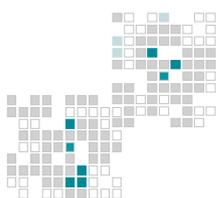


IDENTIDADES, TERRITORIALIDADES E ALTERIDADES LATINO- AMERICANAS NAS CANÇÕES DE MILTON NASCIMENTO

LATIN AMERICAN IDENTITIES, TERRITORIALITIES AND DISSIMILARITY
IN MILTON NASCIMENTO'S SONGS

*IDENTIDADES, TERRITORIALIDADES Y ALTERIDADES
LATINOAMERICANAS EN LAS CANCIONES DE MILTON NASCIMENTO*

208



Laan Mendes de Barros

■ Jornalista e editor, possui graduação em Educação Artística e Artes Plásticas pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (1978), mestrado em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (1988), doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1994) e pós-doutorado na Université Stendhal - Grenoble 3, na França (2008). Atualmente é professor assistente doutor da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" (FAAC-Unesp).

■ E-mail: laan@faac.unesp.br.

RESUMO

Conexões culturais latino-americanas nas canções de Milton Nascimento da década de 1970. A formação de uma identidade brasileira latino-americana em um contexto de lutas políticas que irmanaram amplos segmentos das populações de vários países da América Latina e do Caribe. Identidades, territorialidades e alteridades na sociedade contemporânea e nos processos de mediação da cultura. Narrativas interdiscursivas e hibridações culturais.

PALAVRAS-CHAVE: CULTURAS LATINO-AMERICANAS; MILTON NASCIMENTO; MÚSICA POPULAR; IDENTIDADE; ALTERIDADE; TERRITORIALIDADE.

ABSTRACT

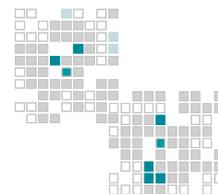
Latin American cultural connections in Milton Nascimento's songs of the 1970s. The development of a Latin American Brazilian identity in a context of political struggles that brought together broad segments of the populations of a number of countries of Latin America and of the Caribbean. Identities, territorialities and dissimilarities in the processes of mediatization of the culture. Inter-discursive narratives and hybrid cultures.

KEYWORDS: LATIN AMERICAN CULTURES; MILTON NASCIMENTO; POPULAR MUSIC; IDENTITY; DISSIMILARITY; TERRITORIALITY

RESUMEN

Conexiones culturales latinoamericanas en las canciones de Milton Nascimento en los años '70. La formación de una identidad brasilera latinoamericana en un contexto de luchas políticas que hermanaron a diversos sectores de la población de muchos países de América Latina y del Caribe. Identidades, territorialidades y alteridades en la sociedad contemporánea y en los procesos de mediatización de la cultura. Narrativas interdiscursivas e hibridaciones culturales.

PALABRAS-CLAVE: CULTURAS DE AMÉRICA LATINA; MILTON NASCIMENTO; MÚSICA POPULAR; IDENTIDAD; ALTERIDAD; TERRITORIALIDAD.



1. Introdução

No contexto de lutas políticas que irmanaram amplos segmentos dos povos latino-americanos nas décadas de 1960 e 1970, com ecos ainda nos anos 1980, as canções de Milton Nascimento e seus parceiros construía pontes poético-musicais entre o Brasil e demais países de nossa Morenamérica, de nossa Ameríndia. Elas podem ser pensadas no escopo de “latinidades conexas”, por conta de influências recíprocas entre suas produções e de outros compositores da América Latina e Caribe.

Neste artigo são analisadas algumas canções de Milton Nascimento reunidas em cinco discos: Milton (1970) *Clube da Esquina* (1972), *Milagre dos Peixes* (1973), *Geraes* (1976) e *Clube da Esquina 2* (1978). Canções que trazem elementos marcantes da cultura de nosso subcontinente e que ajudaram a formar uma identidade brasileira latino-americana em seus ouvintes. Hoje, em tempos de menor articulação entre as culturas de nossos países, a retomada daquelas canções pode nos ajudar a reestabelecer laços e nexos culturais e políticos, pode nos ajudar a reelaborar experiências estéticas que renovem o nosso campo semântico e pragmático.

