B^b A A G A G A G A B[♯] A

9 vem jun - to com o lu - ar

Gi - ra, gi - rou A ro - da de pal - mas sau - dou meu a - mor Ro - da gi - rou Per - di - da no

Ex. 3 - *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges. Na *Seção B*, inspiração em plano-sequência: técnica cinematográfica de filmagem.

Quando questionado sobre a intenção real ao relacionar *Gira Girou* (seção B) a um plano-sequência Márcio respondeu “plano-sequência porque, as duas coisas acontecendo e na nossa câmera mental tinha que pegar as duas cenas ao mesmo tempo sem corte. Então ela tem esse ritmo cinematográfico muito forte” (BORGES, 2010).

Milton fala da inspiração em Miles Davis (trompetista norte americano), especialmente pelos discos *Someday My Prince Will Come* (COLUMBIA 1961) e *Miles - Sketches of Spain* (COLUMBIA, 1959) onde Miles explora vários aspectos como timbres, melodia e harmonia da música espanhola. Influenciado por Miles, Milton compõe a seção B de *Gira Girou* e emprega acordes maiores a uma distância de meio tom entre eles (A e Bb), o que é característico na música espanhola. Esta relação de meio tom de distância, usando acordes maiores, é oriunda da escala Menor Harmônica e também da escala Árabe. Estes aspectos serão contextualizados posteriormente.

Como a proposta dos jovens compositores era sempre fugir do normal, em algumas repetições da *Seção B* onde envolviam tais acordes, Milton surpreendeu, relacionando os dois acordes maiores com um tom de distância entre eles, o que também pode ser uma referência ao nordeste brasileiro, como será discutido mais adiante.

Para dar um aspecto ainda mais cinematográfico, as duas partes (A e B) de *Gira Girou* são bem contrastantes. Os andamentos, ritmos, harmonias e melodias são diferentes, como cenas diferentes de um mesmo filme.

Aí, pra dar um ar mais cinematográfico a gente fez outra parte de uma outra forma.(...) O que eu pensava mais, era talvez, uma pessoa do norte a cavalo e a outra parte ser uma festa. Uma coisa levava à outra, mas agora não me lembro. Essa música, acho que a gente começou com esse negócio balançado (se referindo a *seção* de *Gira Girou*). Agora uma coisa que tenho certeza é que a gente era muito fã das coisas da Espanha, que ouvíamos através do Miles Davis (NASCIMENTO, 2009).

Assim como *Crença*, *Gira Girou* foi gravada no primeiro disco de Milton Nascimento: *Travessia* (NASCIMENTO, 1967) e, também, no disco *Courage* (NASCIMENTO, 1969), que contou com arranjos orquestrais de Eumir Deodato.

CAPÍTULO III – ANÁLISES

O modalismo na música de Milton Nascimento tem sido assunto comentado e estudado por músicos e pesquisadores. Mauro RODRIGUES (2000), em sua dissertação *O modal na música de Milton Nascimento*, comenta sobre a maneira com que Milton e o amigo Wagner Tiso em plena adolescência na cidade de Três Pontas, faziam para harmonizar as melodias das músicas que tiravam ouvindo o rádio.

Nas suas experiências com as transcrições a partir da execução radiofônica, tendo como fio condutor as melodias, Milton e Wagner buscavam os acordes que lhes fossem ditados por sua intuição. São sempre rearmonizações muito mais comprometidas com um talento de manipular a atmosfera de cada acorde e de sua sucessão, do que cânones harmônicos tradicionais. A relação que cada acorde passa a ter com as notas da melodia corresponde menos a uma regra tonal de encadeamentos dos acordes e mais às cores que tais ou quais acordes imprimam à melodia. Essa forma de pensar e sentir a harmonia tende mais para uma concepção modal dos acordes do que tonal (RODRIGUES, 2000, pg. 119).

No tonalismo, os acordes assumem funções que podem ser de tônica, dominante ou subdominante. Essas funções, na música de Milton, são menos demarcadas ou as vezes modificadas. O acorde V7, por exemplo, que exerce função de dominante e que contém em sua estrutura o intervalo de trítone (intervalo de três tons de distância, que neste caso é formado pela terça maior e a sétima menor do acorde), quase sempre é substituído por Milton por um acorde V7/4. A quarta justa adicionada neste acorde substitui sua terça, e com isso, o trítone é eliminado, amenizando a força do acorde dominante e, conseqüentemente, sua percepção.

Na música modal, os acordes assumem funções mais autônomas do que no tonalismo, apresentando maior ligação com o caminho melódico do que com o próprio encadeamento de acordes ou cadências. A ausência de funções harmônicas tradicionais, pode ser remanescente do período em que Milton “tirava” as melodias do rádio, sem se preocupar com as regras tonais.

Fabio Adour da CAMARA (2008), em sua Tese de Doutorado *Sobre Harmonia: Uma Proposta de Perfil Conceitual*, diz que a música popular na segunda metade do

século passado resgatou com maior ênfase as escalas modais, exatamente a época do surgimento do compositor Milton Nascimento:

...reconhecemos que só mais posteriormente as escalas modais começaram a ser sistematicamente exploradas pela Música Popular. Principalmente da década de 60 pra cá, o repertório da MPB, do *Jazz*, do *Rock*, dentre outros estilos, vêm abastecendo nossa cultura com ricos exemplos nesse sentido. Cientes dessa riqueza, os autores dos manuais de Harmonia e Improvisação da Zona Popular sempre procuram abordar as questões modais (CAMARA, 2008, pg. 155).

José Miguel WISNIK (1989), também destaca em seu livro *O Som e o Sentido*, o retorno ao modal como também a fusão modal/tonal, desde Liszt e Chopin a Milton Nascimento e Miles Davis:

Os modos são adaptados ao discurso tonal, produzindo nele novas inflexões. É o que acontece, por exemplo, nas Rapsódias húngaras de Liszt e nas Mazurcas de Chopin. Entre essas, a de número 5 tem um episódio central marcado por uma escala de cunho oriental, a de número 21 tem uma passagem no modo eólio, a de número 27 uma passagem no modo frígio. O modalismo está presente também no Boris Godunov e nos Quadros de uma exposição, de Mussorgsky (1839-81). (Modernamente, o jazz será uma fonte de cruzamentos em outros gêneros de música popular, dos Beatles a Elomar, de Milton Nascimento a Miles Davis) (WISNIK, 1989, pg. 159-160).

CAMARA (2008), fala ainda da escassez de estudos satisfatórios abordando o modalismo, principalmente sobre a associação dos próprios modos entre si como também com materiais tonais.

Contudo, também se deve destacar que o próprio tema “modalismo” ainda não se encontra satisfatoriamente teorizado. É possível localizarmos informações consistentes, embora dispersas, sobre os modos puros, mas as possibilidades de misturas dos modos entre si e dos modos com os materiais tonais com frequência deixam de ser abordadas pelos manuais teóricos (CAMARA, 2008, pg. 88).

Na classificação dos acordes de empréstimos modais (A.E.M.), para as análises das três canções *Novena*, *Crença* e *Gira Girou*, sugeri uma expansão do conceito tradicional. Os acordes de empréstimos modais geralmente são acordes emprestados do tom homônimo. Quando o tom é maior, pegamos emprestados acordes do tom menor e vice-versa. Nas músicas de Milton, este empréstimo ocorre relacionando um modo com qualquer outro modo, mesmo que de outra escala.

3.1 - Análise de *Novena*

A análise de *Novena* é baseada em sua *leadsheet*, que foi escrita com base na primeira gravação feita por Milton para o seu disco *Angelus* (1993). São apresentados aspectos formais e relação texto-música a partir de elementos harmônicos e materiais temáticos.

A música tem um caráter modal/tonal, o que é bem característico nas composições de Milton Nascimento. Aproxima-se do estilo jazzístico tanto em sua forma, como também nos contextos harmônicos, melódicos e timbrísticos. Não foi por acaso, pois desde a primeira gravação para o disco *Angelus* (1993), Milton convidou jazzistas renomados, o que enfatiza sua preferência pelo estilo que admirava já naquela época.

Para a gravação de *Novena* no disco *Ângelus* (NASCIMENTO, 1993), usou-se como instrumentação: bateria, baixo acústico, guitarra, piano, violão e voz principal de Milton Nascimento. Outro recurso empregado foi a vocalização feita pelo próprio Milton, o que ele costuma chamar de “Os primos” (ele cantando com ele mesmo).

3.1.1 - Forma

Novena foi construída sobre o modo Dórico de Ré, o que é confirmado logo na **Introdução** (c.1-16), em que encontramos os acordes Dm7 e seu dominante menor Am7 (cadência característica do modalismo). Na **Seção A** (c.17-32), onde se inicia o canto, o sucessivo uso de acordes de empréstimos modais reforça, ainda mais, a característica modal da música.

Na **Seção A'** (c.33-48), uma pequena mudança rítmica (c.38-39), e a resolução de engano (c.46-47), no final da seção, são elementos que a diferenciam da **Seção A**. Estas mudanças são caminhos usados por Milton, influenciado pelo filme *Jules e Jim* e o movimento *Nouvelle Vague*, buscando sempre uma novidade a cada retomada de Seção.

A **Seção B** (c.49-66), tendo Sol menor como modo de centralização, destaca-se pela ambiguidade de tonalidades (c.57-58), entre a nota da melodia Si bemol e o acorde Sol maior. Na **Seção A''** (c.67-80), novamente a influência direta *Nouvelle Vague* em Milton que, em busca de algo novo, substitui os acordes maiores usados na **Seção A** por acordes menores (c.67-76). A **Coda** é a repetição da introdução, porém, diferencia-se pela melodia dobrada junto ao violão, pela voz (c.81-96).

A seguir teremos a *leadsheet* de *Novena*, na qual fica explícita a sua forma: **Introdução, Seção A, Seção A', Seção B, Seção A''** e **Coda** (Ex.4).

NOVENA

Música: Milton Nascimento
Letra: Márcio Borges

♩ = 80

Transcrição de Wilson Lopes a partir
da gravação no disco *Angelus* de 1993

Introdução

Violão

5

9

13

Seção A

17 F/D G/D G/D A^b/D G/D F/D

Se di _____ go um ai _____

21 F/D G/D G/D A^b/D

É por _____ nin - guém _____

25 A^b/D G/D G^b/D F/D E¹³/D E¹³(^{b9})/D E¹³/D E¹³(^{b9})/D

É pe - la cer - te - za _____ De _____ sa -

29 E(^{b13})/D E(^{b9}/^{b13})/D A^{7/4} A⁷(^{b13}) Dm⁷ G/D G/D

ber que tu - do tem

Seção A'

33 F/D G/D G/D A^b/D G/D F/D

Tem su - - - a vez

37 F/D G/D G/D G/D A^b/D

de lá re - tor - nar

41 A^b/D G/D G^b/D F/D E¹³/D E^{13(b9)}/D E¹³/D E^{13(b9)}/D

Ao lu - gar mais fun - do, fun - do,

45 E^(b13)/D E^(b9/b13)/D A^{7/4} A^{7(b13)} Bm⁷ G⁹/B Bm⁷

fun - do mais que o mar

Seção B

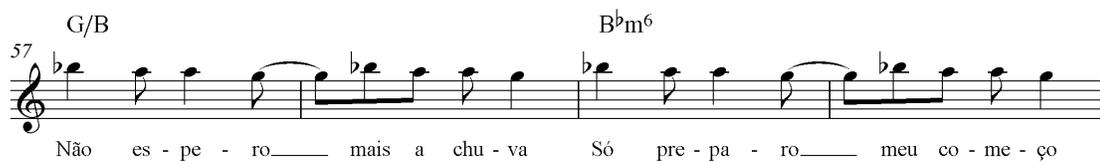
49 Gm⁷ E^{b7/13}

Se di - - go sol

53 Gm⁷ A^bm⁷

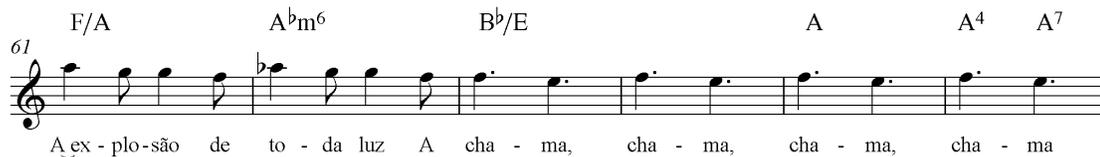
Não tem tal - vez

57 G/B B^bm⁶



Não es - pe - ro _____ mais a chu - va Só pre - pa - ro _____ meu co - me - ço

61 F/A A^bm⁶ B^b/E A A⁴ A⁷



A ex - plo - são de to - da luz A cha - ma, cha - ma, cha - ma, cha - ma

Seção A''

67 Fm/D Gm/D Am/D A^bm/D Gm/D



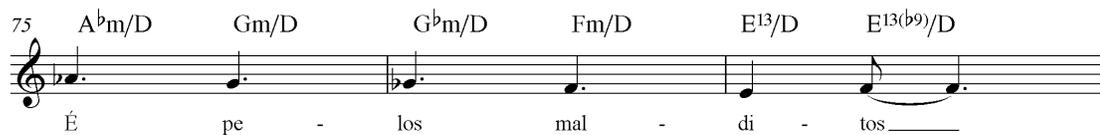
Se di - - go a - mor _____

71 Fm/D Gm/D Gm/D Am/D



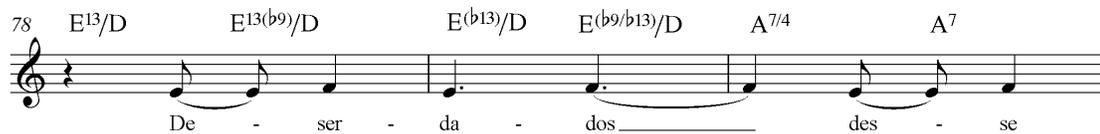
Só é _____ por al - guém _____

75 A^bm/D Gm/D G^bm/D Fm/D E¹³/D E¹³(b⁹)/D



É pe - los mal - di - tos _____

78 E¹³/D E¹³(b⁹)/D E^(b13)/D E^(b9/b13)/D A^{7/4} A⁷



De - ser - da - dos _____ des - se

Coda

81 Dm⁷
chão

85 A^{7/4} Am⁷

89 Dm⁷

93 A^{7/4} Am⁷

Ex. 4 - *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Transcrição e forma.

3.1.2 - Materiais temáticos

Em *Novena* encontramos três Materiais temáticos: **Mt₁**, **Mt₂** e **Mt₃**. **Mt₁** aparece logo na introdução da música (c.1-3, que depois é transposto nos c.5-7) e se caracteriza pelo aspecto estático sugerido pela insistente repetição da nota Fá (Ex.5). **Mt₂**, que também aparece na Introdução (c.5, depois transposto no c.8), apresenta um movimento descendente em graus conjuntos diatônicos, progredindo da nota Sol (sub-dominante) para a nota Ré (tônica). Temos então, na **Introdução**, duas sensações que se opõem: estaticidade e movimento (Ex.5).

The image displays two musical examples illustrating thematic materials. The first example shows **Mt₁** and **Mt₂** in their original form. **Mt₁** is represented by a long horizontal line with a small hump, indicating a static, repetitive structure. **Mt₂** is represented by a shorter horizontal line with a downward slope and a small hump, indicating a descending melodic movement. Below this, a musical staff in 6/8 time shows the original material. **Mt₁** is a sequence of notes: F4, G4, A4, B4, C5, with a dotted quarter note on F4. **Mt₂** is a sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, with a dotted quarter note on G4. The key signature is one flat (Bb), and the chord is Dm7.

The second example shows the transposed versions: **Mt₁ (transposto)** and **Mt₂ (transposto)**. The notation is identical to the first example. Below, a musical staff shows the transposed material. **Mt₁ (transposto)** is a sequence of notes: A4, B4, C5, D5, E5, with a dotted quarter note on A4. **Mt₂ (transposto)** is a sequence of notes: B4, A4, G4, F4, E4, with a dotted quarter note on B4. The key signature is two flats (Bb, Eb), and the chord is A7/4.

Ex. 5 - *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Materiais temáticos **Mt₁** e **Mt₂**, encontrados na introdução de *Novena* (c.1-8).

Mt₃ encontra-se na **Seção A**, onde se inicia o canto (c. 17-24), e caracteriza-se por um movimento ascendente por graus conjuntos, a partir da tônica Fá. Entretanto, a terceira nota deste material, que naturalmente seria um Lá natural (terça maior da

escala de Fá maior uma vez que o acorde é F/D), aparece alterada como Lá bemol (terça menor da escala de Fá menor), característica de ambiguidade entre os tons Maior e Menor, que o compositor lançou mão em diversos momentos, o que dá grande unidade melódica e harmônica à música. Um fragmento de **Mt₂** é encontrado no c.20 antes da repetição de **Mt₃**, agora apenas como ornamento sobre a extensão da sílaba “ai”. A inserção do fragmento de **Mt₂** cria uma frase em forma de arco: movimento ascendente e movimento descendente (Ex.6).

The image displays two musical phrases from the 'Seção A' of 'Novena'. The first phrase, starting at measure 17, is labeled **Mt₃** and includes a fragment of **Mt₂**. The melodic line consists of quarter notes: G4 (Se), A4 (di), B4 (go), and A4 (ai). The chords are Dm7, G/D, G/D, and A^b/D. The **Mt₂** fragment is a chromatic descent from G4 to F4. The second phrase, starting at measure 21, is labeled **Mt₃** and consists of quarter notes: G4 (É), A4 (por), B4 (nin), and A4 (guém). The chords are F/D, G/D, G/D, and A^b/D.

Ex. 6 - *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₃** e fragmento do Material temático **Mt₂**, encontrados na **Seção A** de *Novena*. Ambiguidade entre os tons Maior e Menor.

No decorrer da obra, teremos então esses mesmos Materiais temáticos **Mt₁**, **Mt₂** e **Mt₃**, repetidos e ou modificados, o que veremos a seguir.

Nos c.25-31, **Mt₂** agora modificado ainda descendente em graus conjuntos, mas caracterizado pelo movimento cromático. Aqui, a nota Lá bemol estabelece a ligação entre os Materiais temáticos **Mt₃** e **Mt₂** (Ex.7). Ainda neste trecho (c.27-30), **Mt₁** aparece como uma insistência na nota Fá, com bordadura inferior (nota Mi) antes de resolver na tônica Ré (Ex.7).

25 A[♭]/D G/D G[♭]/D F/D C[♯]m/D C[♯]/D C[♯]m/D C[♯]/D
É pe - la cer - te - za De - sa -

29 D^{7/9}(b5)_{omit3} Dm⁷(b5) A^{7/4} A⁷ Dm⁷ G/D G/D
ber que tu - do tem

Ex. 7 - *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₂** na **Seção A** (c.25-27), modificado cromaticamente e Material temático **Mt₁**, com bordadura superior (c.27-30).

Na **Seção A'** (c.33-40), **Mt₃** aparece duas vezes. Na primeira, idêntico ao original e na segunda, modificado com a nota Sol (c.38-39) prolongado, ocasionando um atraso da nota Lá bemol para o segundo tempo do compasso. Observa-se que essa diferença rítmica entre as duas versões ocorre para acomodar a letra da música (Ex.8).

33 F/D G/D G/D A[♭]/D G/D F/D
Tem su - a vez de lá re - tor - nar

37 F/D G/D G/D G/D A[♭]/D
de lá re - tor - nar

Ex. 8 - *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₃** na **Seção A'** modificado com diferença rítmica entre as duas versões para acomodar a letra.

Nos c.41-48 ainda na **Seção A'**, **Mt₂** novamente modificado, agora finalizando com o cromatismo Mi – Mib - Ré (Ex.9).

41 A^b/D G/D G^b/D F/D E¹³/D E¹³(^{b9})/D E¹³/D E¹³(^{b9})/D

Ao lu - gar mais fun - do, fun - do,

45 E(^{b13})/D E(^{b9}/^{b13})/D A^{7/4} A⁷(^{b13}) Bm⁷ G⁹/B Bm⁷

fun - do mais que o mar

Ex. 9 - *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₂** na **Seção A'** modificado.

Mt₃ aparece duas vezes na **Seção B** da música (c.49-56), agora um tom acima com a harmonia modificada e com o acréscimo da nota Dó como bordadura superior da nota Si bemol (Ex.10). A diferença rítmica entre as duas versões ocorre por motivo de interpretação da frase.

49 Gm⁷ E^{b7}/13

Se di - go sol

53 Gm⁷ A^bm⁷

Não tem tal - vez

Ex.10 - *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₃** na **Seção B**, com bordadura superior da nota Si bemol.

Mt₂ reaparece na segunda **Sub-Seção** da **Seção B** (c.57-62). Sofre modificações, mas ainda guarda sua característica básica: o movimento descendente por graus conjuntos. No c.61, **Mt₂** segue dando sequência à frase e no compasso seguinte (c.62), uma substituição da nota Lá que pela nota Lá bemol. Observa-se que sua rítmica também é bem semelhante ao original. Outro fato marcante é que **Mt₂** aparece quatro vezes seguidas (c.57-60). Esta insistência é clara referência à principal característica de **Mt₁**: sua estaticidade. **Mt₁** aparece novamente nos c.63-66,

com a repetição da mesma nota Fá que aparece na **Introdução**, mas desta vez cada nota Fá é seguida de uma bordadura inferior por semitom (nota Mi) (Ex.11).

Repetição de **Mt₂** e sua referência a **Mt₁** (estaticidade)

na nota Lá natural (terça maior de Fá), que sugere maior abertura, esperança (Ex.12).

67 Fm/D Gm/D Gm/D Am/D A^bm/D Gm/D
Se di - - go a - mor _____

71 Fm/D Gm/D Gm/D Gm/D Am/D
Só é - - por al - guém _____

Ex.12 – *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₃** modificado na **Seção A''**. Ambiguidade entre os tons Maior e Menor.

Finalizando a **Seção A''** (c.75-80), **Mt₂** aparece com a mesma modificação cromática que já havia aparecido nos c.25-31 (Ex.13).

75 A^bm/D Gm/D G^bm/D Fm/D E¹³/D E¹³(b⁹)/D
É pe - los mal - di - tos _____

78 E¹³/D E¹³(b⁹)/D E(b¹³)/D E(b⁹/b¹³)D A^{7/4} A⁷
De - ser - da - dos _____ des - se

Ex.13 – *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₂** na **Seção A''** (c.75-80), com mesma modificação já analisada anteriormente (c.35-31).

Na **Coda** (c.81-88), **Mt₁** e **Mt₂** reaparecem com suas estruturas originais como na introdução, porém com a melodia destacada na voz. (Ex 14).

Mt₁ **Mt₂**

Coda

81 Dm⁷
chão

85 A^{7/4} Am⁷

89 Dm⁷

93 A^{7/4} Am⁷

Ex.14 – *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Materiais temáticos **Mt₁** e **Mt₂**, reaparecimento na **Coda** (c.81-88) com sua estrutura original e a melodia destacada na voz (c.1-8).

A **Seção A** (c.17-32) é construída basicamente sob um pedal de tônica, tendo apenas a mudança do baixo para a dominante no final da seção (c.30) e retornando ao pedal de tônica em seguida (c.31-32). A seção se subdivide em duas sub-seções: **Sub-Seção A1** e **Sub-Seção A2**. Na **Sub-Seção A1** (c.17-24), temos como fator que surpreende, o conjunto das três primeiras notas da melodia Fá, Sol, Lá bemol e seus respectivos acordes F/D, G/D e Ab/D que, se relacionadas ao modo proposto pelo compositor (Ré Dórico), a terceira nota esperada seria Lá natural e não Lá bemol, assim como o acorde esperado seria Am, e não Ab/D. O acorde Ab aparece como acorde de empréstimo modal (A.E.M.), V grau do modo de Ré Lócrio.

De outra forma, ao analisarmos a tonalidade da **Seção A** como Fá maior, encontraremos o terceiro acorde e sua respectiva nota da melodia alterada em um semitom abaixo (Lá bemol) e como já foi visto em análise dos Materiais temáticos (c.17-24, Ex.6), teremos ambiguidade entre os tons de Fá maior e Fá menor.

Outro fato marcante e característico encontrado nas composições de Milton são os acordes de estruturas semelhantes ou muitas vezes idênticas, separados a uma distância de uma terça menor, que neste caso aparece no início da **Sub-Seção A1** de *Novena*. Composições como *Encontros e Despedidas*, *Maria Três Filhos*, *Cais*, *Vera Cruz*, *Viola Violar* e *Morro Velho* são algumas das várias músicas de Milton que ilustram bem o fato, como será mostrado em exemplo à frente. No caso de *Novena* temos os acordes de F e Ab (terça menor de distância). O acorde de G aparece apenas como acorde de passagem (Ex.16).

Tonalidade de Fá maior Distância de terça menor Tonalidade de Fá menor

17 F/D III (Ré Dórico) I (Fá Lídio) G/D IV II A^b/D (A.E.M.) bV (Ré Lócrio) III (Fá Dórico) G/D F/D

Se di go um ai

21 F/D G/D A^b/D

É por nin - guém

Ex.16 – *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Ambiguidade na tonalidade Maior e Menor e distância de terça menor entre acordes de estruturas semelhantes encontrados em grande parte da obra do compositor.

A seguir, teremos alguns trechos de composições exemplificando a característica de Milton em explorar acordes de estruturas semelhantes e/ou idênticas a uma distância de terça menor entre eles.

Em *Encontros e Despedidas* (Milton Nascimento e Fernando Brant), o fato ocorre na **Seção B** da música, contendo também como em *Novena*, acorde(s) de passagem (Dm7 e Dbm7) entre eles (Ex.17).

Encontros e Despedidas

Música: Milton Nascimento
Letra: Fernando Brant

$\text{♩} = 104$

B

10 Cm7 Dm7

di - as é um vai e vem A vi - da se re - pe - te Na - es - ta - ção Tem gen - te que

14 E^bm7 Dbm7 Cm7

che - ga Pra fi - car Tem gen - te que vai pra nun - ca mais Tem gen - te que

Ex.17 – *Encontros e Despedidas* de Milton Nascimento e Fernando Brant: Distância de terça menor entre acordes de mesma estrutura.

Em *Maria Três Filhos* (Milton Nascimento e Fernando Brant), o estilo harmônico é usado no início da música e estende-se por toda a **Seção A**. O acorde C4/7/9 aparece como acorde de passagem (Ex.18).

Maria Três Filhos

Música: Milton Nascimento
Letra: Fernando Brant

$A \text{ } \text{♩} = 90$

Cm^{7/11} C^{4/7/9} Am^{7/11} (Símile)

Ne - gra voz de ve - lha só Nu - ma j - gre - ja in - te - ri - or

Ex.18 – *Maria Três Filhos* de Milton Nascimento e Fernando Brant: Na **Seção A**, distância de terça menor entre acordes de mesma estrutura.

Em *Cais*, ainda na **Seção A** (c.7), o acorde Eb9/G que pode também ser analisado como Gm7(b6), tem estrutura semelhante à Bbm7/11 que aparece uma terça menor acima. A seguir (c.8-9), a relação entre acordes de estruturas idênticas com uma distância de terça menor entre eles, é afirmada com a troca do acorde Eb9/G por Gm7/11 (Ex.19).

Cais

Música: Milton Nascimento
Letra: Fernando Brant

A $\text{♩} = 98$

7 $E^{\flat 9}/G$ $B^{\flat}m^{7/11}$ $Gm^{7/11}$ $B^{\flat}m^{7/11}$ $Gm^{7/11}$ $Cm^{7/9}$

ar in-ven-to a-mor E sei a dor de me lan-çar

Ex.19 – *Cais* de Milton Nascimento e Fernando Brant: Na **Seção A**, distância de terça menor entre acordes de mesma estrutura e/ou estrutura semelhante.

Em *Vera Cruz* (Milton Nascimento e Márcio Borges), podemos notar que a sétima maior no acorde $B^{\flat}m(7M)$, aparece apenas como nota de extensão do acorde, que logo a seguir, a decida da sétima maior para sétima menor, o acorde $B^{\flat}m7$ estruturalmente se torna idêntico ao primeiro acorde $Gm7$ (Ex.20).

Vera Cruz

Música: Milton Nascimento
Letra: Márcio Borges

A $\text{♩} = 56$

$Gm7$ $B^{\flat}m(7M)$ $B^{\flat}m7$ $Am(7M)$ $Am7$ $A^{\flat}m(7M)$ $A^{\flat}m7$

voz Ho-je foi que a per di Mas on-de, já nem sei Me le-vo para o mar

Ex.20 – *Vera Cruz* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Na **Seção A**, distância de terça menor entre acordes de estrutura semelhante.

Em *Viola Violar* (Milton Nascimento e Márcio Borges), os acordes são suspensos e estão no **Intermezzo**. Pode-se notar que além dos acordes $F4/7/9$ e $A^{\flat}4/7/9$ diretamente distanciados uma terça menor, o último acorde $D4/7/9$ está uma terça menor abaixo do primeiro acorde $F4/7/9$ (Ex.21).

Viola violar

Música: Milton Nascimento
Letra: Márcio Borges

Intermezzo
♩ = 134

Violão

Violão

Ex.21 – *Viola Violar* de Milton Nascimento e Márcio Borges: No **Intermezzo**, distância de terça menor entre acordes de mesma estrutura.

Em *Morro Velho* (Milton Nascimento), o fato ocorre na **Seção B** da música e os acordes são de mesma estrutura (Ex.22).

Morro velho

Música e letra: Milton Nascimento

B ♩ = 81

46

Fi-lho do se-nhor vai em-bo-ra Tem-po de es-tu-do na ci-da-de gran-de

Ex.22 – *Morro Velho* de Milton Nascimento: Na **Seção B**, distância de terça menor entre acordes de mesma estrutura.

Voltando à *Novena*, na **Sub-Seção A2** (c.25-32), o primeiro acorde Ab/D é um acorde de empréstimo modal (A.E.M), do modo de Ré Lócrio como já foi analisado anteriormente. O segundo acorde G/D é IV de Ré Dórico e o terceiro acorde F#/D (c.25) pode ser analisado como acorde de aproximação cromática (A.A.C.), por situar-se a um semitom de seu próximo acorde, que, por sua vez, também é de mesma estrutura (F/D). Também podemos classificá-lo como terceiro grau do modo

Jônico #5 de Ré (terceiro modo da escala de Si menor harmônica), tornando-o assim um acorde de empréstimo modal (A.E.M.).

Do compasso 27 a 31 teríamos a cadência II V I clássica do tonalismo, porém os acordes E13 e E13(b9) (c.27-28) aparecem como segundo grau maior emprestado do modo de Ré Diminuto e o acorde E(b9/b13) (c.29) V grau de Lá Harmônico que pode ser analisado também como V do V. Finalizando o trecho os acordes A4/7 e A7(b13) como dominante (V7) de Dm (Ex.23).

Nas separações de frases, além de serem marcadas pela respiração do cantor, podemos notar como o texto também foi construído no mesmo sentido proporcionando uma unidade musical. Essa ligação texto-música é muito favorecida quando a música e letra são compostas ao mesmo tempo, como foi o caso de *Novena* (Ex.23).

25 A^b/D G/D $F^\#/D$ F/D E^{13}/D $E^{13(b9)}/D$ E^{13}/D $E^{13(b9)}/D$
 (A.E.M.) (A.A.C.)
 bV IV (A.E.M.) III $II (V/V)$
 É pe - la cer - te - za De - sa -

29 $E^{(b13)}/D$ $E^{(b9/b13)}/D$ $A^{7/4}$ $A^{7(b13)}$ Dm^7 G/D G/D
 $V7$ Im^7 IV
 ber que tu - do tem

Ex.23 – *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Análise harmônica da **Sub-Seção A2**.

A **Seção A'** também está subdividida em duas sub-seções: **Sub-Seção A'1** e **Sub-Seção A'2**. As diferenças entre a **Seção A** e a **Seção A'** (c.33-48), estão no final da **Sub-Seção A'1** (c.38-39), onde a nota da melodia (Sol), é repetida causando o retardo do acorde A^b/D e no final da **Sub-Seção A'2**, onde aparecem dois novos acordes de empréstimo modal Bm^7 e G/B , emprestado do tom de Ré maior (ambiguidade entre Ré menor e Ré maior) (Ex.24).

Outra vez surge a relação em terças menores entre acordes de mesma estrutura, pois, ao invés da resolução esperada no acorde de Dm7 como na **Seção A**, e como toda a preparação II V I sugeriu, Milton surpreende com um acorde de Bm7, uma terça menor abaixo de Dm7. A música de Milton se revela em pequenos detalhes, aqui uma marca favorita do compositor ao transitar por sensações mais incomuns que, neste caso é a resolução em acorde não esperado (Ex.24).

33 F/D G/D A^b/D G/D F/D
 Tem su - - - a vez
 Repetição da nota Sol e
 retardo do acorde Ab/D

37 F/D G/D A^b/D
 de lá re - tor - nar

41 A^b/D G/D F[#]/D F/D E¹³/D E^{13(b9)}/D E¹³/D E^{13(b9)}/D
 Ao lu - gar mais fun - do, fun - do,
 Resolução de engano causando ambiguidade entre
 os tons de Ré menor e Ré maior

E^(b13)/D E^(b13/b9)/D A^{7/4} A^{7(b13)} Bm⁷ G⁹/B Bm⁷
 (A.E.M) (A.E.M) (A.E.M)
 VI (Ré maior) IV (Ré maior)

45 fun - do mais que o mar

Ex.24 – *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Análise harmônica da **Sub-Seção A'2**. Repetição da nota Sol causando retardo do acorde Ab/D, e ambiguidade entre os tons Ré menor e Ré maior causado pela resolução em acorde não esperado a uma terça menor de distância.

A **Seção B** (c.49-66), é subdividida em duas sub-seções: **Sub-Seção B1** e **Sub-Seção B2**. A **Sub-Seção B1** (c.49 a 56), na tonalidade de Sol menor temos o primeiro acorde Gm7 como I grau, em seguida Eb7/13 emprestado do modo Lócrio de Sol. O acorde de Abm7 aparece como acorde de aproximação cromática e ao

invés de voltar para Gm7, o próximo acorde será G, iniciando a **Sub-Seção B2** (Ex. 25).

The image shows two staves of musical notation in treble clef, 7/8 time signature. The first staff starts at measure 49 and contains the lyrics "Se di - - go sol". Above the staff, the chord Gm7 is labeled as IV (Ré menor) and Im7. Above the second measure, the chord Eb7/13 is labeled as (A.E.M) and VI (Sol Lócrio). The second staff starts at measure 53 and contains the lyrics "Não tem tal - vez". Above the staff, the chord Gm7 is labeled as Im7. Above the fifth measure, the chord Abm7 is labeled as (A.A.C.).

Ex.25 – *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Análise harmônica da **Sub-Seção B1**.

A **Sub-Seção B2** (c. 57a 66), caracterizada pela ambiguidade tonal onde Milton emprega logo no início da seção a nota Si bemol na melodia simultaneamente ao acorde de Sol maior (c. 57 e 58). Nota-se uma referência ao *blues*, usando a terça menor em acorde maior. Em seguida (c.61 e 62), Milton sugere o mesmo caminho transitando entre os tons de Fá maior e Fá menor, mas desta vez acorde e melodia modulam juntos. De volta à tonalidade de Ré menor (c.63-64) os dominantes A, A4 e A7 com resolução de engano na próxima **Seção A''** (Ex. 26).

G/B

B^bm⁶(omit5)
(A.E.M)
III (Sol Lócrio ♯2)

57

Não es - pe - ro _____ mais a chu - va Só pre - pa - ro _____ meu co - me - ço

F/A

A^bm⁶(omit5)
(A.E.M.)
III (Fá Lócrio ♯2)

B^b/E

VI (Ré menor)

A

A⁴ A⁷

V

61

A ex - plo - são de to - da luz A cha - ma, cha - ma, cha - ma, cha - ma

Ex.26 – *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Análise harmônica da **Sub-Seção B2**. Ambiguidade entre tonalidades maiores e menores.

Milton recorre à ambiguidade entre as tonalidades Maior e Menor, que acontecem simultaneamente e nos lembra procedimentos de compositores eruditos como o compositor russo *Igor Stravinsky* em uma de suas mais importantes composições: *A Sagração da Primavera* (STRAVINSKY,1967), composta em 1918. Logo nos primeiros compassos o fagote com escrita na região mais aguda de sua extensão apresenta o primeiro material temático da peça que está no tom de Lá menor. Em seguida é acompanhado pela trompa tocando a nota Dó sustenido, criando assim a sensação de ambiguidade entre Lá menor e Lá maior (Ex. 27).

The Rite of Spring

La Sacre du Printemps

Partitura em Dó

First Part
Adoration of the Earth

Igor Stravinsky

Introdução
Lento $\text{♩} = 50$ tempo rubato

Solo *ad lib.*

Tonalidade de Lá menor.
Presença da nota Dó natural.

Fagote 1

Trompa 2

Tonalidade de Lá maior.
Presença da nota Dó sustenido.

Ex.27 – *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky: Ambiguidade entre tonalidades maiores e menores.

Em análise harmônica muitas vezes encontramos caminhos diferentes para um mesmo trecho. Poderíamos pensar em outra opção para análise da **Seção B** de *Novena* apenas no tom de Ré menor. Ficaria então: Gm7 = IV. Eb7 = SubV/I. Abm7 = A.E.M de Dm7 (II de Dó Diminuto) ou, acorde de aproximação cromática de Gm7. G/B = IV de Ré Dórico. Bbdim(omit5) = acorde de passagem com uso de baixo cromático ou V/I com a fundamental alterada. F/A = III. Abdim(omit5) = acorde de passagem com uso de baixo cromático ou V/VII com fundamental alterada. Bb/E = VI e finalizando os acordes A, A4 e A7 como dominantes de Ré menor.

Na **Seção A''** (c.67-80), Milton, influenciado pelo filme *Jules e Jim* e todo o movimento *Nouvelle Vague*, buscou um caminho novo, fugindo do “normal”: “Pra voltar eu tinha que fazer alguma coisa diferente, né?” (NASCIMENTO, 2010). Ao invés do reaparecimento do acorde de Dm, como um suposto retorno à **Seção A**, encontramos o acorde Fm/D = Fm6 (Dórico), mudando a direção da harmonia que seguirá agora em Fá menor Dórico (Ex.28).

Esta Seção é subdividida em duas sub-sessões: **Sub-Seção A''1** e **Sub-Seção A''2**. Na **Sub-Seção A''1** (c.67-74), Milton inverte o que foi criado na **Sub-Seção A1** (c.17-24, Ex.16). Agora como o primeiro acorde é Fm/D, esperaríamos como terceira nota da melodia um Lá bemol (terça menor de Fá menor) e também o acorde de Ab (terceiro acorde do campo harmônico de Fá menor), mas Milton nos surpreende outra vez com um Lá natural na melodia e um acorde de Am/D. Ou seja, na **Sub-Seção A1** o acorde F/D se contrapõe com a terceira nota Lá bemol na melodia e o acorde Ab/D, e agora o acorde Fm/D se contrapõe com a terceira nota Lá natural na melodia e o acorde de Am/D. Nota-se também que todos os acordes agora são menores e não maiores como já vistos na **Sub-Seção A1** (Ex.28).

Tonalidade de Fá menor

Tonalidade de Fá maior

67 Fm/D Gm/D Am/D (A.E.M) IIIIm A^bm/D Gm/D
 Im7(dórico) IIIm7 (A.A.C) IIIm7

Se di - - go_a - mor_____

71 Fm/D Gm/D Gm/D Am/D

Só é_____ por al - guém_____

Ex.28 – *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Análise harmônica da **Sub-Seção A''1**. Inversão do caminho harmônico e melódico que foi usado na **Sub-Seção A1** (c.17-24, Ex.15).

Na **Sub-Seção A''2** (c.75-80), o cromatismo descendente harmônico e melódico é o mesmo que ocorre na **Sub-Seção A2** (c.25-32, Ex.23), porém os acordes dos dois primeiros compassos da **Sub-Seção A''2** (c.75-76), agora são menores e não maiores, diferente do que acontece na **Sub-Seção A2** (Ex. 29).

Acordes menores

75 $A^{\flat}m/D$ Gm/D $G^{\flat}m/D$ Fm/D E^{13}/D $E^{13(b9)}/D$
 (A.A.C) **IIIm7** (A.A.C) **Im7** **II ou V/V**

É pe - los mal - di - tos_____

78 E^{13}/D $E^{13(b9)}/D$ $E^{(b13)}/D$ $E^{(b9/b13)D}$ $A^{7/4}$ A^7
V

De - ser - da - dos_____ des - se

Ex.29 – *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Análise harmônica da **Sub-Seção A'2**. Acordes menores na decida cromática diferente da **Sub-Seção A2** onde os mesmos acordes são maiores (c.25-27, Ex.23).

A **Coda** (c.81-96) se difere da introdução pela melodia que agora dobrada pela voz, proporciona um caráter de melodia acompanhada (Ex.30).