As letras de várias canções daqueles discos traziam marcas evidentes de latino-americanidade, em temas e construções literárias que mesclavam matrizes culturais e contextos sociais dos povos que vivem ou viveram nestas terras formadas por montanhas, florestas, pampas, praias, pântanos e desertos, que abrigam pequenos povoados, médias e grandes cidades. As músicas de Milton e seus parceiros traziam elementos rítmicos, melódicos e harmônicos que atravessaram fronteiras, em experiências estéticas mestiças, que nos remetem a uma identidade cultural comum, que merece ser compartilhada.

O contexto histórico e toda a trama política, cultural e midiática daquele período certamente justificam e ajudam a explicar a busca e disposição de aproximação poética e estética das canções de vá-

rios compositores e intérpretes que compuseram o cenário musical latino-americano. Lutas comuns contra regimes ditatoriais, articulações entre os movimentos sociais e, até mesmo, os movimentos migratórios decorrentes de perseguições e exílios políticos. O tema aqui trazido poderia muito bem ser estudado nos contornos da História e das Ciências Sociais. Os limites deste artigo obrigam, porém, a uma delimitação mais modesta. Seu foco fica no âmbito das articulações entre comunicação, cultura midiática e experiência estética, que já são suficientemente amplas e complexas. Tais articulações passam pela discussão sobre hibridações culturais e narrativas interdiscursivas.

O presente artigo toma como base trabalho apresentado no 11º Encontro Internacional de Música e Mídia (MusiMid), que teve como tema “Uma vereda tropical: Aproximações, percursos e disjunções na cultura brasileira e suas ‘latinidades conexas’” e foi realizado em setembro de 2015 na cidade de São Paulo.

2. Identidades, territorialidades e alteridades

A questão da latino-americanidade nos leva a pensar três conceitos. São eles: Identidade, territorialidade e alteridade. Termos que podem ser pensados no singular ou no plural. O geógrafo brasileiro Milton Santos nos mostrou essas articulações. Para ele:

O território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais ele influi. Quando se fala em território deve-se, pois, de logo, entender que se está falando em território usado, utilizado por uma dada população. Um faz o outro, à ma-

neira da célebre frase de Churchill: primeiro fazemos nossas casas, depois elas nos fazem... A ideia de tribo, povo, nação e, depois, de Estado nacional decorre dessa relação tornada profunda (Santos, 2002, p. 97).

Com Milton Santos, entendemos a identidade cultural como o conjunto de elementos que “configuram a fisionomia de um determinado território”, em uma construção que se estende no tempo histórico e se entranha nas relações sociais. As marcas de identidade estão nas dinâmicas de ocupação do espaço físico, nos usos de tecnologias e nas formas de sociabilidade. E quando esses territórios são atravessados pelas pessoas que neles habitam ocorre o fenômeno da interculturalidade, da miscigenação e da hibridação cultural.

Para Octavio Ianni esse processo é de transculturação. Conceito que deve ser tomado desde uma perspectiva complexa, pois geralmente os processos não são de convergência, onde todos caminham para um lugar comum, ou mesmo de interação cultural, onde as relações se dão de forma colaborativas. Trata-se de uma “pluralidade em movimento, em contínua mutação”, como nos lembra Octavio Ianni (2000, p.105). Na qual “coexistem e tencionam-se diversidades e desigualdades, identidades e alteridades, contemporaneidades e não-contemporaneidades, territorializações e desterritorializações, modernidades e pós-modernidades” (idem, p.105).

Vale, portanto, problematizar a temática da transculturação de forma dialética. Se vivemos tempos de “culturas híbridas” e de transposição de fronteiras desde meados do século XX, por conta dos avanços dos meios de transporte e de comunicação, cabe indagar como se tem dado essa hibridação. É preciso reconhecer que nesses processos de integração, interação e miscigenação fatores políticos e econômicos têm forte peso e as relações não se dão, necessariamente, entre iguais. Ianni (2000, p.107) nos adverte para o fato de que “a

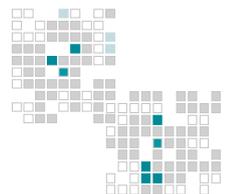
transculturação pode ser o resultado da conquista e dominação, mas também da interdependência e acomodação, sempre compreendendo tensões, mutilações e transfigurações”. Para ele,

Tantas são as formas e possibilidades de intercâmbio sociocultural, que são muitas as suas denominações: difusão, assimilação, aculturação, hibridação, sincretismo, mestiçagem e outras, nas quais se buscam peculiaridades e mediações relativas ao que domina e subordina, impõe e submete, mutila e protesta, recria e transforma. A realidade, no entanto, é que sempre há mudança e transfiguração. Nada permanece original, intocável, primordial. Tudo se modifica, afina e desafina, na travessia (Ianni, 2000, p.107).

E na travessia que os povos da América Latina realizaram no decorrer do século XX, na busca da retomada da democracia, o campo da cultura foi importante espaço de manifestação popular e de mobilização política. No âmbito específico da canção popular o aprendizado foi grande e as marcas de identidade permanecem até hoje para as gerações que viveram os anos de ditadura e solidariedade entre aqueles que almejavam a liberdade.

O território, quando pensado na perspectiva da cultura, circunscreve o espaço de ação e de construção de identidade da população de um lugar, ou mesmo de um grupo social. Trata-se de um espaço simbólico que abriga pessoas que compartilham um sentimento de pertencimento àquele lugar. Trata-se de uma construção social e cultural, que se circunscreve a um recorte geográfico, ou pode ser composto de células que se interligam por linhas de interação. É o lugar de existência social. Pode ser pensado em diferentes dimensões: a vila, o bairro, a cidade, um país, ou mesmo um continente (ou macrorregião de um continente, como é o caso da América Latina).

A ideia de território não se limita, portanto, aos



contornos geográficos determinados por acidentes naturais ou demarcações políticas. Territorialidade tem a ver com identidade, que se constrói a partir de relações de alteridade. Não que essas relações sejam isentas de conflito e de contradições. Mas elas se dão em um contexto de inter-relação e de mútua influência, no qual o outro (indivíduo, coletividade ou povo) faz parte de nossos horizontes de expectativas e de cooperação. As coisas então fazem sentido em uma relação entre “produção e reconhecimento”, como nos ensina Eliseo Verón, ao falar das relações entre o discurso e as apropriações do discurso por parte dos receptores. E quando esse reconhecimento se converte em nova produção (cultural, artística, musical) os sentidos se tornam ainda mais envolventes, mais intensos e mobilizadores. Foi isso que aconteceu com a música latino-americana dos anos 1970. Ela sensibilizou os jovens que viveram aquele tempo histórico a olharem para o outro lado da fronteira e os mobilizou a caminhar como sujeitos da história, “ascendendo a esperança e apagando a escuridão”.

Tal caminhada se deu – e pode ainda se dar – em um contexto de solidariedade. Neste particular, tomamos os ensinamentos de Paul Ricoeur sobre alteridade, que ele nos apresenta em *Percurso do reconhecimento* (2006) e *O si-mesmo como outro* (2014). No jogo dialógico entre *ipseidade* e *alteridade*, o filósofo francês nos leva a encontrar o sentido da *solidariedade*. Mais que o confronto entre o Eu e o Outro, o encontro do Outro no meu Eu acabaram marcando a identidade de muitos jovens daquela geração, com o real sentido da alteridade e de reconhecimento. E isso tem muito a ver com sentido último da própria comunicação. Afinal, comunicação é “tornar comum”, é “compartilhar”, é partilhar com o Outro. A comunicação se torna mais intensa quando eu busco a transformação de meu interlocutor e me deixo transformar pelos outros que trago comigo, de tempos passados e outros vindouros.