Coda

81 Dm⁷
Im⁷
chão

85 A^{7/4} Vsus Am⁷
Vm⁷

89 Dm⁷

93 A^{7/4} Am⁷

Ex.30 – *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Na **Coda**, o caráter de melodia acompanhada.

3.2 - Análise de *Crença*

Crença foi analisada com base na transcrição da primeira gravação da música feita por Milton Nascimento no disco *Milton Nascimento Travessia* (NASCIMENTO, 1967). São apresentados aspectos formais e aspectos da relação texto-música a partir de elementos harmônicos e materiais temáticos.

A música tem caráter modal/tonal e podemos notar ritmicamente uma aproximação ao estilo bossa nova, mas com melodia e harmonia afeitas ao clássico e ao jazz. Em *Crença*, Milton demonstra grande domínio interpretativo deslocando as notas da melodia, criando uma superposição rítmica, experiência esta adquirida em sua jornada musical desde os bailes com seu conjunto “Luar de Prata”.

Para gravação de *Crença* no disco *Milton Nascimento: Travessia* (NASCIMENTO, 1967), Milton contou com a seguinte instrumentação: bateria, baixo acústico, piano, violão, voz e orquestra.

3.2.1 - Forma

Apresentando a forma AABA, nota-se uma grande força modal logo na **Seção A**, centrado em Dó com o sabor da tríade menor: Dó Dórico, Dó Frígio e Dó Eólio. O tonalismo também está presente, mesmo que não muito declarado, como na cadência imperfeita (tônica para a dominante), I V (c.26-27), respectivamente os acordes C7M/9 e seu quinto grau suspenso G4/7/9, no início da **Seção B**.

Crença inicia-se em anacruse e suas seções compreendem oito compassos, proporcionando-lhe um caráter simétrico. As **Seções A** e **A'** se diferem pelo acorde Dm7/9 encontrado na **Seção A'** (c.11), fruto da influência *Nouvele Vague*, sempre em busca de uma novidade. No **Intermezzo** Milton sugere uma mudança de tonalidade de menor para maior que se concretiza na **Seção B**. A **Seção B** é construída inicialmente em tom maior, mas as cadências finais apontam para uma tonalidade menor que se concretizará na **Coda**.

A seguir veremos a transcrição de *Crença* e sua forma: **Seção A**, **Seção A'**, **Intermezzo**, **Seção B** e **Coda** (Ex.31).

Crença

Música: Milton Nascimento

Letra: Márcio Borges

Transcrição de Wilson Lopes a partir da gravação no disco *Travessia* de 1967

♩ = 108 **Seção A**

Eu sei que ve-nho lu-tan-do Com es-ta vi-da de des-va-len-ça

6 E^b7M^9 $E^b4/7/9$ F/C $Cm^{7/9}$

Eu sei que lu-to so-zi-nho Pois nin-guém nun-ca-me a-ju-dou

Seção A'

10 $Cm^{7/9}$ $Dm^{7/9}$ $Cm^{7/9}$ D^b/C $Cm^{7/9}$

Um di-a eu lar-go de tu-do Já não me im-por-ta ne-nhu-ma cren-ça Se eu

14 E^b7M^9 $E^b4/7/9$ F/C $Cm^{7/9}$

mor-ro, mor-ro lu-tan-do So-zi-nho eu vou, sei pra on-de vou Vou,

Intermezzo

18 C^7M^9 $Cm^{7/9}$ C^7M^9 $Cm^{7/9}$

mas que-ro ir sa-ben-do Se não vou ter ou-tro a-mor E pe-las

22 B^bm^7 $Cm^{7/9}$ Cm/B^b $Am^{7(b5)}$ A^bm^6

tar-des mais fri-as Eu vou dei-xar mi-nha dor Mi-nha

Seção B

26 C^7M^9 $G^4/7^9$ $G^\#dim^7$ $Am^7/11$ $Dm^7(b5)$



cren - ça mor - ren - do E mi nha vi - da nas - cen - do Eu

30 $Em^7/9$ $F^\#m^7/9$ $B^7(b13)$ $Em^7(b5)$ $A^7(b13)$ $D^7(\#9)$ $G^7(b13)$



vou a - char a - le - gri - a Eu vou a - char Na luz de um

Coda

34 $Cm^7/9$ cresc. D^b/C $Cm^7/9$



di - a nas - cen - do Eu vou dei - xar mi - nha dor i - men - sa Eu

38 E^b7M^9 $E^b4/7^9$ F/C $Cm^7/9$ cresc.



vou a - char meu ca - ri - nho E vou vi - ver só com meu a - mor

Ex.31 – *Crença* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Na forma, a riqueza de retomadas de seções com melodias deslocadas.

Em *Crença*, a bossa nova aparece na batida do violão. No canto, Milton demonstra toda sua experiência adquirida nos bailes e bares. Contando com uma grande segurança em relação à pulsação, desloca melodias em repetições de frases e usa técnicas de redução e expansão rítmicas que virão a se tornar marcas registradas na carreira do intérprete Milton Nascimento (Ex.32).

A $Cm^7/9$ $Cm^7/9$ cresc. D^b/C $Cm^7/9$



Eu sei que ve - nho lu - tan do Com es ta vi - da de des - va - len - ça

6 $E^b7M/9$ $E^b4/7/9$ F/C $Cm7/9$

Eu sei que lu - to so - zi - nho / Pois nin - guém nun - ca - me a - ju - deu -

Repetição da primeira frase, deslocada e com redução

Repetição da segunda frase, deslocada e com expansão

A'

10 $Cm7/9$ $Dm7/9$ $Cm7/9$ D^b/C $Cm7/9$

Um di - a eu lar - go de tu - do / Já não me im - por - ta - ne - nhu - ma cren - ça / Se eu

Repetição da terceira frase deslocada e com expansão

Repetição da quarta frase deslocada e com expansão

14 $E^b7M/9$ $E^b4/7/9$ F/C $Cm7/9$

mor - ro, mor - ro lu - tan - do / So - zi - nho eu vou, sei pra on - de vou / Vou,

Ex.32 – *Crença* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Em retomadas de frases, o uso de redução e expansão nas melodias.

3.2.2 - Materiais temáticos

Em *Crença*, foram encontrados dois Materiais temáticos: **Mt₁** e **Mt₂**. **Mt₁** aparece no início da primeira frase da **Seção A** (c.1) e depois aparecerá por toda a **Seção A**, modificado ou invertido, tendo como características principais, saltos em terças (arpejo) e/ou quando modificado notas consecutivas. Nota-se sempre um conjunto de três notas sugerindo movimento (Ex.33). **Mt₂** aparece na segunda metade da primeira frase da **Seção A** (c.2). Atuando como resposta a **Mt₁**, **Mt₂** apresenta estaticidade como aspecto principal. Na segunda frase (c.3-5), encontramos três fragmentos e/ou modificações de **Mt₁** que se apresentam dentro de **Mt₂**, o que nos dá uma fusão de **Mt₁** com **Mt₂**. Temos na **Seção A** duas sensações que se opõem: movimento e estaticidade (Ex.33).

The image displays two staves of musical notation in 4/4 time, with lyrics in Portuguese. The first staff, labeled 'A', contains the following lyrics: "Eu sei que ve-nho lu-tan-do Com-es-ta-vi-da-de des-va-len-ça". Above this staff, five boxes identify thematic materials: **Mt₁** (original), **Mt₂** (original), **Mt₁** (Fragmentado), **Mt₁** (Invertido com notas de passagem (Si, Lá)), and **Mt₁** (Invertido e Fragmentado). A larger box labeled **Mt₂** (Modificado. Repetição da nota Dó sugerindo estaticidade) is positioned above the second staff, with a bracket indicating its relationship to the first staff's material. The second staff, starting at measure 6, contains the lyrics: "Eu sei que lu-to so-zi-nho Pois nin-guém nin-ca-me a-ju-dea-". Above this staff, four boxes identify thematic materials: **Mt₁** (modificado), **Mt₂** (Modificado), **Mt₁** (modificado), and **Mt₁** (Invertido com notas de passagem (Fá, Ré)).

Ex.33 – *Crença* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Materiais temáticos **Mt₁** e **Mt₂** que aparecem na **Seção A** (c.1-9), em suas formas originais (c.1-2) e modificados (c.3-9).

Na **Seção A'** teremos os mesmos Materiais temáticos **Mt₁** e **Mt₂** modificados, transpostos ou fragmentados, somados ao fator marcante e característico de Milton, que é a redução e expansão nas repetições de frases melódicas, como já visto anteriormente.

Mt₁ aparece entre o final da **Seção A'** e o início do **Intermezzo** (c.17-18). O **Intermezzo** (c.18-25) é praticamente construído com **Mt₁** que reaparecerá modificado, invertido e às vezes em notas diatônicas consecutivas, mas com a mesma característica de **Mt₁** original: o conjunto de três notas sugerindo movimento. **Mt₂** também aparecerá modificado, fragmentado, em fusão com **Mt₁**, mas guardando algumas características e atuando como resposta à **Mt₁** (Ex.34).

17 **Mt₂** *Intermezzo* **Mt₂**
 Cm^{7/9} C⁷M⁹ Cm^{7/9} C⁷M⁹ Cm^{7/9} C⁷M⁹ Cm^{7/9}
 on-de vou Vou, mas que no ir sa - ber - do se não vou ter ou - tro a - mor E pe - las

Mt₁ **Mt₁** **Mt₁** **Mt₁** **Mt₁**

22 **Mt₂** **Mt₁** **Mt₁** **Mt₁** **Mt₂**
 B^bm⁷ Cm^{7/9} Cm/B^b Am^{7(b5)} A^bm⁶
 tar - des mais fri - as Eu vou dei - sar mi - nha dor ____ Mi - nha

Ex.34 – *Crença* de Milton Nascimento e Márcio Borges: *Intermezzo* (c.18-25), praticamente composto pelo Material temático **Mt₁**, **Mt₂** reaparece em fragmentos e em fusão com **Mt₁**.

A *Seção B* (c.26-360) é também praticamente composta pelo Material temático **Mt₁**, que começa no final do *Intermezzo*. **Mt₂** reaparece (c.30-32) com sua característica estática mais evidente (Ex.35).

25 **Mt₁** **B** **Mt₁** **Mt₁** **Mt₁**
 A^bm⁶ C⁷M⁹ G^{4/7/9} G[#]dim⁷ Am^{7/11} Dm^{7(b5)}
 — Mi-nha cren - ça — mor ren - do — E mi nha — vi - da nas - cen - do Eu

Mt₂ **Mt₁** **Mt₂** **Mt₁**
 Em^{7/9} F[#]m^{7/9} B^{7(b13)} Em^{7(b5)} A^{7(b13)} D^{7(#9)} G^{7(b13)}
 vou a - char a - le - gri - a Eu vou a - char Na luz de um

Ex.35 – *Crença* de Milton Nascimento e Márcio Borges: A **Seção B** (c.26-36), praticamente composta pelo Material temático **Mt₁**. **Mt₂** reaparece agora com sua característica estática mais clara.

A **Coda** (c.34-42) é a repetição da **Seção A**, nela encontramos os mesmos Materiais temáticos **Mt₁** e **Mt₂** em seus estados originais, modificados, invertidos e suas fusões. Nota-se alterações rítmicas na melodia característica da interpretação do cantor (Ex.36).

Mt₂
Modificado. repetição da nota
Dó sugerindo estaticidade

Mt₁
Mt₂
Mt₁
Fragmentado
Mt₁
Invertido e com
notas de passagem
Mt₁
Invertido e
Fragmentado

Coda

33 D7(#9) G7(b13) Cm7/9 D^b/C Cm7/9

Na luz de um di-a nas- cen - do Eu vou der - xar mi-nha dor i-men - sa Eu

Mt₁
Modificado
Mt₂
Modificado
Mt₁
Fragmentado
Mt₁
Invertido e com notas de
passagem

38 E^b7M⁹ E^b4/7/9 F/C Cm7/9

vou a-char meu ca - ri - nho E vou vi - ver só com meu a - mor

Ex.36 – *Crença* de Milton Nascimento e Márcio Borges: A **Coda** é a repetição da **Seção A**, com alterações rítmicas na melodia característica da interpretação de Milton Nascimento.

3.2.3 - Harmonia

A **Seção A** (c.2-9) se subdivide em duas sub-seções: **Sub-Seção A1** e **Sub-Seção A2**. Na **Sub-Seção A1** (c.2-5), o primeiro acorde Cm7/9, pode ser analisado com base em dois modos menores: Dórico ou Eólio, uma vez que, sua estrutura (menor com sétima menor e nona) é encontrada apenas nestes dois modos.

A diferença da **Seção A'** (c.10-17), para a **Seção A** está no surgimento do acorde Dm7/9 (c.11), que nos revela mesmo que apenas em dois tempos de compasso, uma ambiguidade entre as tonalidades de Dó menor e Dó maior. A nona maior do acorde de Dm7/9 (nota Mi natural), em relação a Dó é uma terça maior. As notas Mi natural (nona de Dm7/9) e Si bemol da melodia, caracterizam Dm7/9 como Eólio, II grau de Dó maior Mixolídio (Ex.39).

Chord annotations for the first staff (measures 10-13): Cm^{7/9}, Im, Dm^{7/9} (A.E.M.) II^m (Dó Mixolídio), Cm^{7/9}, D^b/C, Cm^{7/9}.

Chord annotations for the second staff (measures 14-17): E^b7M⁹, E^b4/7/9, F/C, Cm^{7/9}.

Lyrics: Um dí a eu lar - go de tu - do Já não me im - por - ta ne - nhu-ma cren - ça Se eu mor-ro, mor - ro lu - tan - do So - zi ñho eu vou, sei pra on - de vou Vou,

Ex.39 – *Crença* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Na **Seção A'** ambiguidade de tonalidades Maior e Menor.

No **Intermezzo**, também conhecido na música popular como **Ponte** (trecho que serve de ligação entre duas seções) (c.18-25), os acordes se alternam em maior e menor (c.18-21), enfatizando o jogo de tonalidades Maior e Menor delicadamente, sugerido na **Seção A'** (c.10-11) (Ex.40).

18 C^7M^9 (A.E.M.) $Cm^{7/9}$ C^7M^9 (A.E.M.) $Cm^{7/9}$
I **Im** **I** **Im**



mas que - ro ir sa - ben - do Se não vou ter ou - tro a - mor E pe - las

22 $B^b m^7$ (A.E.M.) $Cm^{7/9}$ Cm/B^b $Am^{7(b5)}$ $A^b m^6$ ($G^7(b13)/A^b$)
VII (Dó Frígio) **Im** **VI** **V**



tar - des mais fri - as Eu vou dei - xar mi - nha dor ____ Mi - nha

Ex.40 – *Crença* de Milton Nascimento e Márcio Borges: No **Intermezzo**, o jogo com Maior e Menor.

A **Seção B** (c.26-33) é iniciada na tonalidade de Dó maior, passando por Dó menor (acorde de $Dm^{7(b5)}$, II grau de Dó menor) (c.29), e no final da **Seção** (c.30-33), o surgimento de cadências passando pelos tons de Mi menor, Ré menor e Dó menor (Ex.41).

26 C^7M^9 $G^{4/7/9}$ $G^{\#}dim^7$ $Am^{7/11}$ $Dm^{7(b5)}$ (A.E.M.)
I **V** **Dim.pass.** **VIIm** **II (Dó menor)**



cren - ça ____ mor - ren - do ____ E mi nha ____ vi - da nas - cen - do Eu

Mi menor **Ré menor** **Dó menor**

$Em^{7/9}$ $F^{\#}m^{7/9}$ $B^7(b13)$ $Em^{7(b5)}$ $A^7(b13)$ $D^7(\#9)$ $G^7(b13)$
 (A.E.M.) (A.E.M.) (A.E.M.)

30 **III (Dó maior)** **IIIm (Mi maior)** **V** **IIIm** **V** **II (Dó Frígio :2)** **V**



vou a - char a - le - gri - a Eu vou ____ a - char Na luz de um

Ex.41 – *Crença* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Na **Sessão B**, as tonalidades de Dó maior e Dó menor e o breve aparecimento das tonalidades de Mi menor e Ré menor.

A **Coda** (c.33-42) é a repetição da **Seção A**, com os mesmos acordes e consequentemente as mesmas funções harmônicas. A melodia é ritmicamente

modificada se tornando uma característica marcante na interpretação de Milton Nascimento (Ex.42).

33 $D7(\#9)$ $G7(b13)$ $Cm^{7/9}$ Im II (Dó Frígio) D^b/C (A.E.M) $Cm^{7/9}$ Im

Na luz de um di - a nas cen - do Eu vou dei - xar mi - nha dor. i - men - sa Eu

38 $E^b7M^{7/9}$ $E^{b4/7/9}$ (A.E.M.) F/C (A.E.M.) $Cm^{7/9}$ III (Dó Eólio) III (Dó Frígio) IV (Dó Dórico) Im

vou a - char meu ca - ri - nho E vou vi - ver só com meu a - mor

Ex.42 – *Crença* de Milton Nascimento e Márcio Borges: A **Coda**, é a repetição da **Seção A** com a melodia ritmicamente modificada.

3.3 Análise de *Gira Girou*

A análise de *Gira Girou* é baseada na transcrição de sua primeira gravação no disco *Milton Nascimento Travessia* (NASCIMENTO, 1967). Serão apresentados aspectos formais e aspectos da relação texto-música a partir de elementos harmônicos e materiais temáticos.

Nesta gravação encontramos a seguinte instrumentação: Bateria, baixo acústico, piano, flauta, violão, voz principal e vocal.

3.3.1 - Forma

Também como *Novena e Crença*, *Gira Girou* tem um caráter modal/tonal. Composta com características cinematográficas, segundo declaração dos próprios autores (NASCIMENTO, 2009; BORGES, 2010), as diferenças entre as seções de *Gira Girou* são evidentes. Percebemos mudança de andamento, instrumentação diferenciada como, também, caminhos harmônicos e melódicos diferentes e influências diretas do cinema em Milton e Márcio. Suas seções são como cenas distintas de um mesmo filme.

Gira Girou é formada por uma **Seção A** e uma **Seção B**. Na **Seção A** (c.1-8), em andamento lento quase livre, Milton revela uma influência vinda da música sacra adquirida ainda em sua infância no interior de Minas Gerais e que foi corroborado por ele mesmo (NASCIMENTO, 2009).

A **Seção B** (c.9-20), agora em andamento mais rápido e constante, faz referência a um ambiente festivo, também, segundo relatos do próprio Milton (NASCIMENTO, 2009). A relação com o plano sequência (técnica cinematográfica de filmagem) é evidente. Encontramos dois textos com melodias individuais sendo executadas ao mesmo tempo.

O **Intermezzo** (c.21-33) é construído com elementos harmônicos da **Seção B** com pequenas alterações em sua harmonia e é também reservado a improvisos. A **Coda**

(54-58), também é construída com elementos harmônicos da **Seção B**, porém com a ordem de distribuição de acordes diferenciada. Sua estrutura conta com apenas quatro compassos.

A seguir, teremos a transcrição de *Gira Girou* e sua forma: **Seção A**, **Seção B**, **Intermezzo**, **Seção A**, **Seção B** e **Coda** (Ex.43).

Gira, girou

Música: Milton Nascimento

Letra: Márcio Borges

Transcrição de Wilson Lopes a partir
da gravação no disco *Travessia* de 1967

A $\text{♩} = 60$

Dm⁷ **Dm⁶**

voz

Des - per - ta min - ha a - ma - da Lin - da co - mo a ter - ra

Vocal

Violão

5 **Gm⁷** **Gm⁶** **Am^{7/9}** **Em⁷** **Am^{7/9}** **D** **D(#4)**

E vem pe - los cam - pos Com mil vi - vas ao re - dor Já

B $\text{♩} = 82$

9 **A** **G** **A** **B^b** **A** **A** **G** **A** **G** **A** **G** **A** **B^b** **A**

vem jun - to com o lu - ar

Gi - ra, gi - rou A ro - da de pal - mas sau - dou meu a - mor Ro - da gi - rou Per - di - da no

12 A G A G D C D E^b D D C D E^b D C

E traz no ca-be-lo a
lon ge u-ma voz se ca-lou Gi ra, gi-rou As pren-das que tra-go se-rão de tris te-za

15 A G A B^b A A G A G E D E F[#] E D

flor Vem pa -
Gi - ra, gi - rou Mil vi vas gi - ran-do ao re - dor de vo-cê Vê meu a - mor A ro-da de

18 D C D E^b D C A G A B^b A A G A G

ra me en - con - trar
flo-res é a des-pe-di - da Gi - ra, gi - rou A ro-da de pal-mas le-vou nos-so a - mor

Intermezzo

Solo

21 A(#11) / / /

25 D(#11) / A(#11) /

29 E D₃E F# E D D C D E^b D C

Vê meu a - mor A ro - da de flo - res é a des - pe - di - da

31 A G A B^b A A G A *rall.* G G⁶ A^{7/13}

Gi - ra, gi - rou A ro - da de pal - mas le - vou nos - so a mor

rall.