A memória daqueles que me antecederam estão presentes na minha produção de sentidos. Também, as expectativas em relação àqueles que me sucederão. Nossa identidade está prenha de alteridades e solidariedade.

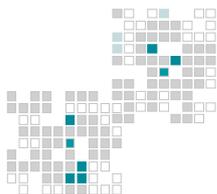
3. “Caminhemos pela noite com a esperança”

São várias as canções de Milton que têm uma “alma” morenamericana. Alguns álbuns, porém, trazem uma latino-americanidade mais explícita, mais intensa. Escolhemos cinco discos lançados entre 1972 e 1978, um período histórico no qual vários dos países latino-americanos viveram processos de grande tensão política. Processos de confronto de segmentos da sociedade com forças de regimes ditatoriais e reestabelecimento da democracia. Contexto esse que por si só já nos aproximava mobilizava mobilização social e de grandes transformações políticas. De cada disco analisado destacamos uma ou duas canções. Vamos a elas.

3.1 Milton (1970)

O primeiro álbum aqui analisado, que tem no desenho da capa e em sua composição e arranjos fortes marcas da negritude do compositor e cantor mineiro, traz como tema de abertura a canção *Para Lennon e McCartney*, de Fernando Brant, Márcio Borges e Lô Borges. Nessa canção Milton declara “Eu sou da América do Sul / Eu sei vocês não vão saber / Mas agora sou cowboy / Sou do ouro, eu sou vocês / Sou do mundo / Sou Minas Gerais”. Trata-se, como se vê de expressões de identidade e de interação, em um jogo entre territorialidade e desterritorialidade, em um confronto entre localidade e globalidade. Também, de uma relação de alteridade entre o Eu e o Outro.

Vejamos algumas outras canções do álbum de 1970: *Amigo Amiga* é o segundo tema, que traz questões de amizade, temporalidades e paisagens naturais e culturais, com fortes traços de nostalgia e expressões de saudade. *Maria Três Filhos* e *Pai Grande* são canções que resgatam as origens



étnicas de Milton, a negritude e seus antepassados. As canções *Clube da Esquina*, *Alunar* e *O Homem da Sucursal* falam de amizades e trazem questões sociais, com melodias que seriam retomadas em outras composições de Milton e seus parceiros.

Merece destaque, para fins deste artigo, a canção *Canto Latino*, de Milton Nascimento e Ruy Guerra. Uma toada que se desdobra em canto de guerra, que traz o tema da morte e da vida que renasce entre “hermanos”. Alguns versos são aqui trazidos:

*Pois esse canto latino
Canto pra americano
E se morre vai menino
Montando na fome ufano
Teus poucos anos de vida
Valem mais do que cem anos
Quando a morte é vivida
E o corpo vira semente
De outra vida aguerrida
Que morre mais lá na frente
Da cor de ferro ou de escuro
Ou de verde ou de maduro
A primavera que espero
Por ti, irmão e hermano
Só brota em ponta de cano
Em brilho de punhal ruço
Brotava em guerra e maravilha
Na hora, dia e futuro da espera virar...*

Em um contexto de lutas políticas no Brasil e noutros países da América Latina que marcava a virada de década dos anos sessentas aos anos setenta, essa canção bem se encaixa no gênero de canção de protesto. Mais que o lamento pela morte vivida, Milton e Ruy Guerra falam de engajamento e de esperança, de uma “vida aguerrida”, que empunha as armas, de um “corpo que vira semente” e “brotava em guerra e maravilha”. O clima melódico e rítmico é quase litúrgico, com uma toada que se converte em cantiga, embalado com teclados (órgão de tubo) e violões, sopros andinos,