A ♩=60

34 Dm⁷ / Dm⁶ /

Mas seu sor - ri - so tris - te Que a lu - a en - fei - ta

38 Gm⁷ Gm⁶ Am^{7/9} Em⁷ Am^{7/9} D D(#4)

Fa - la de ou - tras co - res De u - ma gen - te sem can - tar E

B ♩ = 82

42 A G A B^b A A G A G A G A B^b A

a, _____ e a ro - da em flor

Gi - ra, gi - rou A ro - da de pal - mas sau dou - meu a - mor Ro - da gi - rou Per - di - da no

45 A G A G D C D E^b D D C D E^b D C

Eu vou _____ le - var _____ a _____

lon - ge u - ma voz se ca - lou Gi ra, gi - rou As pren - das que tra - go se - rão de tris - te - za

48 A G A B^b A A G A G E D E F[#] E D

vo - cê _____ Meu pran - 3 - to e

Gi - ra, gi - rou Mil vi - vas gi - ran - do ao re - dor de vo - cê Vê meu a - mor A ro - da de

51 D C D E^b D C A G A B[♯] A A G A G

tris - te a - mor
flo-res é a des - pe - di - da Gi - ra, gi - rou A ro - da de pal - mas le - vou - nos - so a - mor

Coda

(fade out)

54 A⁷([♯]11) / E⁷M⁹([♯]11) D⁷M⁹([♯]11)

Ex.43 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Transcrição e forma.

3.3.2 - Materiais temáticos

Gira Girou, é baseada em quatro Materiais temáticos: **Mt₁**, **Mt₂**, **Mt₃** e **Mt₄**. Os Materiais temáticos **Mt₁** e **Mt₂** aparecem na **Seção A**, enquanto que **Mt₃** e **Mt₄** aparecem na **Seção B** da música. **Mt₁**, que aparece logo no primeiro compasso se caracteriza por um contorno geral ascendente (c.1-2), acomodando a primeira frase do texto “Desperta minha amada”. **Mt₂** (c.3-4), ao inverso de **Mt₁** se caracteriza por um contorno geral descendente e acomoda a segunda frase do texto “Linda como a terra”. Temos então na **Seção A** duas sensações: contorno ascendente e contorno descendente (Ex.44).

Gira, girou

Música: Milton Nascimento
Letra: Márcio Borges

$\text{♩} = 60$
A

Mt₁ → **Mt₂**

Dm⁷ Dm⁶

voz

Des - per - ta min - ha a - ma - da Lin - da co - mo a ter - ra

Ex.44 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Materiais temáticos **Mt₁** e **Mt₂**, encontrados na **Seção A** (c.1-4).

Encontramos **Mt₂** (c.5-6) com sua característica descendente e acomodando a terceira frase do texto “E vem pelos campos”. Logo a seguir (c.6-8), **Mt₁** reaparece em duas frases melódicas acomodando a quarta e última frase do texto da **Seção A** “Com mil vivas ao redor”. Nota-se que **Mt₁** na última frase melódica (c7-8), acomoda a segunda metade da quarta frase e o início da primeira frase do texto da seção seguinte, a palavra “Já” (Ex.45).

Mt₂ **Mt₁** **Mt₁**

5 Gm⁷ Gm⁶ Am^{7/9} Em⁷ Am^{7/9} D E/D

E vem pe - los cam - pos Com mil vi - vas ao re - dor Já

Ex.45 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Materiais temáticos **Mt₂** e **Mt₁**, encontrados na **Seção A** (c.5-8).

Na **Seção B**, a melodia principal é formada pelo terceiro Material temático **Mt₃** e no coro como também no violão encontramos o quarto Material temático **Mt₄**. **Mt₃** e **Mt₄** aparecem ao mesmo tempo como uma espécie de contraponto fazendo uma alusão ao plano sequência (técnica cinematográfica), já mencionado anteriormente.

Mt₃ tem como característica, notas longas antecedidas por uma segunda ou terça ascendente. Mesmo apresentando um leve movimento ascendente, a nota longa nos traz uma sensação de estaticidade, sensação esta, oposta à **Seção A**, onde **Mt₁** e **Mt₂** apresentam sempre movimentos ascendentes e descendentes. **Mt₃** (c.9) é iniciado por uma segunda menor ascendente e logo a seguir (c.10) é invertido,

iniciado por uma segunda maior descendente com bordadura superior. Nota-se também que a nota Mi é repetida (c.10-11), apenas para acomodar a letra “lu - ar” (Ex.46).

8 $\text{♩} = 82$ **B** **Mt₃** **Mt₃ (invertido)**

D E/D A G A B^b A A G A G A G A B^b A

dor Já vem jun - to com o lu - ar

Ex.46 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: O Material temático **Mt₃** é responsável por toda a construção da melodia principal na **Seção B** (c.9-11).

Mt₄ (c.9-10) se caracteriza por notas repetidas e pouco movimento melódico o que lhe proporciona estaticidade como **Mt₃** e o difere de **Mt₁** e **Mt₂**. Nota-se que a melodia do coro onde se encaixa o texto é formada pela quinta justa extraída dos acordes maiores que compõem **Mt₄** (Ex.47).

9 $\text{♩} = 82$ **B**

A G A B^b A A G A G

vem jun - to com o lu -

Mt₄

Gi - ra, gi - rou A ro - da de pal - mas sau - dou meu a - mor

Mt₄

Ex.47 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: O Material temático **Mt₄** que aparece em contraponto com **Mt₃** na **Seção B** (c.9-11).

Mt₄ (c.11-12) aparece modificado. O quarto acorde B natural e consequentemente a nota Fá sustenido da melodia do coro, aparecem meio tom acima do original. Uma forma de escape do “normal” e busca de novidades que Milton lançou mão em vários momentos, influenciado pelo filme que assistira e o movimento *Nouvelle Vague* (Ex.48).

11 A G A B[♮] A A G A G

ar E

Mt₄ modificado

Ró - da gi - rou Per - di - da no lon - ge u - ma voz se ca - lou

Mt₄ modificado

Ex.48 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: O Material temático **Mt₄** aparece modificado.

Mt₃ (c.12-15) aparece modificado, agora com um salto de terça menor entre as notas (c. 12-13). A seguir (c.14-15), novamente invertido com bordadura superior na primeira nota e o acréscimo de mais uma nota (sol), um tom abaixo descendente. Percebe-se que a nota acrescentada em **Mt₃** (c.15), apresenta uma função estritamente musical e não textual, uma vez que, a palavra “flor” contendo apenas uma sílaba, não necessitaria de duas notas (Ex.49).

Mt₃ Modificado **Mt₃ Invertido e modificado**

12 A G A G D C D E^b D D C D E^b D C A G A B^b A

E traz no ca - be - lo a flor

Ex.49 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₃**, na **Seção B** modificado. O acréscimo da nota Sol no final de **Mt₃** (c.12-15).

Mt₄ (c.13-14) aparece transposto uma quarta acima e com uma modificação rítmica no final Ex.50).

13 D C D E^b D D C D E^b D C

traz _____ no ca - be - - lo a

Mt₄ transposto e modificado

Gi - ra, gi - rou As pren-das que tra - go se - rão de tris - te - za

Mt₄ transposto e modificado

Detailed description: This musical score for Ex.49 consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major). It shows a melodic phrase starting on a whole note 'D' (F4), followed by quarter notes 'C' (E4), 'D' (F4), 'E^b' (D4), 'D' (E4), 'D' (F4), 'C' (E4), 'D' (F4), 'E^b' (D4), 'D' (E4), and 'C' (F4). The lyrics 'traz _____ no ca - be - - lo a' are written below. The middle staff is a guitar line in treble clef, showing a melodic phrase with eighth notes and a quarter note, with a fermata over the final note. It is labeled '**Mt₄ transposto e modificado**'. The bottom staff is a guitar accompaniment line in treble clef, showing a rhythmic pattern of chords with a key signature of one flat. It is also labeled '**Mt₄ transposto e modificado**'.

Ex.50 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: O Material temático **Mt₄** transposto uma quarta acima.

Mt₄ (c.15-16) original, apenas com modificação na letra (Ex.51).

15 A G A B^b A A G A G

flor _____

Mt₄ original

Gi - ra, gi - rou Mil vi - vas gi - ran - do ao re - dor de vo - cê

Mt₄ original

Detailed description: This musical score for Ex.50 consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major). It shows a melodic phrase starting on a whole note 'A' (G4), followed by quarter notes 'G' (F4), 'A' (G4), 'B^b' (A4), 'A' (G4), 'A' (G4), 'G' (F4), 'A' (G4), and 'G' (F4). The lyrics 'flor _____' are written below. The middle staff is a guitar line in treble clef, showing a melodic phrase with eighth notes and a quarter note, with a fermata over the final note. It is labeled '**Mt₄ original**'. The bottom staff is a guitar accompaniment line in treble clef, showing a rhythmic pattern of chords with a key signature of one flat. It is also labeled '**Mt₄ original**'.

Ex.51 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: O Material temático **Mt₄** original com modificação na letra.

Mt₃ (c.17) surge agora apenas com a nota longa (Ré) sem a nota anterior como no Material temático original. Provavelmente um recurso usado para acomodar a única palavra monossilábica “Vem”. **Mt₃** (c.17-20) aparece estendido, agora com duas notas acrescentadas, Lá e Sol (Ex.52).

Mt₃ (modificado) **Mt₃ (invertido e estendido)**

16 AGAG ED E F# E D D C D E^b D C A G A B[#] A A G A G

Vem pa - ra me en - con - trar

Ex.52 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₃** na **Seção B** modificado, contendo apenas a nota longa e em seguida na sua inversão, o acréscimo de duas notas, Lá e Sol (c.17-20).

Mt₄ (c.17-18) reduzido pela metade e transposto uma quinta e uma quarta acima (Ex.53).

17 E D E F# E D D C D E^b D C

Vem pa - ra me en -

Mt₄ reduzido e transposto **Mt₄ reduzido e transposto**

Vê meu a - mor A ro - da de flo - res é a des - pe - di - da

Mt₄ reduzido e transposto **Mt₄ reduzido e transposto**

Ex.53 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático **Mt₄**, reduzido e transposto uma quinta e uma quarta acima.

Mt₄ (c.19-20) modificado com o quarto acorde B no lugar de B^b e respectivamente no coro a nota Fá sustenido no lugar de Fá natural (Ex.54).

19 A G A B \sharp A A G A G

con - trar

Mt₄ modificado

Gi - ra, gi - rou A ro - da de pal - mas le - vou nes - so a - mor

Mt₄ modificado

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with notes corresponding to the chords A, G, A, B \sharp , A, A, G, A, G. The lyrics 'con - trar' are written below the first two notes. The middle staff is a vocal line in treble clef with lyrics 'Gi - ra, gi - rou A ro - da de pal - mas le - vou nes - so a - mor'. The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef, showing chords and bass notes. The first two staves are enclosed in a large oval labeled 'Mt₄ modificado'.

Ex.54 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Material temático *Mt₄* modificado.

3.3.3 - Harmonia

A **Seção A** de *Gira Girou* que compreende os oito primeiros compassos, foi composta basicamente no modo Dórico com o uso de acordes de empréstimo modal. Adotaremos então o acorde de Ré menor (Dórico) como primeiro grau (Ex.55).

Gira, girou

A ♩ = 60

Música: Milton Nascimento
Letra: Márcio Borges

Dm⁷ Im7 /: Dm⁶ Im6 /:

voz

Des - per - ta min - ha a - ma - da Lin - da co - mo a ter - ra

Violão

Gm⁷ (A.E.M.) Gm⁶ (A.E.M.) Am^{7/9}

5 IV (Ré Eólio) IV (Ré Eólio) V

E vem _____ pe - los cam - pos Com mil

Em^{7/9} (A.E.M.) Am^{7/9} D (Mod. p. Lá Maior) D(#4)

7 II (Ré Jônio) V IV IV

vi - vas _____ ao re - dor Já

Ex.55 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: O modalismo constante na música de Milton.

A **Seção B**, em andamento mais acelerado é estruturalmente elaborada sobre uma forma musical composta de 12 compassos muito usada no *blues* e que será exemplificada posteriormente: I grau, 4 compassos; IV grau, 2 compassos; I grau, 2 compassos; V grau, 1 compasso; IV grau, 1 compasso; e I grau, 2 compassos.

Além desta referência ao *blues*, notam-se relações harmônicas da música flamenca⁶ e da música nordestina.

Como o próprio autor se declarou influenciado pela música espanhola “...é que a gente era muito fã das coisas da Espanha, que ouvíamos através do Miles Davis” (NASCIMENTO 2010), podemos perceber logo no primeiro compasso da **Seção B** (c. 9), que o acorde Bb/A aparece como acorde de empréstimo modal do modo de Lá Frígio maior. Esses dois acordes A e Bb são respectivamente o quinto e sexto grau (Lá Frígio maior e Si bemol Lídio #2) do campo harmônico da escala de Ré menor Harmônica e também são encontrados no campo harmônico da escala Cigana de Ré (Ex.56).

O uso do baixo pedal, também muito característico nas composições de Milton é mantido em cada **Sub-Seção da Seção B**. Na primeira **Sub-Seção B1** (c.9-12), temos o pedal de tônica (Ex.56).

B $\text{♩} = 82$

A (mix.)	G	A	B ^b (A.E.M.)	A	A	G	A	G
I	VII	I	II	I	I	VII	I	VII

⁶ Flamenco é a arte do canto e da dança própria dos ciganos espanhóis da Andaluzia, que se propagou a outras regiões da Espanha e tornou-se comum nas cidades mediterrâneas e grandes núcleos urbanos, como Madri e Barcelona. Embora seja de fundo árabe, está estreitamente ligado aos ciganos, nos quais encontrou seus verdadeiros intérpretes. A essência do flamenco é o canto frequentemente acompanhado de violão. Os cantos e bailes flamencos constituem arraigada tradição do povo andaluz, que neles traduz seus momentos de alegria ou tristeza, extravasando sentimentos, sempre impregnados das idéias de amor e morte. Disponível em: <<http://www.ayyub.hpg.com.br/dancig2.htm>>. Acesso em 02 Abr. 2010.

Ex.56 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Na **Seção B** as influências jazzísticas, flamencas e brasileiras.

Logo a seguir, no terceiro compasso da **Seção B** (c.11), o acorde esperado Bb é substituído pelo acorde B natural que aparece como empréstimo modal do modo de Lá Lídio, onde temos respectivamente os modos Lídio e Mixolídio, muito usados na música nordestina. Milton intencionalmente alternará entre os acordes Bb e B natural espanholando ou abrasileirando toda a **Seção B** (Ex.57).

A	G	A	B [♮] (A.E.M.)	A	A	G	A	G
II	VII	I	II	I	I	VII	I	VII

ar E

Ro - da gi - rou Per - di - da no lon - ge u - ma voz se ca - lou

Ex.57 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Substituição do acorde Bb por B natural.

Nos compassos 13 e 14, agora na subdominante como acontece também no *blues*, podemos pensar em uma modulação para o tom de Ré Mixolídio, uma vez que, os acordes de D, C e Eb apresentam a mesma estrutura harmônica do início da **Seção B** agora modulada para o tom de Ré. O acorde de Eb (A.E.M. de Ré Frigio maior, quarto grau de Sol menor harmônico ou Escala Cigana de Sol), aparece duas vezes diferenciando um pouco do início da seção onde o Bb aparece apenas uma vez. Nesse trecho percebemos também uma pequena modificação rítmica nos acordes do violão como também no coral (c.14) e o pedal de subdominante na **Sub-Seção B2** (c.13-14), sob os acordes D, C e Eb. (Ex.58).

D(mix.) C D E^b(A.E.M.) D D C D E^b(A.E.M.) D C

I VII I II I I VII I VII I VII

13

traz no ca - be - - lo a

Gi - ra, gi - rou As pren-das que tra - go se - rão de tris - te - za

Ex.58 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Característica espanhola também presente na modulação para Ré Mixolídio com a presença do acorde de Eb, e a mudança rítmica do acompanhamento.

De volta ao Lá Mixolídio (c.15-16), encontramos as mesmas relações harmônicas como no início da seção, mas com a letra do coro modificada “..mil vivas girando ao redor de você”. (Ex.59).

A (mix.) G A B^b(A.E.M.) A A G A G

I VII I II I I VII I VII

15

flor_____

Gi - ra, gi - rou Mil vi - vas gi - ran - do ao re - dor de vo - cê

Ex.59 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Relações harmônicas como no início da seção, mas com mudança na letra.

Na **Sub-Seção B3** (c.17), agora na dominante e seguindo o mesmo caminho estrutural do *blues*, notamos que, os acordes têm as mesmas relações harmônicas já analisadas, ou seja, F# como A.E.M. do modo de Mi Lídio com uma característica nordestina e a seguir (c.18), o acorde de Eb emprestado do modo de Ré Frígio maior

que vem da escala de Sol menor harmônica e/ou escala Cigana de Sol, como uma menção à música flamenca.

Outro fator marcante são as pequenas mudanças rítmicas dos acordes e coral, que apresentam uma disposição diferente sempre na segunda metade dos compassos (Ex.59). O baixo pedal sempre constante, agora na dominante sob os acordes de E, D e F# (c.17), e na subdominante sob os acordes de D, C e Eb (c.18) (Ex.60).

E(mix.) D E F#(A.E.M.) E D D(mix.) C D Eb(A.E.M.) D C

I VII I II I VII I VII I II I VII

17

Vem pa - ra me en -

Vê meu a - mor A ro - da de flo - res é a des - pe - di - da

Ex.60 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Na dominante e subdominante células rítmicas modificadas nos acordes e no coro.

Finalizando a **Seção B** de volta ao Lá Mixolídio (c.19-20), agora com o acorde B natural, com menção à música nordestina e diferença na letra do coro “...levou nosso amor” (Ex.61).

A G A B(A.E.M.) A A G A G

I VII I II I I VII I VII

19

con - trar

Gi - ra, gi - rou A ro - da de pal - mas le - vou nos - so a - mor

Ex.61 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Final da **Seção B** com a característica nordestina e mudança na letra.

A estrutura *blues* de 12 compassos (uma das mais tradicionais do *blues*), na **Seção B** de *Gira Girou* é confirmada: I grau, 4 compassos; IV grau, 2 compassos; I grau, 2 compassos; V grau, 1 compasso; IV grau, 1 compasso; e I grau, 2 compassos (Ex.62).

B $\text{♩} = 82$

9 **A** I IV I

ven jun-to com o lu - ar E

Gi-ra,gi-rou A ro-da de pal-mas sau dou meu a-mor Ro-da gi-rou Per-di-da no lon-ge u-ma voz.seca-lou

13 **D** IV A I

traz no ca-be - lo a flor

Gi ra,gi-rou As pren das que tra-go se rão.de tris-te-za Gi-ra,gi-rou Milvi-vas gi-ran-do ao re dor.de vo-cê

17 **E** V D IV A I

Vem pa - ra me_ en - con - trar_

Vê meu a - mor A ro - da de flo - res é a _ des - pe - di - da Gi - ra, gi - rou A ro - da de pal - mas le - vou_ nos - so a mor

Ex.62 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: Estrutura *blues* de 12 compassos usada na **Seção B** de *Gira Girou*.

O **Intermezzo** (c.21-33) é construído com a mesma forma da **Seção B**. Os primeiros oito compassos (c.21-28) são livres para improvisos, porém com acordes alterados: A7(#11) e D7/9(b13), influência direta do *jazz fusion*⁷ em Milton.

Com uma escuta cuidadosa, percebe-se que o solo de piano de Luiz Eça foi construído inicialmente com o arpejo do acorde de F4/7/9 que pode ser analisado como o V grau de Si bemol melódico, onde o acorde A7(#11) é o VII grau. No restante do solo no acorde de A7(#11), Luiz Eça optou pela escala de Tons Inteiros que é outra fonte de organização onde aparece essa estrutura de acorde. No acorde de D7/9(b13), a nota Si bemol (b13 do acorde) aparece na orquestra como bordadura inferior da nota Dó, configurando maior característica de arranjo do que parte do acorde e Luiz Eça optou apenas pela escala Mixolídia de Ré em seu improviso (Ex.63).

Nos quatro compassos seguintes (c.29-32), totalizando os doze compassos, os acordes voltam às suas estruturas originais e reaparece a melodia secundária que foi sempre cantada pelo coro, mas desta vez apenas na voz de Milton Ihe dá uma conotação de melodia principal (Ex.63).

No final do **Intermezzo** (c.32-33), o ritmo é ralentado e o surgimento de um acorde dominante A7/13 prepara a volta da **Seção A** (Ex.63).

⁷ *Jazz fusion* (às vezes simplesmente citado como *fusion*) é um gênero musical que consiste na mistura do *jazz* com outros estilos, particularmente *rock 'n roll*, *funk*, *rhythm and blues*, música eletrônica e *world music*. O estilo começou com músicos de *jazz* que misturam as formas e técnicas de *jazz* aos instrumentos elétricos do *rock*, aliados à estrutura rítmica da música popular afro-americana, tais como o *soul music* e o *rhythm and blues*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jazz_fusion>. Acesso em 07 Maio 2010.

Intermezzo

Solo

21 A7(#11) / / /

25 D7/9(b13) / A7(#11) /

29 E (mix.) D E F#(A.E.M.) E D D (mix.) C D Eb(A.E.M.) D C
 I VII 3 I II I VII I VII I II I VII
 Vê meu a - mor A ro - da de flo - res é a des - pe - di - da

31 A G A Bb(A.E.M.) A A G A G A7/13
 I VII I II I I VII I VII
 Gi - ra, gi - rou A ro - da de pal - mas le - vou nos - so a - mor

rall.

rall.

Ex.63 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: No **Intermezzo**, a estrutura da **Seção B** é mantida com improvisos nos oito primeiros compassos. A volta do canto nos quatro compassos seguintes e preparação para a volta da **Seção A**.

De volta à **Seção A** temos as mesmas funções harmônicas já analisadas, a diminuição do andamento para semínima = 60 e a letra modificada transmitindo uma atmosfera triste, como mostra o Ex.64. Podemos notar no texto um caminho que parte da alegria no início da canção e se dirige para uma tristeza na repetição da **Seção A**.

♩=60

34 **A** Dm⁷ Im⁷ /: Dm⁶ Im⁶ /:

Mas seu sor - ri - so tris - te Que a lu - a en - fei - ta

Gm⁷ (A.E.M.) Gm⁶ (A.E.M.) Am^{7/9}

38 **IV (Ré Eólio) IV (Ré Eólio) V**

Fa - la de ou - tras co - res De u - ma

Em^{7/9} (A.E.M.) Am^{7/9} D (Mod. p. Lá Maior) D(#4)

40 **II (Ré Jônico) V IV IV**

gen - te sem can - tar E

Ex.64 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: A volta da **Seção A** com as mesmas funções harmônicas e a letra modificada.

Na repetição da **Seção B**, encontramos as mesmas funções harmônicas já analisadas, o mesmo texto no coro, mas com a letra do tema principal modificada (EX.65).

$\text{♩} = 82$

B

A (mix.) G A B \flat (A.E.M.) A A G A G
 I VII I II I I VII I VII

42 a, e a ro - - da em
 Gi - ra, gi - rou A ro - da de pal - mas sau - dou meu a - mor

A G A B \sharp (A.E.M.) A A G A G
 44 I VII I II I I VII I VII

flor Eu
 Ro - da gi - rou Per - di - da no lon - ge u - ma voz se ca - lou

D(mix.) C D E \flat (A.E.M.) D D C D E \flat (A.E.M.) D C
 46 I VII I II I I VII I VII I VII

vou le - var a
 Gi - ra, gi - rou As pren - das que tra - go se - rão de tris - te - za

48

A (mix.) G A B^b (A.E.M.) A A G A G
 I A VII I II I I VII I VII

vo - cê

Gi - ra, gi - rou Mil vi - vas gi - ran - do ao re - dor de vo - cê

50

E (mix.) D E F[#] (A.E.M.) E D D (mix.) C D E^b (A.E.M.) D C
 I VII I II I VII I VII I II I VII

Meu pran - to e tris - a -

Vê meu a - mor A ro - da de flo - res é a des - pe - di - da

52

A G A B^b (A.E.M.) A A G A G
 I VII I II I I VII I VII

mor

Gi - ra, gi - rou A ro - da de pal - mas le - vou nos - so a - mor

Ex.65 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: A volta da **Seção B** com as mesmas funções harmônicas, o mesmo coro e a letra modificada no tema principal.

A **Coda** é composta com fragmentos da **Seção B**. O primeiro acorde A7(#11) é novamente alterado e os outros dois E7M/9(#11) e D7M/9(#11) são acordes de empréstimos modais. Também é marcante a opção por finalizar em *fade out*, com improvisos que podem ter se expandido por um longo tempo, o que é muito recorrente no *jazz*. (Ex.66).

Coda

(fade out)

A7(#11)

/

E7M⁹(#11)D7M⁹(#11)

(A.E.M.)

(A.E.M.)

54

I

IV (Si Jônio)

IV (Lá Jônio)



Ex.66 – *Gira Girou* de Milton Nascimento e Márcio Borges: A **Coda** com acordes alterados e *fade out* com improvisos.

CAPÍTULO IV – CONCLUSÃO

Milton Nascimento e Márcio Borges, em plena juventude e motivados pela cumplicidade dos personagens do filme *Jules e Jim* e pela estética do movimento cinematográfico *Nouvelle Vague*, estabeleceram, em uma noite de 1964, uma das parcerias mais importantes da música popular brasileira ao criarem três músicas: *Novena*, *Crença* e *Gira Girou*. Ao mesmo tempo, esta parceria se inseriu em um contexto mais amplo, que marcou esteticamente a música de Minas Gerais e se tornou o embrião de um grupo de músicos que ficou conhecido como o *Clube da Esquina*.

Milton se tornou um grande ícone da cultura brasileira, respeitado mundialmente pelo seu talento, pelo estilo único de sua música, apresentando sempre inovações e grande diversidade estilística. Depois de ter percorrido um longo caminho musical desde sua infância e adolescência em Três Pontas até a ida para Belo Horizonte em busca de novos rumos, ele teve contato com o cinema moderno da época através de seu amigo e parceiro Márcio Borges que, então, passaram a ser amantes do cinema.

No entanto, a composição não era o caminho que Milton pretendia trilhar, apesar de Márcio Borges sempre insistir com o amigo sobre o seu dom de compor que demonstrava em arranjos que fazia para seu conjunto Berimbau. Milton continuava afirmando que não era compositor, que gostava apenas de cantar. Porém, após assistirem a três sessões seguidas o filme *Jules e Jim*, do diretor francês François Truffaut, que era um dos mentores do movimento cinematográfico de vanguarda *Nouvelle Vague*, a vida daqueles dois jovens não foi mais a mesma. Milton compôs ao lado de seu amigo e mais novo parceiro Márcio Borges, suas primeiras três músicas: *Novena*, *Crença* e *Gira Girou*.

É importante observar que as músicas compostas na mesma noite, pelos mesmos compositores e com a mesma influência emocional e cinematográfica, apresentam concepções diferentes em sua forma, ritmo, melodia, harmonia e texto. Entre as características comuns, pode-se dizer que as três canções apresentam caráter modal/tonal e todas têm algum componente cinematográfico. Outros aspectos

comuns e que recorrem em outras canções posteriores às três canções estudadas são as ambiguidades tonais, as relações de acordes distanciados a uma terça menor, a retomadas de seções sempre com elementos novos, e as relações entre letra e música.

Enquanto *Novena* segue o estilo jazzístico tanto em sua forma como também em contextos harmônicos, melódicos e timbrísticos, em *Crença* pode-se perceber um estilo bossa nova, mas com melodia e harmonia afeitas ao clássico e ao jazz. Por outro lado, *Gira Girou*, foi composta com um intuito cinematográfico mais explícito, que pode ser percebido em sua forma, onde as seções A e B apresentam elementos contrastantes como também na harmonia, e contrapontos utilizados. As influências diretas sobre os dois cinéfilos que fariam parte do *Clube da Esquina* podem ser apreciadas como cenas distintas de um mesmo filme. Nessa música Milton revela, também, uma influência da música espanhola, da música nordestina e da música sacra adquirida ainda em sua infância no interior de Minas, que reflete sua opção pela diversidade de estilos.

Outro aspecto observado foi a evidência de uma possível ligação da música de Milton Nascimento com o movimento cinematográfico *Nouvelle Vague*. O movimento propôs inovações com técnicas de filmagens mais rústicas e grande proximidade com a realidade. As gravações externas eram mais freqüentes evitando estúdios e usando a luz do dia, além de roteiros originais e uso maior de plano-sequência, isto é, uma certa quebra de regras de tudo que vinha sendo feito na época, influenciando o cinema mundial. Por outro lado, a busca incessante ao “novo”, a aversão ao “normal”, as formas musicais em que cada repetição de seção se apresenta modificada, como também a criação ao mesmo tempo de música e letra em que Milton e Márcio se propuseram, exemplifica isto. Além das composições em questão, a liberdade musical é sempre estimulada por Milton, tendo em vista a gravação de *Novena*, onde os músicos livres para criar e envolvidos por este estímulo, proporcionaram à música uma originalidade de momento.

Como classificaríamos a música de Milton Nascimento: Bossa nova? Samba? Rock? Jazz? Música religiosa? Clássica? Milton apareceu com uma proposta “diferente”, como disse o arranjador Eumir Deodato, que era jurado do FIC (Festival

Internacional da Canção de 1967), ao se referir às músicas *Travessia*, *Morro Velho e Maria Minha Fé*, inscritas no festival. *Travessia*, parceria de Milton com Fernando Brant, seu segundo parceiro, se classificou em segundo lugar revelando-o internacionalmente.

Dessa forma, o “novo estilo musical” de Milton Nascimento, que poderíamos chamar de eclético, ajudou a alavancar a carreira de vários artistas mineiros, como Márcio Borges, Fernando Brant, Toninho Horta, Flávio Venturini, Lô Borges, Beto Guedes, Tavinho Moura, Nelson Angelo, Wagner Tiso e muitos outros.

As *leadsheets* elaboradas a partir da escuta atenta das gravações seminais das três canções forneceram um detalhamento fundamental para a realização das análises das mesmas. As análises das canções mostraram que seus processos composicionais apresentam grande unidade, com base na utilização de um pequeno número de materiais temáticos e recorrências harmônicas. Da mesma forma, os poemas de Márcio Borges foram musicados de maneira a realçar sua interpretação.

As perspectivas deste estudo não param aqui, mas abrem janelas para estudos posteriores. O levantamento das fontes primárias sonoras (as gravações das canções), suas transcrições (*leadsheets*) e a elaboração da discografia comentada de Milton Nascimento apresentada nos apêndices, formam uma fonte para estudos futuros sobre sua extensa obra, nos mais diversos aspectos, sejam eles musicais, culturais, religiosos ou sociais.

Como admirador e amigo de Milton Nascimento desde 1982, parceiro musical e companheiro de trabalho há 17 anos, espero que o presente estudo se torne relevante para a cultura brasileira, assim como se tornou fundamental para o meu conhecimento sobre o que considero ser um dos pilares da música popular brasileira.

Todo o caminho percorrido para a realização deste trabalho, que incluem as contextualizações históricas dos personagens e das músicas, as audições atentas, as transcrições e as análises musicais detalhadas das três canções, me revelou, cientificamente, uma nova perspectiva sobre o companheiro Milton Nascimento. Ao

mesmo tempo, me deixou ainda mais próximo, especialmente com as conduções das entrevistas, do mundo afetivo que se criou em torno do Bituca.



Ex.67 – Wilson Lopes, Milton Nascimento e Márcio Borges antes de show em São Paulo (foto: MARTINS, 2009)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Chico. *Caderno Cultura do jornal Estado de Minas*. Artigo escrito em 12 de maio de 2004.

AYYUB. *A dança e música cigana*. Disponível em:
<<http://www.ayyub.hpg.com.br/dancig2.htm>>. Acesso em 02 Abr. 2010.

BAECQUE, Antoine de; TOUBIANA, Sege. *François Truffaut: uma biografia*. França: Record, 1998, p.181.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. 2.ed. São Paulo: Geração Editorial, 1997.

_____. (2010). Entrevista de Márcio Borges concedida a Wilson Lopes em Belo Horizonte no dia 19 de março de 2010.

BRANT, Fernando. *Fernando Brant em depoimento a Liana Fortes*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2005.

BRANT, 1982. *Missa dos Quilombos*. Encarte do disco *Missa dos quilombos* (Ariola), 1982.

CAMARA, Fábio Adour da. *Sobre Harmonia: Uma Proposta de Perfil Conceitual*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais. Tese (Doutorado em Música), 2008.

CASALDÁLIGA, Pedro. *Missa dos Quilombos*. Encarte do disco *Missa dos Quilombos* (Ariola), 1982.

DOLORES, Maria. *Travessia: A vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p.394.

FAFICH.UFMG.BR. Plano sequência. Disponível em:
<<http://www.fafich.ufmg.br/~labor/cursocinema/pageoutorder/04planosequencia.html>>. Acesso em 18 de fev de 2010.

MEMÓRIACLUBEDAESQUINA. Edifício Levy. Disponível em:
<http://memoriacubedaesquina.blogspot.com/2009/06/edificio-levy.html>. Acesso em 12 de jun. de 2009.

MARTINS, Maristela. *Wilson Lopes, Milton Nascimento e Márcio Borges: Foto no camarim em São Paulo no dia 18 de Abril de 2009, minutos antes do Show "Lô Borges convida Milton Nascimento."*

NASCIMENTO, Milton. (2007). MILTON NASCIMENTO. Disponível em
<http://www2.uol.com.br/miltonnascimento/home.htm>. Acesso em 09 de Abril de 2009.

_____. (2009). Entrevista de Milton Nascimento concedida a Wilson Lopes em Belo Horizonte, 29 de setembro de 2009.

_____. Telefonema de Milton Nascimento para Wilson Lopes de Nova Iorque para Belo Horizonte em outubro de 1993.

NASCIMENTO, Milton. *Pietá*. Encarte do disco Pietá (Warner), 2002.

NASCIMENTO, Milton. *TXAI*. Encarte do disco Txai (Columbia), 1990.

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

TRUFFAUT, François. *Jules e Jim: uma mulher para dois*. Les Films Du Carrouse, Sedif, França, 1962 (DVD).

STRAVINSKY, Igor. *The Rite of Spring*. The Boosey e Hawkes Masterworks Library, 1967.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Schwarcz, 1997.

VILARA, Paulo. *Palavras Musicais*. Belo Horizonte: s.ed. 2006.

WIKIPEDIA. *Frederico Garcia Lorca*. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Federico_Garc%C3%ADa_Lorca>. Acesso em 12 Mar. De 2010.

WIKIPEDIA. *Jazz Fusion*. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Jazz_fusion>. Acesso em 07 Maio de 2010.

WIKIPEDIA. *Nouvelle Vague*. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague>. Acesso em 21 set. de 2009.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido, uma outra história das músicas*. Companhia das Letras, São Paulo 1989.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

ALVES, Celso. *Irmão de Fé*. Belo Horizonte. CD independente (2002).

EQUALE. *Um gosto de sol*. Rio de Janeiro, Albatroz. Cód.ALB 93. CD (Grupo vocal). 2004.

GUEDES, Beto. *Amor de Índio*. Rio de Janeiro, EMI, Odeon. CD. 1978.

LOPES, Wilson; NASCIMENTO, Milton. *Sexta-Feira*. Faixa 2 do CD *Tempo Maior*, Wilson Lopes, Belo Horizonte, Nascimento EMI (BRWSN06000002). 2006.

NASCIMENTO, Milton; LOPES, Wilson; NAZAR, Ricardo. *A Lágrima e o Rio*. Faixa 7 CD *Pietà*, Milton Nascimento, Rio de Janeiro: Warner (BRWMB0202182), 2002.

NASCIMENTO, Milton; LOPES, Wilson. *Coisas de Minas*. Faixa 5 CD *Angelus*, Milton Nascimento, Rio de Janeiro: Warner (64994384), 1993

_____. *De um Modo Geral*. Faixa 3 CD *Angelus*, Milton Nascimento, Rio de Janeiro: Warner (65052641), 1993.

_____. *O Cavaleiro*. Faixa 2 CD *Nascimento*, Milton Nascimento, Rio de Janeiro: Warner (67059252), 2000.

NASCIMENTO, Milton; BORGES, Márcio. *Crença*. Faixa 3 CD *Irmão de Fé*, Celso Alves, Belo Horizonte, Nascimento: EMI (70671565), 2002.

_____. *Crença*. Faixa 3 CD *Milton Nascimento Travessia*, Milton Nascimento reedição do LP original de 1967. Rio de Janeiro: Dubas Música, 2002.

_____. *Crença*. Faixa 5 CD *Journey To Dawn*, Milton Nascimento, LP original de 1979. Los Angeles: AeM Records.

_____. *Gira Girou*. Faixa 7 CD *Courage*, Milton Nascimento, São Paulo: CBS 1980 (63856603), 1969.

_____. *Novena*. Faixa 2 CD *Amor de Índio*, Beto Guedes, Rio de Janeiro: EMI, 1969.

_____. *Novena*. Faixa 13 CD *Angelus*, Milton Nascimento, Rio de Janeiro, Warner (65057040). (1993)

Apêndice 1 - Entrevista com o compositor e cantor Milton Nascimento

Entrevista de Milton Nascimento a Wilson Lopes em 29 de setembro de 2009, em Belo Horizonte, MG.

Wilson Lopes: Bituca, ontem, você se encontrou com a atriz francesa Jeanne Moreau, que protagonizou o filme *Jules e Jim* como Catherine e sabemos o quanto esse filme e essa personagem foram importantes para você. Você pode falar um pouco como foi esse encontro?

Milton Nascimento: É, eu estava em Brasília quando soube que ela ficaria aqui no Brasil mais um dia, pra justamente a gente poder se encontrar. Quando cheguei à Aliança Francesa, disseram-me que ela estava muito feliz de se encontrar comigo, que, inclusive, no avião, chegou a rezar para que esse encontro acontecesse. Logo que nos vimos em uma das salas da Aliança Francesa onde acontecia uma festa em sua homenagem, ela começou a passar a mão em meu rosto e dizer coisas bonitas. Eu entreguei os dois CDs que lhe trouxera de presente: *Novas Bossas* e outro que fiz na França, com os irmãos Belmondo.

Conversamos bastante, rimos muito, ela é muito engraçada. Depois descemos para a sala de cinema. Chegando lá, antes do início do filme, várias pessoas estavam no palco. Lembro-me do Cacá Diegues. Estavam dando boas vindas a ela e eu querendo dar um jeito de subir também. Aí, aconteceu que certa hora uma moça disse: “Quero agradecer a presença do Milton Nascimento e tal...” Eu, aproveitando o momento, fiz um sinal pra ela, dizendo que queria subir um pouquinho pra falar algumas coisas. Então subi. Jeanne Moreau tinha falado sobre estar muito feliz de ter ido a uma favela e ter sido nomeada madrinha. Estava satisfeita ao saber que eles estudavam sobre cinema. Bom, quando pude falar eu disse: “Olha, ela está feliz com o trabalho do pessoal da favela, mas o que ela tem de saber é que tudo que ela toca vira magia. Quero dizer também que se estou aqui hoje, nesse auditório é por causa dela e do diretor François. Em 1964, em Belo Horizonte, quando assisti ao filme *Jules e Jim*, entrei às duas horas, assisti à sessão das duas, das quatro, das seis, das oito e das dez horas. Fomos, eu e o Marcinho Borges pra sua casa no

“quarto dos homens” e começamos a compor. E aí, fizemos as três músicas: *Novena, Crença e Gira Girou*.

Wilson Lopes: No filme, o que mais mexeu com você?

Milton Nascimento: O filme em si. A história do filme, a direção e também a Jeanne Moreau que era o centro. As cenas, a amizade dos dois, Jules, Jim e ela, pivô da trama toda. Dos acontecimentos, um foi uma coisa assim fantástica: é que, mais tarde, bem mais tarde, eu estava em Nova Iorque e fui a casa dela sem saber. Um amigo me levou e não me disse que era lá que estávamos indo.

Wilson Lopes: Você não a conhecia ainda?

Milton Nascimento: Eu nunca tinha estado pessoalmente com ela. Nesse dia, esse meu amigo me levou a casa dela. Tocou a campainha e de repente abre a porta, quem era? Jeanne Moreau. Eu por um lado fiquei muito nervoso, por outro lado queria jogar esse amigo pela janela do vigésimo quinto andar, pra não sobrar nada dele. Queria enforcar o indivíduo por não ter me falado nada.