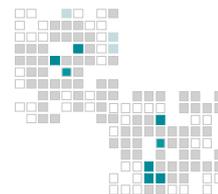
tambores e percussão que remetem à natureza. A hibridação estética presente nesse *Canto Latino*, que mescla elementos culturais do colonizador e do colonizado, dos povos originários da América e de outros trazidos da África, reproduz bem a identidade cultural de nossa macrorregião. Não há dúvida. Essa canção revela a latino-americanidade da produção musical de Milton Nascimento e seus parceiros. Marca que se estende por toda a obra do compositor-cantor mineiro¹.

3.2 *Clube da Esquina* (1972)

Um álbum duplo, com dois long-plays e 21 canções, fortemente marcado pelo espírito coletivo na criação e interpretação das peças. Trata-se de um álbum-documento de um movimento poético-musical que surgia em Minas Gerais, já em meados dos anos 1960, com a participação de vários compositores, intérpretes e arranjadores, e que iria se afirmar nos álbuns seguintes daquela década. O grupo de jovens músicos se reunia numa esquina do bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte, para tocar violão e cantar. Suas referências musicais, passavam tanto pelo rock, pela bossa nova e o jazz, como pela música folclórica e rural do interior de Minas. Dialogavam com gêneros musicais de países vizinhos, com elementos da música sacra e, mesmo, da música (dita) erudita. Os temas das canções mesclavam questões de identidade, territorialidade e alteridade e, com frequência, assumiam um discurso mais politizado e crítico em relação ao contexto social presente no Brasil e noutros países da América Latina.

A primeira coletânea do *Clube da Esquina* tem como tema de abertura a canção *Tudo que você podia ser*, dos irmãos Lô Borges e Márcio Borges. Uma balada com elementos de folk rock, traços de jazz e de música rural, cantada por Milton de forma límpida, quase lírica, que fala de vida na

¹ Embora nascido no Rio de Janeiro, em 1942, Milton Nascimento cresceu em Minas Gerais, tem forte identidade mineira. Isso se revela em suas canções.



estrada. Oito canções do álbum são composições de Milton Nascimento com parceiros do *Clube da Esquina: Cais, Cravo e Canela, San Vicente, Os Povos, Um Gosto de Sol, Pelo Amor de Deus, Nada Será como Antes, Ao que Vai Nascer*. Tais canções, de Milton com parceiros do *Clube da Esquina*, fazem referências frequentes a temas sociais. Os lamentos e o tom nostálgico da interpretação de Milton trazem sentimentos coletivos e ancestrais e estão cheias de história. É como se ele cantasse por muitos outros. Um canto pleno de alteridade.

Além de *Tudo que você podia ser*, outras seis canções são de Lô Borges, em parceria com Ronaldo Bastos ou com seu irmão Márcio: *Trem Azul, Nuvem Cigana, Um Sol da Cor de Seu Cabelo, Estrelas, Paisagem da Janela e Trem Doido*. Elas marcam um tom mais urbano e romântico do *Clube da Esquina*. É o próprio Lô Borges quem assume a primeira voz na interpretação dessas peças, em um clima mais leve e jovial.

O álbum traz também alguns temas instrumentais e experimentos coletivos, como *Saídas e Bandeiras, Clube da Esquina 2 e Lilia*, além de duas canções tradicionais: *Dos Cruzes*, do compositor espanhol Carmelo Larrea, e *Me Deixa em Paz*, de Monsueto e Ayrton Amorim.