Wilson Lopes: Foi surpresa?

Milton Nascimento: Foi surpresa. Isso não se faz, porque pode matar uma pessoa do coração. Bom, sentamos na sala e conversamos. Aí, teve uma coisa muito interessante. É que eu odiava chá, e durante a conversa ela falou: “Vamos tomar um chá?” Rapaz! E falei: “Ah... vamos!” Ela fez um chá, que eu devo ter tomado uns 20 litros. E não parei mais a vida inteira. E adoro chá até hoje. Chá é o máximo. Bom, esse meu amigo, que já era amigo dela há muito tempo, de repente falou: “Oh! Bituca, fala com ela.” Aí, eu pensei: “Que isso!” Aí ele: “fala com ela, anda logo”, e eu assim: “O quê que eu vou falar?” Bom, de repente, ele me deu um pontapé, aqui na canela e, doeu muito. Eu resolvi então falar. Ela estava sentada do lado de lá, eu aqui e o outro um pouquinho pra lá. Aí, comecei a contar a história da minha vida com a música e com o cinema. Comecei a contar essa história toda, sobre a noite, aquelas coisas, e por acaso uma coisa puxa a outra, né? Eu estava com a mão em cima da mesa e comecei a contar pra ela como as coisas tinham mexido comigo de

tal maneira que mudou a minha vida. Ela então botou a mão dela na minha mão e enquanto eu contava, ela com o olho fixo não se sabe onde, de repente, começaram a aparecer lágrimas em seus olhos. Ela acariciou a minha mão e falou: “A arte é uma coisa.” Não sei a palavra, mas seria como uma coisa milagrosa. “Porque você chega, faz uma coisa, quando você acaba de fazer, aquilo não lhe pertence mais, sai pelo mundo, vai a lugares que você nunca pensou que poderia chegar, até alguém se deparar com ela e mexer totalmente com sua vida...” Não foi exatamente assim que Jeanne Moreau falou. Aí, ela deu uma respirada mais forte, bateu na minha mão e disse: “Agora é a sua vez.”

Wilson Lopes: O cinema está na sua vida desde *Três Pontas*, nos filmes do *Walt Disney* aos quais você assistia. Conte como foi essa época.

Milton Nascimento: Eu fazia peças de contos de fadas. Tinha uns seis, sete anos e criava as histórias para os outros que deviam ter cinco ou sete, oito no máximo. O cinema, realmente tem tudo a ver comigo. Ele é depois da música, o dono da minha vida.

Wilson Lopes: Neste trabalho estou descobrindo que o cinema exerceu profunda influência em você, em sua música e em sua composição. E que sua maior inspiração foi o cinema. Concorda com isso?

Milton Nascimento: Claro que sim. Inclusive não só como telespectador. Mais tarde, quando comecei a entender, pesquisei o cinema desde *Nouvelle Vague*, *Cinema Novo*, os *Westerns*, e uma porção de coisas, e fui vendo o papel de cada pessoa no filme. Não só os atores, mas também os diretores etc, etc. Então, nessa época, em Belo Horizonte, frequentei muitas bibliotecas, tive acesso a livros e coisas mil, uma confusão. Havia a música e o CEC, que era o Centro de Estudo Cinematográfico.

Wilson Lopes: O movimento *Nouvelle Vague* era de contestação, um movimento de novidades, com Truffaut, jovem na época, que filmava usando luz natural. Você acha que isso realmente influenciou, despertou você para a composição?

Milton Nascimento: Olha, eu tocava contrabaixo num bar já há algum tempo, e um dia o Marcinho Borges chegou pra mim, achando que eu estava meio esquisito e tal. Eu falei com ele que não estava. Afinal nem o conhecia direito. E acabou que, no final, ficamos amigos, começamos a fazer tudo juntos e a viver nossas coisas de cultura.

Wilson Lopes: O Marcinho sempre foi muito ligado ao cinema?

Milton Nascimento: O Marcinho era um cineasta. Bom, aí, ficou aquele negócio. O Marcinho disse que eu devia prestar atenção nos arranjos que eu fazia pra música dos outros, mas que eram composições minhas. E eu dizia a ele que não. Eu falava: “Pertence àquela música, que me deu uma inspiração, mas eu não sou compositor, e acabou”. Aí, deve ter passado uns seis meses ou mais, até que um dia, o Marcinho foi ao cinema e depois saiu me procurando por Belo Horizonte porque achava que eu tinha que assistir ao filme.

Wilson Lopes: O Marcinho percebeu mesmo que aquilo ali ia mexer com você.

Milton Nascimento: E mexeu. Aconteceu que, quando aquele filme, é...foi uma transformação tão grande dentro de mim, que para a gente ver quatro sessões seguidas e, depois, eu que não tinha vontade nenhuma de fazer música sair e começar a compor, compor três músicas na primeira noite, outra na segunda e vai, vai, vai...

Wilson Lopes: Não foi a música do filme que despertou você para a composição?

Milton Nascimento: Não, não.

Wilson Lopes: Eu estou analisando suas três primeiras músicas: *Novena*, *Crença* e *Gira Girou*, e realmente, não achei alguma ligação com a música do filme.

Milton Nascimento: Não, não tem. Tinha um negócio assim que, eu sem saber, era muito apaixonado por fotografia. E esse filme, preto e branco, tinha uma fotografia maravilhosa. Então, tudo, as paisagens, o lugar, tudo isso influenciou, e então,

compus as três músicas. Tinha outra coisa, é que eu sentia um pouco de falta da minha vida no interior.

Wilson Lopes: Em Três Pontas?

Milton Nascimento: Sim, em Três Pontas. E aí acontece que eu não sei por que, não sei mesmo, mas esse filme despertou tudo aquilo de que eu sentia falta. Então, comecei a compor a partir daí.

Wilson Lopes: Bom, sabemos então, que vocês assistiram várias vezes ao filme, e quando saíram do cinema você bateu no ombro do Márcio e disse: “Baixinho, temos que trabalhar”. Seguiram para o “quarto dos homens”, que era o quarto dos irmãos Borges e começaram a compor. Você pode contar, como foi o momento da criação das músicas como: qual de vocês começou primeiro, se fizeram primeiro a música depois a letra ou vice-versa e outras coisas?

Milton Nascimento: (pega o violão e começa a tocar a introdução de *Novena*) Nós sentamos na cama e eu comecei a tocar a introdução de *Novena*, a fazer os acordes, e foi saindo assim, enquanto o Marcinho escrevia alguma coisa que eu não fazia idéia do que fosse. Segui, compondo a música, fiz a parte B e quando fui voltar para a parte A eu pensei: “Tenho que fazer alguma coisa diferente aqui” e fiz assim (toca a parte A” de *Novena*), diferente, né? (referindo-se à troca de acordes, agora, menores ao invés de maiores como na parte A). Quando terminei, tocamos umas quinhentas vezes. Era um negócio que hoje até não acontece mais. Nós fizemos essas músicas sem gravador, sem nada, e a gente não esquecia. Três músicas numa noite, o normal era esquecer alguma, mas nós não esquecemos. E aí...

Wilson Lopes: Aí, ele falava a letra e você foi encaixando na música, mexia no texto, como foi?

Milton Nascimento: Ele foi colocando a letra, eu não dei palpite em nada e ele também não falou nada na música. Íamos fazendo e quando vimos, estava pronta. Uma coisa de que me lembro é que vinha na minha cabeça a imagem dos dois caras na beira do rio Senna e ela numa bicicleta. É isso. Era o que vinha.

Wilson Lopes: Vocês dois juraram, comprometendo-se a compor somente um com o outro, para o resto da vida, não foi?

Milton Nascimento: (tocou o primeiro acorde de *Crença*) Fizemos as juras.

Wilson Lopes: Como diz o Marcinho, lindamente no livro dele “mal sabíamos que o destino colocaria em nossas vidas um tal Fernando Brant”, alguma coisa assim.

Milton Nascimento: (tocou e cantou uma parte de *Crença* e parou) Nesse dia, uma coisa muito importante aconteceu. Eu e o Marcinho, a gente saía muito pelas ruas de Belo Horizonte, tipo rua São Paulo, ia até lá em cima e voltava pela rua Espírito Santo. Agora, quando a gente passava pela rua Rio de Janeiro, havia umas árvores, que a gente, inclusive, elegeu uma delas: “A nossa árvore” e engraçado é que essa árvore ficava, depois que eu fui ver, em frente à casa de um amigo meu. Acho que ele nunca soube disso. Então, essas ruas cabem nas canções, são partes de cada coisa da canção, porque a gente via as ruas com um olhar...como se fosse um filme, sabe?

Wilson Lopes: *Gira Girou*. Como é que partiram para *Gira Girou*?

Milton Nascimento: (Momento de silêncio) Eu só me lembro que tinha...qual parte do *Gira Girou* que a gente começou, mesmo? Hum... (pegou o violão e começou a tocar a parte B de *Gira Girou*). Essa música, eu acho que a gente começou pelo refrão. Agora, a única coisa que eu tenho certeza, é de que a gente era muito fã das coisas da Espanha que ouvíamos através do Miles Davis. Aí então, isso eu tenho certeza de que... (voltou a tocar a parte B de *Gira Girou*).

Wilson Lopes: Ah! Então, tem o Miles aí junto com a Espanha?

Milton Nascimento: (Continuou tocando) Aí, a idéia que a gente teve foi de... justamente...como é que pode numa noite só! É porque...(continuou tocando e agora cantando também). Acho que agente começou assim. Aí, haviam duas letras, uma em cima da outra para dar um ar mais cinematográfico. Então a gente... (voltou a tocar e cantar).

Wilson Lopes: Você teve contato com a música sacra em sua infância através da sua mãe Lília, pois, você a acompanhava em quermesses nas igrejas em Três Pontas. Na parte A de *Gira Girou* você acha que houve influência da música sacra?

Milton Nascimento: Pode ser. Eu pensava mesmo em uma pessoa do norte a cavalo e a depois, na segunda parte, uma festa.

Wilson Lopes: Você está falando das duas partes da música?

Milton Nascimento: Sim, das duas partes da música. Uma coisa levava a outra, mas agora eu não me lembro (Momento de silêncio).

Wilson Lopes: Bituca, vocês compunham sempre juntos, não era?

Milton Nascimento: Sim, juntos.

Wilson Lopes: Hoje em dia, como é?

Milton Nascimento: O negócio, foi misturado na época, porque de repente eu fui morar em São Paulo. Aí não tinha mais jeito de compor juntos. Então começamos a precisar do gravador. E mais, depois veio o Fernando Brant.

Wilson Lopes: Você sempre gostou disso, não é? Dessa coisa de estar junto, compor ali na mesma hora.

Milton Nascimento: É, trabalhar juntos.

Wilson Lopes: O que você gostava de ouvir na sua juventude?

Milton Nascimento: Bom, a gente ouvia em Três Pontas, as grandes bandas com as cantoras, e o *jazz* pra mim era aquilo. E era. Depois, teve a parte brasileira, as cantoras e alguns cantores. No Brasil tinha uma coisa muito forte, não havia preconceito musical. Então você ouvia música espanhola, italiana, portuguesa, argentina, inglesa, americana, canadense, tudo quanto era tipo de música. Então,

você estava bem servido dessas coisas. Eu gostava demais de Debussy, Mahler, que ouvi mais tarde quando vi o filme *Morte de Iranildo* e...ah!...o Villa Lobos.

Wilson Lopes: Foi uma amiga que mostrou a você a música de Villa Lobos?

Milton Nascimento: Exatamente. Maria Amélia. E mais tarde eu fiz uma música pra ela chamada *Maria Minha Fé*. E tem um lance...é que...ela morava no Rio (em Niterói) e os pais em Três Pontas. Ela ia todas as férias pra lá. Eu tinha um negócio com ela tão forte, que às vezes ficava meio grilado, achando que eu ia desmaiar quando ela descia do ônibus, chegando em Três Pontas. Então, a via de longe chegando, e eu só ficava olhando assim...e ela perguntava: “Mas, e o Bituca? Cadê o Bituca?” E foram lá pra casa. Um tempo antes, ela já havia tocado pra mim a Bachiana nº 4 do Villa-Lobos. Bom, à noite enquanto eles estavam jantando, eu me sentei ao piano e comecei a tocar a Bachiana, não perfeitamente, mas...aí, eu ouvi ela: “Mas é uma coisa esse crioulo. A gente passa anos pra aprender uma coisa, aí ele vem, ouve a primeira vez e já toca”. Ela estava exagerando, é porque gostava de mim (risos). E depois, mais tarde, é que fiquei sabendo a história legal mesmo, do Villa Lobos, que buscava as coisas no Cancioneiro Popular. Então a Bachiana nº 4, ele fez uma adaptação de uma música nordestina que era o Caicó. Mais tarde fiquei sabendo que tinha letra, aí eu gravei no meu disco *Sentinela* e dediquei a ela e à irmã dela.

Wilson Lopes: Vocês tiravam as músicas que tocavam no rádio?

Milton Nascimento: Havia coisas que a gente não tinha em Três Pontas. Então, quando, por exemplo, a gente ouvia uma música, geralmente uma coisa de bossa nova, guardava o nome e ficava ouvindo rádio pra lá, pra cá, até essa música tocar novamente. Juntava todo mundo, um escrevendo a letra, o outro escrevendo a melodia (geralmente eu), o Wagner na harmonia. Mas tudo mudava e era a grande escola a nível de composição.

Wilson Lopes: Às vezes não dava pra tirar a música toda e vocês tinham que compor o resto?

Milton Nascimento: É. O Rádio falhava a sintonia. A melodia ficava certa, mas harmonia a gente inventava. Bom, aí eu vim pra Belo Horizonte. Aconteceu que, um irmão do Wagner tocava num grupo aqui e nós, eu e o Wagner, viemos tocar em bares aqui também. A gente vinha e voltava, tocava muito no Cruzeiro, nosso time do coração. Quando me mudei realmente pra Belo Horizonte, fui ver, pela primeira vez, os músicos profissionais tocarem as músicas que a gente tirava lá. Aí, foi uma loucura, porque eu estava sozinho em Belo Horizonte, fiquei doido quando os vi tocando e falei: "Caramba, olha como eles tocam...e a gente tá fazendo tudo errado".

Wilson Lopes: Vocês faziam outra coisa, trilhavam outros caminhos musicais?

Milton Nascimento: É. O pessoal era muito legal e queria conhecer a gente também. E quando eu disse que eu teria que aprender tudo de novo eles falaram: "Não, não, não, não mexe não, que isso aí é você, é o Wagner, é tudo, ninguém faz isso".

Wilson Lopes: Como foi quando vocês ouviram o grupo Tamba Trio pela primeira vez?

Milton Nascimento: A mãe do Wagner comprou o disco do Tamba Trio em uma lojinha, assim sem conhecer, e achou que a capa do disco parecia com a gente.

Wilson Lopes: Com a turma?

Milton Nascimento: É. Aí, comprou o disco, levou pro Wagner que não quis nem saber e ainda disse: "Fica comprando coisa, sem saber o que é." Deixou o disco pra lá. Eu ia de Três Ponta pra Alfenas todo sábado pra fazer baile. O nosso grupo era de lá, os "*Ws Boys*." Esse nome era porque quase todos do grupo tinham o nome com W, só eu e o guitarrista que não. Mas o meu foi fácil, só virar o M - Wilton. Bom, depois o Wagner ouviu o disco e não me falou nada. Nunca me falou nada. Eu fui pra Alfenas pra gente fazer os bailes pelo sul de Minas. Quando eu estava chegando à casa do Wagner, ficou a turminha toda na porta e ninguém me deixou entrar. "Você não pode entrar." Aí, eu falei: "Como é que eu não posso entrar?" eles

fecharam a porta e ninguém me deixou entrar. Aí, aconteceu que a gente ouviu: “Agora pode entrar.”

Wilson Lopes: Ah! Estavam preparando o som pra você ouvir?

Milton Nascimento: É, estavam. Aí, começou tudo e até hoje, não sei...

Wilson Lopes: Como foi sua ligação com a música de Miles Davis?

Milton Nascimento: A primeira vez que eu ouvi o Miles Davis, foi na casa do Pascoal Meireles. Estavam vários músicos lá e colocaram o disco pra tocar. Quando começou aquilo, de repente, eu fiz uma coisa que até hoje eu não sei como é que tive coragem, mas fiz. Eu levantei da cadeira e falei assim: “Não, não, não, está errado. Não é um trompete, isso aí é a minha voz.”

Wilson Lopes: Você sentiu assim?

Milton Nascimento: Senti. Mas foi uma “porrada” mesmo. Ouvi o disco inteiro e aí não teve jeito de parar de ouvir. A coisa era pra mim. “Eu estava me ouvindo.” Aí, muitas coisas aconteceram. Depois que o Miles morreu, passou um programa na televisão com muita gente falando sobre o Miles. Entre eles, um músico de quem agora não me lembro o nome, falou que o som do Miles era o som de uma voz humana.

Wilson Lopes: Quais outros compositores influenciaram você?

Milton Nascimento: George Guershwim. Era um judeu branco que escreveu histórias do Mississippi, da vida do negro, que nenhum negro até hoje, conseguiu escrever igual. E...tudo pra mim é o Guershwim. E agora me lembrei do Ravel...e...Nossa Senhora! Uma vez eu já estava trabalhando aqui em Belo Horizonte, e, lendo um livro de jazz que falava sobre as aventuras do povo no Mississippi, isso e aquilo, quando li uma coisa sobre canção de trabalho. Fiquei maluco, alucinado.

Wilson Lopes: Com o tema?

Milton Nascimento: Com o tema. Eu não sabia que, aqui no Brasil, havia canções de trabalho. Resolvi então fazer uma. Eu me lembro de que fiquei na janela do edifício Helena Passig, ali na Praça Sete, no vigésimo primeiro andar. Aí, ficava olhando e ouvindo tudo que passava lá em baixo. Então, às vezes, tinha um menino que gritava: “Ah! o picolé, ah! o algodão doce.” E tudo quanto era barulho. E tudo bem e tal, mas eu não conseguia fazer ou pensar em uma música com o que eu estava ouvindo ali. Aí, certa hora, lembrei-me de quando íamos de Três Pontas para o Rio, ainda na infância, e minha madrinha, mãe da minha mãe Lília, levava a gente a Cabo Frio. E no meio do caminho de Cabo Frio, nós víamos as salinas. Comecei a pensar: “Salinas, salinas, salinas...” Aí, fui escrevendo à máquina a letra e colocando a música aqui do lado...pra não esquecer o balanço que iria para a música. E aí, escrevi tudo e...à tarde, à noite sei lá, fui mostrar pro Marcinho a letra. Ele leu e falou: “Demais, mas e música?” Aí, falei: “A música não tem.” E ele disse: “Ah, claro que tem!” “Você sabe como é que faço, mas não gostei da música.” Então ele falou: “Toca, só pra eu ouvir.” Peguei o violão e comecei a tocar. Quando eu acabei ele disse: “Você é doido?”

Wilson Lopes: A música era *Canção do Sal*?

Milton Nascimento: Era. E acabou sendo a primeira música minha que a Elis Regina gravou.

Wilson Lopes: Você não pretendia ser um compositor, mas a vida lhe presenteou com este dom. Fale um pouco sobre a composição em sua vida.

Milton Nascimento: Pra mim, a composição é a alma, tanto a minha quanto a de quem desperta alguma emoção em minha alma. Geralmente eu faço as músicas baseadas em pessoas, nas pessoas. É isso.

Wilson Lopes: Bituca, muito obrigado pela entrevista e quero dizer que a generosidade presente em você é algo fantástico.

Milton Nascimento: Oh! Eu é que agradeço. Beijão.

Apêndice 2 - Entrevista com o letrista Márcio Borges

Entrevista de Márcio Borges a Wilson Lopes em 19 de março de 2010, em Belo Horizonte, MG.

Wilson Lopes: Márcio, você e Milton Nascimento compuseram três músicas em uma só noite, que deram origem ao *Clube da Esquina*. Qual foi a ordem de composição?

Márcio Borges: *Novena, Crença e Gira Girou*.

Wilson Lopes: O seu encontro com Milton Nascimento naquela noite de 1964 foi um marco para a história da música mineira e brasileira. Você pode relatar o que realmente aconteceu antes, durante e depois de terem assistido ao filme *Jules e Jim*?