Daquele álbum destacamos a canção *San Vicente*, parceria de Milton Nascimento com Fernando Brant, que traz uma poesia cheia de metáforas e melodia, ritmo e harmonia de alma latino-americana. Um clássico da obra de Milton. Tomemos alguns versos de *San Vicente*:

Coração americano

Acordei de um sonho estranho

Um gosto, vidro e corte

Um sabor de chocolate

No corpo e na cidade

Um sabor de vida e morte

Coração americano

Um sabor de vidro e corte

A espera na fila imensa

E o corpo negro se esqueceu

Estava em San Vicente

A cidade e suas luzes

Estava em San Vicente

As mulheres e os homens

Coração americano

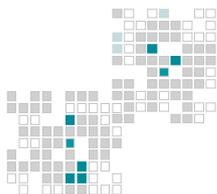
Um sabor de vidro e corte

Um “sonho estranho” leva Milton a San Vicente. Ao que tudo indica, trata-se da cidade argentina, na região de Misiones, que fica no extremo nordeste de nosso vizinho do Sul. Uma parte do território argentino incrustado entre Brasil e Paraguai, que foi marcado por guerras de fronteira e conquistas de territórios. A canção fala de identidade, de um “coração americano”. Fala de vida e morte, do dia e da noite, embalado por violões, charangos, bandolins, com a marcação do contrabaixo e da bateria e efeitos de percussão. A canção em 3X4 traz em sua parte rápida uma “Chacarera Trunca” com arranjo próprio de percussão. Já em sua parte final, o clima ritualístico da canção encontra sua plenitude num poslúdio marcado pelo tilintar de sinos, que nos remetem ao chamado para as missas das muitas igrejas barrocas mineiras.

3.3 Milagre dos Peixes (1973)²

Este álbum traz mais que canções isoladas. Os vários temas compõem como que uma cantata, uma opereta morenamericana. Eles são sequenciados com passagens cheias de efeitos sonoros, vocalizações, conversas, gritos indígenas, apitos e batidas percussivas. *Escravo de Jó*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, é o tema de abertura e conta com vários intérpretes que se intercalam. Dentre eles a voz de Clementina de Jesus enche de negritude o ar da canção.

² O álbum *Milagre dos Peixes* possui duas edições, uma gravada em estúdio (com 12 faixas) e outra gravada ao vivo (com 18 faixas).



A religiosidade é bem presente em *Milagre dos Peixes*, como o próprio título do álbum sugere. A canção que leva o mesmo nome merece um destaque neste artigo. *Milagre dos Peixes* é uma canção ‘*sui generis*’, plena de hibridações culturais ritmos e harmonizações. Mescla ritmos andinos e dos pampas, da floresta amazônica e dos tambores mineiros, trazidos pelos escravos. Apresenta um clima lírico e ao mesmo tempo singelo. Novamente o sentido de alteridade e o sentimento de generosidade se faz presente na letra da canção, da qual reproduzimos alguns versos:

*Desenhando nessas pedras
tenho em mim todas as cores
quando falo coisas reais
e num silêncio dessa natureza
eu que amo meus amigos
livre, quero poder dizer:
Eu tenho esses peixes e dou de coração
eu tenho essas matas e dou de coração”.*

Outra canção desse álbum que merece destaque é *Pablo*, interpretada por um garoto, Nino Borges na gravação original. O miolo da canção, na qual Pablo se apresenta e descreve sua identidade, remete a um hino religioso, meio beneditino, sustentado por um belo arranjo de cordas. Ela é emoldurada, em sua abertura e conclusão por outro tema musical, que aparece em flashes rápidos no decorrer do disco, que traz um ar festivo e alegre ao arranjo. Um tema que mescla a cuenca chilena e a zamba argentina, em andamento acelerado na forte marcação do bombo leguero. Seus versos falam de um humanomenino, de identidade ecológica, parte da natureza:

*Meu nome é Pablo
nasci num rio qualquer
meu nome é rio
e rio é meu corpo
meu nome é vento
e vento é meu corpo*

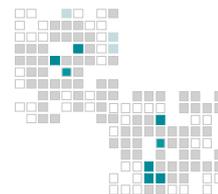
Essa simbiose entre o humano e a natureza é algo bem presente nas culturas indígenas já existentes antes da chegada dos colonizadores no grande território Ameríndio. Os povos da floresta, das montanhas, dos alagados, dos pampas e do litoral tinham essa consciência ecológica de respeito à *Pacha Mama*.