Márcio Borges: Essa história foi a seguinte. Eu tinha visto o filme na pré estreia no cine Metrôpole. Já havia chorado muito ao ver o *Jules e Jim* e a primeira coisa que fiz foi pensar no Bituca. “O Bituca tem que ver esse filme.” Nós éramos iguais irmãos gêmeos, onde estava um, estava o outro. O Bituca não foi à estreia, acho que estava viajando. Eu fiquei completamente apaixonado pelo filme. Aí, quando entrou em cartaz, eu levei o Bituca. Eu falei com ele daquele jeito exagerado: “Você não pode perder de jeito nenhum. Você tem que ver esse filme de qualquer maneira.” O Bituca falou: “Então tá, né? Já que você está falando assim!” Aí, nós fomos e já começou assim, uma...uma tarde completamente mágica. Nós estávamos como dois meninos pelas ruas. Nós éramos jovens, não éramos mais meninos, mas estávamos iguais dois moleques correndo pelas ruas.

Wilson Lopes: Antes de assistir o filme?

Márcio Borges: Indo para o cinema, alegres por estar indo ver o filme.

Wilson Lopes: Já no clima.

Márcio Borges: Já no clima. Alguma coisa no ar dizendo que ali ia acontecer alguma coisa. Bom, uns dias antes, eu tinha flagrado o Bituca na varanda do Berimbau, no edifício Maleta e chamei ele para uma conversa porque estava achando ele muito triste. Estava tocando, mas o cara estava macambúzio. Ele era tímido, mas não era timidez, eu sabia. Era tristeza mesmo. Ele estava pra baixo e eu fiquei muito preocupado vendo o Bituca assim tocando contrabaixo, mas mudo, quase chorando. Então, chamei ele em um canto: “Bituca vem cá, o que está acontecendo com você?” Ele disse: “Não sei o que está acontecendo comigo, tem alguma coisa querendo extravasar e eu não sei o que é.” Aí, eu falei pra ele que sabia o que era: “Você está precisando fazer suas próprias músicas, expressar suas músicas.” E era isso que estava deixando o Bituca triste e ele concordou comigo. Até falei com ele: “Você faz arranjo para as músicas dos outros que parecem outras músicas e ficam até mais bonitas do que as originais. Você muda a harmonia muda tudo, sai pra outro rumo, de repente encaixa na música e sai cantando.” Era uma coisa que eles faziam muito no Evolusamba, nos festivais que participavam. Ele me falou assim: “Marcinho, compor não é assim não, tem que estudar na escola de música, tem que aprender harmonia, compor é uma coisa séria, não é assim sair compondo não” e eu disse: “Não, Bituca. Compor é o que sair de dentro da sua alma, não tem fórmula não.” Bom, ele acabou ficando mais animado.

Alguns dias depois, fomos assistir ao filme. Assistimos a primeira sessão e o Bituca virou pra mim e falou: “É, você tinha razão, é impressionante mesmo, vamos ver a outra sessão. Algumas coisas da música eu não peguei direito.” A música era do Georges Delerue e ele queria ouvir de novo. Assistimos a outra sessão e aí ele já sabia a música de cor, mas de novo: “Não, tem um detalhe de um diálogo, ali dos dois na academia, que eu não guardei muito bem. Vamos ver de novo!” E sei que fomos vendo e a cada vez aprendendo um detalhe do filme. Nós assistimos umas quatro sessões do filme. Quando saímos do cinema já era noite. Passamos no quarto andar da pensão onde o Bituca morava, ele pegou o violão dele e fomos lá pra casa. Lá, nos trancafiamos no “quarto dos homens” e ele falou assim: “Pega lápis e papel que nós vamos compor é agora.” Eu peguei o lápis, papel e ele começou a tocar a melodia de *Novena*: “tan, tan, tan, tan, tan, tan, tendondontundun, dun, dun...” que é o próprio *Jules e Jim*. Era o clima que a gente tinha acabado de viver. Era aquilo mesmo. Era a tradução do Bituca daquele clima, entende? Filtrado

por aquele cara que era o Bituca. E eu, no entusiasmo, escrevi uma letra que se chamava *Paz do Amor Que Vem*, que era uma letra que saiu assim, derramada: “A vida vem para nos mostrar e nos falar de uma paz e de um amor.” Uma letra muito infantil, muito ingênua. Bom, terminamos essa e ficamos cantando e chorando muito pela primeira música feita. Aí, terminamos e fizemos a segunda. O Bituca já saiu tocando *Crença* logo (Cantou a melodia de *Crença*).

Wilson Lopes: Você ficava escrevendo na hora?

Márcio Borges: Escrevendo na hora.

Wilson Lopes: Você se lembra se ele dava palpite na sua letra e você, também, na música dele?

Márcio Borges: Nessa época a gente dava palpite direto um na coisa do outro. Eu dava mais palpite na música do que o Bituca na letra, em função de que, o que estava no papel, eu só mostrava pra ele depois de pronto. Ele ficava querendo ver e eu escondendo. Eu tinha a maior vergonha, só mostrava depois de pronto. E eu só mostrava pra ele porque era o meu parceiro, se não, nem pra ele eu mostrava.

Wilson Lopes: Márcio, voltando à música *Novena*. Ela se chamava *Paz do Amor Que Vem*. Ela tinha outra letra?

Márcio Borges: Isso mesmo. *Paz do amor que vem* passou a se chamar *Novena* em 1978, muitos anos depois quando o Beto Guedes quis gravar e nós falamos: “Tudo bem, pode gravar, mas não com essa letra.” Essa letra virou tipo um monumento histórico, sabe? Não era uma boa letra, mas era a letra que começou a história toda. E o Bituca falou assim pra mim: “Você tem que fazer outra letra” e eu também sugeri de cara isso.

Wilson Lopes: E a letra de *Novena* é totalmente diferente?

Márcio Borges: É. Aí, eu fiz uma letra totalmente diferente, quase vinte anos depois e mudei o nome da música pra *Novena*.

Wilson Lopes: A letra de *Paz do Amor Que Vem*, vocês não divulgaram?

Márcio Borges: Não era pra divulgar. Eu me lembro de alguns versos, mas é pra ficar no clima só. É uma história minha e do Bituca que detonou as outras músicas.

Wilson Lopes: E o nome *Novena*, qual o motivo?

Márcio Borges: Rolava muito lá em casa as novenas de Natal...e a música era como se fosse uma novena profana, uma novena não religiosa. Seria a novena do marginal. E não aquela novena classe média da família burguesa.

Wilson Lopes: Terminaram então *Novena* e fizeram *Crença*?

Márcio Borges: Foi. *Crença* saiu no tapa, do jeito que fizemos está até hoje. Do jeito que escrevi, ela existe até hoje. E aí, partimos pra mais complexa de todas que era *Gira Girou*. *Gira Girou*, foi uma idéia totalmente minha. Inspirado no Garcia Lorca, nos seus rondós, naquelas histórias dos romances da guarda civil espanhola. Os próprios versos iniciais são totalmente Lorquianos:

Desperta minha amada

Linda como a terra

E vem pelos campos

Com mil vivas ao redor

Isso poderia ter sido escrito por Garcia Lorca com certeza...(risos). Aí nós começamos uma história que perdurou muito entre a gente e começou com *Gira Girou*. Nós criamos um clima para ela ser apresentada ao vivo. A gente compôs já pensando em uma grande encenação, sabe? Bolamos essa história de, enquanto um fazia uma coisa, o outro fazia outra coisa.

Wilson Lopes: Essa é a parte B da música?

Márcio Borges: É isso aí. Um cantava “*Gira Girou* a roda de palmas saudou meu amor. Roda girou perdida no longe uma voz se calou...”, e o outro cantava “Vem,

junto com o luar. E traz no cabelo a flor...”. Inclusive já ali na hora o Bituca fazia uma voz e eu a outra. E a gente imaginava sempre um monte de criança cantando. Começamos então essa história e depois repetimos na música *Gran Circo* e em outras também. Essa história de criar uma encenação na música. Apesar de nunca ter rolado essa encenação no mundo real, existia na nossa mente e era o que nos motivava a levar as palavras daquele jeito. A gente fazia música para os filmes que não fizemos.

Wilson Lopes: Você relaciona a composição de *Gira Girou*, a uma técnica de filmagem que é o plano sequência. Como é isso?

Márcio Borges: Plano sequência é uma filmagem sem corte, igual estamos fazendo agora, apenas uma tomada. A câmera filma algumas situações em uma só tomada. Uma sequência pode ser composta de dez, quinze planos, e a gente viajava nisso.

Wilson Lopes: Existem filmes famosos por usar essa técnica, não é?

Márcio Borges: Claro. *A Marca da Maldade*, por exemplo, um filme genial do Orson Welles, que eu e o Bituca curtimos demais, tem um plano sequência de quatorze minutos no início do filme. O filme começa com uma mão armando uma bomba relógio, que depois coloca a bomba dentro do motor de um carro. Aí a câmera se afasta, mostra o capô do carro, depois sobe, passa por cima de um prédio, mostra o povo saindo do cinema, aí pega assim um gordão saindo do cinema, vem acompanhado o gordão por outro quarteirão, chega no quarteirão dele de novo, ele entra dentro do carro onde está a bomba, liga o carro e sai. Nesta hora, o filme mostra onde ele está. Passando da fronteira do México para os Estados Unidos. Ele é um americano que está vendo um filme na cidade de fronteira. Na hora que ele passa na calçada, vem andando um casal: Charlton Heston e a Janet Leigh. O carro agora sai de cena, a câmera fica no casal, aí mostra que eles estavam passando uma lua de mel. Bom, o carro da bomba saiu de cena que passou agora para o casal. Mas o carro atravessou a fronteira. Depois que atravessa a fronteira, o filme mostra que o cara do carro é o inspetor Vargas, um policial de fronteira e tal. Isso tudo ele vai contando em um plano só. Uma tomada de cena. Mostra então o casal conversando sobre a lua de mel e na hora que o homem vai dar um beijo nela, o

carro explode fora de cena. Você só escuta “Buum”, aparece aquele cogumelo e aí que corta. Quatorze minutos que dura esse plano. O Hitchcock era o rei de fazer isso. Tem o *Festim Diabólico* que ele falsificou um plano sequência, porque a câmera passava por um paletó, cortava ali naquele paletó e seguia. Mas ficava com cara de mesma tomada.

Wilson Lopes: Plano sequência paraguaio (risos).

Márcio Borges: Isso, plano sequência paraguaio. Ele fez um filme inteirinho na base do plano sequência paraguaio.

Wilson Lopes: Bom, voltando para *Gira Girou*, tudo isso tinha a ver com a música?

Márcio Borges: Claro, essas duas coisas acontecendo e na nossa câmera mental tinha que pegar as duas cenas sem cortes.

Wilson Lopes: E vocês não gravaram as composições da noite em um gravador?

Márcio Borges: Não. Nós tocávamos até a exaustão. Aí, gravávamos na cabeça mesmo. Até hoje nós nos lembramos. As letras ficavam escritas e o Bituca, no máximo, escrevia uma cifra em algum lugar, mas muito pouco também, porque ele gostava muito de mudar a afinação do violão e usava muito as cordas soltas. Muitas músicas, ele fez assim, mudando a afinação. Depois, quando ele foi ficando mais profissional, é que começou a transpor os acordes pra afinação oficial do violão. Até mesmo pra tocar em shows, porque se não, teria que ter cinquenta violões. Cada um em uma afinação.

Wilson Lopes: Pode ser esse, também, um dos fatores que contribuíram para a originalidade em suas composições? O que acha?

Márcio Borges: Eu acho. O Bituca afinava as seis cordas de um jeito que já soava um acorde. Aí, ele ia tocando, punha um dedinho aqui, ali e ia...

Wilson Lopes: Márcio, e o dia seguinte, como foi?

Márcio Borges: No dia seguinte nós inauguramos um ritual, que era ir para o Bigodoldo's tomar batida de limão.

Wilson Lopes: Vocês acordaram diferentes?

Márcio Borges: Totalmente.

Wilson Lopes: É o que você costuma dizer “A.J.J. e D.J.J.” Antes e depois de *Jules e Jim*?

Márcio Borges: É isso mesmo. Antes e depois mesmo. Mudou meu rumo. Nós fomos dormir e marcamos de nos encontrar no dia seguinte. O Bituca tinha que ir trabalhar, ele era escriturário em Furnas. Marcamos de nos encontrar às cinco horas, eu iria buscá-lo no escritório pra gente tomar batida de limão e comemorar as “três filhas” que tinham nascido. A gente tratava como três filhas mesmo e falávamos um para o outro “Agora nós temos três filhas. Nós temos que zelar por elas, vamos cuidar, fazer gravar, vamos apresentá-las para as pessoas.” E começamos a mostrar para pequenas platéias, para o pessoal de edifício Levy, o pessoal do ponto dos músicos. Eles ouviam, coçavam a cabeça e falavam: “Vocês são doidos demais.” Eles achavam a gente muito diferente.

Então, no outro dia, nós fomos fazer a comemoração no Bigodoaldo's. O Bigodoaldo's colocava no balcão vários copos com os ingredientes da batida e quando nós chegávamos, ele só acabava de preparar. Não era caipirinha. Era batida de limão mesmo, nossa bebida predileta e nós comemorávamos cada filha que nascia com várias batidas de limão. A gente ficava num balcão que dava pra avenida Amazonas, na Praça Sete. Ficávamos horas conversando, empolgados um com o outro e de repente a gente não aguentava. Levantava e dava aquele abraço. Aí, o Bigodoaldo's falava assim: “Impressionante a amizade de vocês. Eu nunca vi nada igual. A coisa mais bonita que eu já vi é a amizade de vocês dois, parecem irmão gêmeos.” Ele sacava a onda. Quando a gente sentava lá pra beber, ele falava: “Apareceu outra filha, não é?”

Wilson Lopes: E as próximas “filhas”?

Márcio Borges: Daí vieram várias, como *Irmão de Fé*, *Das Tardes Mais Sós*, veio *Tarde*, e muitas. Eu sabia, quando amanheci no dia seguinte, que não seria mais um acadêmico, um universitário, que era o caminho que vinha trilhando. O meu futuro apontava para a academia. Eu poderia ser um professor de literatura e naquela noite meu destino mudou. Eu pensei o seguinte: “Eu vou ser cineasta.” Pensei em fazer filmes e o Bituca as trilhas. Eu não pensei em ser o letrista do *Clube da Esquina* também não, aliás, não fazia idéia que iria virar o que virou. Eu queria mesmo era ser um cineasta. Estava influenciado pelo *Jules e Jim*, e nós juntos, eu e o Bituca, fazendo as músicas para os filmes naquele clima que a gente compôs aquelas três. Era isso que pensava. Então, aquela noite determinou em uma mudança em nossas vidas. Para o Bituca, foi um despertar provando para si mesmo que era um grande compositor.

Na verdade, Bituca precisou ser muito estimulado pelas pessoas que já tinham adquirido nome, como o Vinicius de Moraes, primeiramente. O Vinicius tinha um espetáculo com o violonista Roberto Nascimento que ficou gripado e não pôde se apresentar no show em Belo horizonte. O Vinicius, então, pesquisou na cena local, quem seria um cara legal pra substituir o Roberto. E o pessoal do ponto dos músicos logo indicou o Milton: “É o Milton, o Milton....” E o Bituca foi fazer esse espetáculo com o Vinicius de Moraes no teatro Francisco Nunes. Depois disso foi pra São Paulo e conheceu a Elis Regina que veio a gravar uma música dele, a *Canção do Sal*. Ele tinha feito essa música na máquina de escrever. O Bituca era impressionante. A gente viajava de trem de ferro, por exemplo, e ele viajava literalmente no som dos vagões. Falava assim comigo: “Olha, Marcinho, essa fração: Tacti tacti tacti tum.” E logo depois compunha um lance com esse som. Então, ele compôs a música *Canção do Sal* na máquina de escrever. Usou o som da máquina pra compor e depois me mostrou. Eu falei: “Poxa essa música é genial. Até agora é a melhor.” E foi me mostrando várias músicas que fazia assim. E mais, as letras que ele escrevia eram ótimas.

O Bituca é um grande poeta. Um tempo depois, quando a gente já tinha feito umas seis músicas, tipo *Irmão de Fé* e *Courage*, ele fez quatro músicas: *Canção do Sal*, *Maria Minha Fé*, *Morro Velho* e *...A Gente Sonhando*. Tudo sozinho, letra e música.

Aí, eu falei: “Tá vendo, cara! Deslanchou, abriu a tampa.” Eu ficava felicíssimo de ver nossa produção se multiplicando, e, como o Bituca, eu também fiz coisas sozinho. Fiz então uma letra enorme que ocupava uma caderneta inteira, que se chamava *Vera Cruz*, que era uma história da Vera ser uma mulher, um país, Vera Cruz ser o nome do Brasil, Vera Cruz era o trem que a gente viajava. Havia todas essas referências e eu falei para o Bituca: “Bituca, o negócio é o seguinte: Essa é a idéia da música. Ela é o trem, ou seja, é uma viagem, é um país que é Vera Cruz e ela é uma mulher, uma mulher que se perde porque estamos na época da ditadura. A metáfora é a seguinte: A mulher se perde em um país, o país engole essa mulher... numa viagem.” Ai, ele começou, pegou o violão e foi fazendo a melodia em cima das coisas que ia lendo lá. Mas não fazia muito sentido uma coisa com a outra, porque era um caderno de letra, tinha setenta, oitenta versos. Aí eu falei com ele que eu não tinha condição de fechar essa música. Bom, nessa altura, já tinha aparecido o Ronaldo Bastos na história e tinha feito duas músicas com o Bituca: *Rio Vermelho* e *Três Pontas*. Eu sugeri, então, que ele levasse o caderno pro Rio e fechasse a música com o Ronaldo. O Bituca foi e quando voltou do Rio, já estava com *Vera Cruz* pronta. Eles conseguiram resumir e colocar em um formato legal. Isso inaugurou o primeiro Socorro Costa, que era um ajudar o outro nas músicas.

Wilson Lopes: Márcio, *Nouvelle Vague*. Você acha que esse movimento teve influência na composição do Milton?

Márcio Borges: Total, total. Era *Beatles* e *Nouvelle Vague*, entende? O Bituca foi muito influenciado pelo cinema. O Bituca virou um cinéfilo. A gente ia junto pro CEC, que era o Centro de Estudo Cinematográfico. O Fernando Brant frequentava, o Sérvulo, super amigo nosso, também frequentava, a Cicília, amicíssima do Bituca, o Tavinho Moura, todo mundo cinéfilo. E o Bituca entrou nessa da cinefilia, também. A gente tinha predileção total pela coisa mais moderna e de vanguarda que rolava no cinema, na época que era a *Nouvelle Vague*, que era aquela velha história do cara fazer filme na rua com orçamento barato, com um monte de plano sequência pra poder facilitar a edição. Era usada a luz do dia, aquela luz dura, sem muita iluminação, no máximo um rebatedor, ou seja, aquele cinema artesanal e de autoria. Um cinema autoral, um cinema que o cara assinava em baixo, original, isso nos fascinava.

Wilson Lopes: E isso tem tudo a ver com o Bituca mesmo.

Márcio Borges: O Thuffaut e o Godard foram os nossos mestres, pra tudo. Nossos mestres estéticos, entende? Então a gente queria fazer música como eles faziam cinema. A gente tinha uma recusa por aquela coisa bem acabadinha. Tinha que ter um elemento surpresa, tinha que ter uma coisa que era um corte, que era uma luz dura, entende? A gente provocava esse efeito, a gente curtiava muito, conversando antes de compor e na hora que pegava, a gente já sabia o que queria.

Wilson Lopes: Sempre fugindo do “normal”.

Márcio Borges: A gente sabia que estava tentando um caminho novo. O Bituca falava assim: “Marcinho, nós estamos fazendo as melhores músicas que esse planeta está produzindo.” Ele tinha consciência disso. E a gente sabia disso. Eu diria assim, o estopim, o que detonou foi o *Jules e Jim*, mas toda a *Nouvelle Vague* foi o que alimentou a fogueira. Depois, fomos ver *Os Incompreendidos*, que foi, inclusive, um filme anterior ao *Jules e Jim*, mas fomos ver depois, e apaixonamos com o Antoine Doinel, que é o menino, interpretado pelo ator Jean-Pierre Léaud, que tinha onze, doze anos de idade. Aí, fomos ver outros tantos filmes... O Bituca sempre soube o que queria. Às vezes ele ficava um tempo tentando, tentando, eu escrevendo e, de vez em quando, eu falava: “Vamos Bituca, vamos...” (risos).

Wilson Lopes: Você empurrando.

Márcio Borges: É, ele demorando a achar o acorde, eu empurrando e ele falava: “Calma, baixinho, calma... não é assim não, cara.” Aí, pimba! Achava o acorde: “Tá vendo? Oh!... Como é que ficou bacana! Olha a volta.” Aí, ele me colocava pra cantar: “Canta assim pra você ver como é que vai dar certo.” Eu cantava e ele dizia: “Agora muda a nota.” E a gente ia viajando juntos, ali. Só muitos anos depois é que fizemos música usando o gravador e tal. Era ao vivo, era na hora.

Wilson Lopes: Exatamente o *Nouvelle Vague*.

Márcio Borges: Era assim mesmo. “Vamos fazer agora, luz do dia, vamos embora...”

Wilson Lopes: Fale um pouco sobre o filme *Jules e Jim* e o início do *Clube da Esquina*.

Márcio Borges: Eu prefiro falar pela ordem. Pelo *Jules e Jim*. O *Jules e Jim* foi o filme que fez totalmente a nossa cabeça, que deu-nos uma diretriz criativa, estética, um rumo pra gente tomar na vida. Um amor. Basicamente a gente compunha por amor. Amor pelos outros, pela humanidade. Isso era o que nos movia, nós éramos dois Quixotes. E o Bituca foi se tornando a ponta dessa flecha. Cada vez mais pessoas reconheciam o talento dele. E eu tive essa glória de ser o primeiro a ver. Sempre pensava: “Esse cara é fora do normal.” Eu falava pra ele: “Bituca, nossas músicas vão rodar o mundo, através de você.” Eu sabia daquilo e ele ficava me olhando... Ele era um menino.

Wilson Lopes: Você já sabia do potencial dele?

Márcio Borges: Claro. Não tinha como não saber. Eu convivia intimamente com ele e nós pensávamos um no outro todo o tempo. O Bituca, com aquele talento dele e à custa de minhas investidas, foi rompendo aquela casca de timidez e seguiu em frente. Conheceu Elis Regina, Agostinho dos Santos, Caetano Veloso. Essa energia vinha e a gente ia se alimentando dessas experiências. Eu ia pra São Paulo com o Nelson Angelo e isso tudo era a gestação da coisa que se chama *Clube da Esquina*. Chegou o Fernando Brant apresentado para o Bituca por um amigo nosso. O Bituca tem algumas discordâncias quanto a minha memória e eu quando a dele, claro, são muito anos. Ele diz que, quem apresentou o Fernando a ele foi o Luiz Fernando e eu tenho certeza que foi o Sérvulo, meu amigo.

Wilson Lopes: E o Fernando, o que diz?

Márcio Borges: O Fernando fala que foram os dois. O Fernando é completamente *Tucano*, nessa memória aí (risos). Ele fala: “Foram os dois. Um em uma circunstância, o outro em outra” e resolveu o problema tucanamente.

Wilson Lopes: E o Milton sempre reunindo, agregando todos.

Márcio Borges: Aí veio o Ronaldo Bastos que ele conheceu no Rio. O Bituca sempre, o agregador. Ele ia chamando pessoas novas e daí a pouco aquela história que era eu e ele passou a ser eu, ele e Fernando. Depois eu, Bituca, Fernando e Ronaldo, e foi crescendo. Depois chegaram o Lô e o Beto Guedes, meninos ainda, dez anos de idade. Eu e o Bituca levamos o Lô e o Beto pra assistir ao filme *Os reis do iê, iê, iê*, dos *Beatles*. Tipo, os irmãos mais velhos levando os meninos para o cinema (risos). O Lô apaixonou logo pelos *Beatles* e o Beto não gostou muito e falou: “Não, véi, esses cabeludos.” O Beto era muito ligado às músicas do pai, as modinhas, serestas do norte de Minas. Mas depois, ouviu bem e entrou na onda também. Aí fizeram um conjunto que se chamava *The Beaver*, que era um *cover* dos *Beatles*. Eles faziam o maior sucesso na *Gurilândia*, um programa na época que acontecia aos domingos.

Wilson Lopes: Vocês já moravam no bairro Santa Tereza?

Márcio Borges: Não. Era no Centro ainda. No edifício Levy. E O Bituca foi para o Rio de Janeiro e tal...

Wilson Lopes: Então, isso tudo era o início do *Clube da Esquina*?

Márcio Borges: Isso era o início da patota que gerou o *Clube da Esquina*. Foi juntando. O Wagner era amigo do Bituca desde Três Pontas, contrarrâneo, tinha Nivaldo Ornelas, Toninho Horta, Paulinho Horta que era do Ponto dos Músicos, Tavinho Moura...

Wilson Lopes: O Toninho Horta era do Ponto dos Músicos?

Márcio Borges: O Toninho chegou via Paulinho Horta, irmão dele. O Toninho dava aula de violão pro Lô. Os dois iam lá em casa direto e assim a turma foi crescendo. Uma coisa é o seguinte. Quem não se uniu ao *Clube da Esquina* na casa dos Borges, se uniu na casa do Fernando Brant. Existiram esses dois pólos.

Wilson Lopes: O *Clube da Esquina* é um movimento? E o nome, quem criou?

Márcio Borges: Na verdade é o seguinte. Há controvérsias porque, depois que eu fiz a letra, todo mundo quis ser pai do nome. Eu acho... Tinha um negócio lá na esquina... Que os caras brincavam. Tinha o Oásis, que era o clube lá do bairro e os meninos eram muito pequenos ou muito duros (sem dinheiro) também e não podiam entrar no Clube Oásis.

Wilson Lopes: Os meninos, quem eram?

Márcio Borges: O Lô, Lé, João Luiz, os meninos lá do bairro. Meninos mesmo, doze, treze, quatorze anos. Eu e o Bituca já estávamos na vida, né? Eu trabalhava em uma agência de propaganda e o Bituca já morava no Rio. E os meninos ficavam lá na esquina. No passeio, eles desenhavam com giz uma mesinha, como se fosse um bar.

Wilson Lopes: No passeio da famosa esquina?

Márcio Borges: É. Rua Paraisópolis com Divinópolis. Diz o Lô que tinha um amigo dele que chegava e falava: “Estão aí no *Clube da Esquina*, né?” Minha mãe falava sistematicamente isso: “Vocês estão lá naquele clube, né? Aquilo ali parece um clube, um pedaço de meio-fio e vocês não saem de lá. Não sei qual é a mágica que tem.” Era um termo assim de uso muito restrito, e mais lá dentro de casa mesmo, uma hora ou outra. Eu revivi este termo quando vi o Bituca e o Lô compondo. Eu cheguei da escola à tarde, estudava no colégio Anchieta, estavam os dois na varanda de casa na rua Divinópolis, compondo. Eu nem entrei em casa, tirei o caderno de dentro da pasta, comecei a escrever e falei: “Oh! Quero fazer essa letra, tô nessa aí também.” Comecei ali a desenvolver uma idéia, quando eu tive um estalo e pensei: “Não, eu vou fazer uma música em homenagem ao Lô e ao Bituca. O Lô está em um ritmo de passagem, um menino que está virando homem, então eu vou tratá-lo como homem nesta letra, não vou falar jovem.” Então vem “Os homens estão..., entende?”. E ao mesmo tempo eu quero que seja uma homenagem a este momento, este momento aqui em casa com a minha mãe e tal... Aí, acabou a luz,

minha mãe pegou uma vela para eu poder continuar escrevendo. Eu quero fazer uma coisa que seja o reflexo desse momento tipo “A noite que está chegando, ficou escuro.” O Lô e o Bituca lá fora...eu fui pra dentro e eles continuaram na varanda. Bom, eu decorei a música, fui para um canto escrever e, naturalmente, me veio esse nome *Clube da Esquina*. Eu lembrei da história dos meninos na rua, minha mãe chamando o Lô que não saía do clube...e aí eu boleei: “Esta música vai se chamar *Clube da Esquina*” e coloquei o nome. Aí, depois que coloquei o nome, todo mundo quis ser pai do nome *Clube da Esquina* (risos). A idéia foi minha, foi minha... pois, a música é minha e eu que boleei. Se eu não tivesse feito aquela música com aquele nome *Clube da Esquina*, tudo teria continuado. As pessoas continuariam a ser amigas uma das outras etc, etc...mas jamais seriam conhecidas como o *Clube da Esquina*. Se eu tivesse, por exemplo, colocado o nome da música de Maria Angélica. Como é que ficaria Clube da Maria Angélica? Não dá. O *Clube da Esquina* se tornou um carimbo, clube, que é um ajuntamento de pessoas...

Wilson Lopes: Encaixou em tudo que estava acontecendo na época. Virou um movimento, um estilo?

Márcio Borges: É. Virou um estilo. Você vê que cada um tem o seu jeito e todos esbarram um no outro. Cada um tem a sua casa, mas há sempre um cômodo que é conjugado com outro. E isso faz uma grande união. Por exemplo, você entra em uma sala, está lá o Toninho Horta com um tipo de música completamente diferente da música do Bituca, mas, na casa dele tem um cômodo onde ele fala direto com a música do Bituca. E a casa do Bituca tem um cômodo em comum com a do Lô e assim vai. Aí, virou um movimento, uma maneira de compor e todos influenciaram todos.

Wilson Lopes: O *Clube da Esquina* contou com integrantes que não eram mineiros?

Márcio Borges: Sim. Tinha o pernambucano Naná Vasconcelos, Café, Noveli que trouxeram coisas também. Os cariocas, Joyce, Robertinho Silva, Ronaldo Bastos que é fluminense e Luiz Alves. Na verdade ficou conhecido como movimento da música mineira, mas haviam pessoas que não eram mineiras também. A maioria era, mas o próprio Bituca não é um mineiro autêntico.

Wilson Lopes: O *Clube da Esquina* é um movimento musical?

Márcio Borges: É mais um movimento assim por similaridade, por identidade entre as pessoas. Nós nunca formatamos nem formulamos um manifesto de um movimento tipo “Vamos fazer um movimento.”

Wilson Lopes: Como a Bossa Nova e a Tropicália?

Márcio Borges: A tropicália lançou um manifesto, tinha uma carta de princípios. A Tropicália se constituiu como movimento mesmo, cheio de palavras de ordem tipo “É proibido proibir.” Já com a Bossa Nova não foi assim. A Bossa Nova foi um movimento musical da zona sul. Eles começaram a tocar o samba de uma forma mais macia, mas basicamente era o samba mesmo. Tanto que antes se chamava Samba Bossa Nova, depois que virou só Bossa Nova.

Wilson Lopes: Márcio, muito obrigado pela entrevista.

Márcio Borges: Tá falado. Estamos aí.

Apêndice 3 - Discografia comentada de Milton Nascimento

Em sua discografia que conta hoje com trinta e seis álbuns, podemos identificar em diversas culturas musicais, sociais e religiosas:

O mundo do baile:

- *Barulho de Trem*, 1964 (Dex Discos do Brasil), seu primeiro disco, um compacto com quatro músicas.
- *Crooner*, 1999 (Warner), lembrando os tempos de baile com canções como: *Only You*, *Frenesi*, *Aqueles Olhos Verdes*.

Discos estrangeiros:

- *Courage*, 1968/69 (CTI – Van Gelder Studios), com arranjos orquestrais de Eumir Deodato, Milton projeta também sua carreira para o exterior tendo o reconhecimento de músicos de expressão do *jazz*, como o pianista norte americano Herbie Hancock e o flautista também norte americano Hubert Laws que participaram das gravações.
- *Native Dance - Wayne Shorter Featuring Milton Nascimento*, 1974/75 (EMI cedido pela CBS), um disco com cinco músicas de Milton e quatro de Wayne Shorter, saxofonista norte americano responsável pela difusão da música de Milton Nascimento nos Estados Unidos. Com este disco Milton se insere definitivamente no cenário do *jazz*.
- *Milton*, 1976 (EMI/Odeon), ainda em contato direto com Wayne e também com o pianista Herbie Hancock, ambos atuam no disco.
- *Journey To Dawn*, 1979 (A&M Records), teve a produção de Jim Price e arranjos de Milton Nascimento. Foi gravado no *Clover Studios, Hollywood*; *Vice-Versa Studios, São Paulo*; *Trans-América Studios* no Rio de Janeiro e mixado no *The Village Recorder* em *Los Angeles*. Os músicos que

participaram desse disco foram: Nelson Angelo, violão e guitarra; Hugo Fattoruso, piano; Novelli, baixo; Robertinho Silva, bateria, Naná Vasconcellos, percussão e Milton Nascimento, voz, violão e piano.

- *Corazón Americano – Milton Nascimento, Mercedes Sosa y Leo Grieco*, 1986 (Polygram), o contato de Milton com a América Latina.
- *Yauaretê*, 1987 (CBS), participação especial do cantor pop americano Paul Simon, que ainda assina os arranjos vocais. Nesse disco, o encontro de vários músicos americanos e brasileiros.
- *Milton Nascimento e Belmondo*, 2008 (B Flat Recordings), gravado em Paris junto com os irmãos Belmondo e participação da orquestra Nacional da França.

Encontros: Mesmo que, praticamente todos os álbuns sempre tenham essa característica, citarei alguns em especial.

- *Clube da Esquina*, 1972 (EMI/Odeon), a grande marca viria a ser a união de vários músicos que ao todo somaram dezenove artistas, entre eles; Toninho Horta, Beto Guedes, Wagner Tiso, Nelson Angelo, Robertinho Silva, Paulo Moura, Luiz Alves, Luiz Gonzaga Jr., Alaíde Costa e os letristas; Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Carmelo Larrea, Monsueto e Ayrton Amorim.
- *Milagre dos Peixes*, 1973 (EMI/Odeon) e *Milagre dos Peixes ao vivo*, 1974 (EMI/Odeon), músicas como *Tema dos Deuses*, *Sacramento*, *A Chamada*, beiram ao experimental ao lado de clássicos como *Cais* e *San Vicente*.
- *Minas*, 1975 (EMI/Odeon), também com um certo ar experimental bem ilustrado em *Trastevere*, e o uso da guitarra elétrica com distorção em *Caso Você Queira Saber* de Beto Guedes e Márcio Borges e um pouco do mundo dos *Beatles*, em *Norwegian Wood*, de Lennon e McCartney.

- *Gerais*, 1976 (EMI/Odeon), uma relação com as origens sul americanas em *Volver a los 17*, com Mercedes Sosa, cantos indígenas em *Promessas do Sol e Caldeira*, e também as raízes do interior de Minas Gerais em *Fazenda, Calix Bento, Carro de Boi e Minas Gerais*.
- *Clube da Esquina 2*, 1978 (EMI/Odeon), com a participação de 63 artistas sem contar os músicos da orquestra e coros, esse encontro reuniu Chico Buarque, Joyce, Danylo Caymmi, o grupo vocal do Chile Tacuabé, Francis Hime, o grupo de São Paulo Azymuth, o coral infantil Canarinho de Petrópolis, além de todo o elenco do *Clube da Esquina*.
- *Angelus*, 1993 (Warner), considerado por Milton o terceiro *Clube da Esquina*. Este disco foi gravado em duas fases. A primeira parte da gravação feita em uma fazenda no interior de Minas Gerais, Milton contou com os músicos brasileiros; Robertinho Silva e os filhos Ronaldo e Wanderley Silva, Túlio Mourão, Flávio Venturini, Wilson Lopes, e o pianista uruguaio Hugo Fattoruso. Na segunda fase de gravação, Milton seguiu para Nova Iorque e contou com músicos renomados do mundo do *jazz*; Ron Carter, Pat Metheny, Jack DeJohnette, Wayne Shorter, Herbie Hancock, o brasileiro Naná Vasconcelos e também artistas da linha pop; James Taylor, Jon Anderson e Peter Gabriel.

Religioso e social:

- *Missa dos Quilombos*, 1982 (Ariola), foi gravado ao vivo na igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, Caraça, Minas Gerais. No repertório, novas canções como *Em nome de Deus, Rito Penitencial, Aleluiá, Ofertório, O Senhor é Santo, Rito da Paz*, com seus novos parceiros Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra, Milton canta por toda humilhação sofrida pelos negros.

Em nome de um Deus supostamente branco e colonizador, que nações cristãs têm adorado como se fosse o Deus e Pai de Nosso Senhor Jesus Cristo, milhões de Negros vêm sendo submetidos, durante séculos, à escravidão, ao desespero e à morte. No Brasil, na América, na África-mãe no mundo. (...) Mas um dia, uma noite, surgiram os Quilombos, e entre todos eles, o Sinai Negro de Palmares, e nasceu, de Palmares, o Moisés Negro, Zumbi. E a liberdade impossível e a

identidade proibida floresceram, “em nome do Deus de todos os nomes”, “que faz toda carne, a preta e a branca, vermelhas no sangue”.(...) Na música do negro mineiro Milton e de seus cantores e tocadores, oferece ao único Senhor “o trabalho, as lutas, o martírio do Povo Negro de todos os tempos e de todos os lugares” (CASALDÁLIGA, 1982).

E Fernando Brant fala ainda:

Novembro de 1981. Eu estava lá no Recife, vendo e ouvindo tudo. Pele e pelos arrepiados. Dom Helder, Dom Pedro e Dom Zumbi denunciando os crimes cometidos contra os negros no Brasil e conclamando todos a criar uma nova história. A música de Milton Nascimento ganhava a praça, as pedras, as pessoas. O povo estava ali inventariando o passado para fazer presente e futuro mais justos. No dia Nacional do Negro e aniversário da morte de Zumbi, brasileiros se uniam em torno de música, palavras crenças e idéias. Éramos todos participantes de um acontecimento inesquecível (BRANT, 1982).

- *Txai*, 1990 (Columbia), neste disco Milton retrata os costumes do povo da floresta e seus sons. O repertório inclui músicas indígenas como *Awasi*, *Baridjumokô* e *Hoeiepereiga*, esta última original do povo Paiteir, interpretada pela Pagé Perpera e pelos participantes da cerimônia do Hoeiete.

“*Txai* – palavra da língua dos índios Kaxinawa... adotada por índios, seringueiros e ribeirinhos, no Acre, como tratamento de respeito e carinho a todos os aliados dos povos da floresta. Companheiro; uma metade de mim” (TXAI, 1990)

- *Pietá*, 2002 (Warner), com este disco Milton faz uma homenagem às mulheres, em especial à sua mãe Lília e apresenta para o mundo três cantoras; Maria Rita, Marina Machado e Simone Guimarães. Neste disco também como aspecto social, Milton trás do interior de Minas, os Meninos de Araçuaí.

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

Lília, minha mãe, a quem eu devo tudo que sou e para quem dedico esse trabalho.
Como não podia deixar de ser. Milton Nascimento” (NASCIMENTO, 2002).

Anexo 1 - Gravações originais de *Novena, Crença e Gira Girou****Disco 1***

1- **Novena (Milton Nascimento e Márcio Borges):** Disco Angelus (Warner, 1993)

Músicos:

Milton Nascimento: Voz, vocalização e violão

Herbie Hancock: Piano

Jack Dejohnette: Bateria

Ron Carter: Baixo acústico

Pat Metheny: Guitarra

2- **Crença (Milton Nascimento e Márcio Borges):** Disco Travessia (Codil, 1967, LP - Dubas, 2002, CD)

Músicos:

Milton Nascimento: Voz e violão

Grupo Tamba 4

Luiz Eça: Piano

Ohana: Bateria

Dório: Baixo

Roberto: Flauta

Arranjo, orquestração e regência de **Luiz Eça**

3- **Gira, Girou (Milton Nascimento e Márcio Borges):** Disco Travessia (Codil, 1967, LP - Dubas, 2002, CD)

Músicos:

Milton Nascimento: Voz e violão

Grupo Tamba 4

Luiz Eça: Piano e vocal

Ohana: Bateria e vocal

Dório: Baixo e vocal

Roberto: Flauta e vocal

Arranjo, orquestração e regência de **Luiz Eça**

Anexo 2 - Gravação do recital

Disco 2 e DVD

Músicas:

- 1- Novena (Milton Nascimento e Márcio Borges)**
- 2- Crença (Milton Nascimento e Márcio Borges)**
- 3- Gira, Girou (Milton Nascimento e Márcio Borges)**
- 4- W.R. (Wilson Lopes)**
- 5- I.C.B. (Wilson Lopes)**
- 6- Shuffle (Wilson Lopes)**
- 7- Asa Branca / Leão do Norte (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira / Lenine e Paulo César Pinheiro)**

Músicos:

Wilson Lopes: Guitarra e Violão

André Queiroz: Bateria

Beto Lopes: Baixo

Celso Alves: Voz

Gravado no auditório da Universidade Federal de Minas Gerais no dia 08 de julho de 2010.

Anexo 3 - Programa do recital