3.4 Geraes (1976)

Como sugere seu título, o álbum *Geraes* guarda certa contiguidade com o álbum anterior, *Minas*. O clima é mais interiorano, com referenciais folclóricos e temas regionais, como o próprio tema de abertura, *Fazenda*, de Nelson Angelo, que é seguido pela canção *Calix Bento*, de Tavinho Moura, com sua religiosidade caipira. A toada mineira *Lua Girou*, de Milton, traz elementos de milonga gaúcha em seu arranjo, mesclando sons dos pampas e das montanhas. Além de *Lua Girou*, das treze canções do álbum somente outras quatro são assinadas por Milton Nascimento e algum parceiro. Uma delas – *Primeiro de Maio* – traz a parceria com Chico Buarque, que também é o compositor de outra canção do disco, *O que Será*. A conhecida canção do compositor carioca, feita para o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, acabou ganhando novos sentidos se interpretada no contexto das lutas políticas e movimentos de transgressão que se davam “em versos e trovas” nos países da América do Sul naquelas décadas.

Milton revela nesse disco sua condição privilegiada de cantor. As várias canções recebem interpretações primorosas, intensas e dramáticas, realizadas com grande sensibilidade, que nos tiram da acomodação contemplativa da escuta passiva e nos remetem à mobilização.

Os gêneros musicais da coletânea de *Geraes* são variados, com várias incursões em outras territorialidades latino-americanas, além daquelas que se dão nos espaços urbanos e rurais brasileiros. Em três canções as marcas dessas transposições culturais com o universo hispano-americano ficam mais



que evidentes. Embaladas por charangos, flautas e bombos legueros, *Caldera*, de Nelson Araya, *Promessas de Sol*, de Milton e Brant, e *Volver a los 17*, de Violeta Parra, são claras declarações de pertença a um largo e ancho território latino-americano que se estende entre o Pacífico e o Atlântico. Os elementos musicais trazidos nessas canções são de origem andina e do Cone Sul, com pitadas de Caribe.

Para os ouvintes brasileiros, essas canções eram um convite para o contato com as culturas que estavam do outro lado das fronteiras. Até mesmo a familiarização com o castelhano acontecia.

Volver a los 17, da compositora chilena Violeta Parra, é um clássico do cancionero latino-americano. Uma canção gravada por vários cantores, mas que ficou mais vinculada à voz marcante de Mercedes Sosa. É com ela que Milton grava a bela canção de Violeta Parra no álbum *Geraes*. Aliás, Mercedes Sosa se tornou frequente no Brasil naquele período, era como que uma embaixadora da cultura latino-americana, ao interpretar canções de brasileiros e outros compositores latino-americanos. Sua voz encorpada cruzava nossas fronteiras geográficas e delimitações culturais.

Os versos de *Volver a los 17* têm um tom nostálgico. Belíssimo poema que merece ser transcrito em sua totalidade:

Volver a los 17
después de vivir un siglo
es como decifrar signos
sin ser sabio competente
volver a ser de repente
tan fragil como un segundo
volver a sentir profundo
como un niño frente a Dios
eso es lo que siento yo
en este instante fecundo

Se va enredando enredando
como en el muro la hiedra
y va brotando, brotando

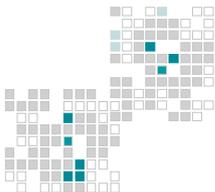
como el musguito en la piedra
como el musguito en la piedra
ay si si si...

Volver a los 17 recupera um gênero musical folclórico do sul do Chile, a Sirilla, que ganha um andamento mais lento na composição de Violeta Parra. Na interpretação de Mercedes Sosa a tocada do bombo leguero modulou o andamento da bela canção, que se aproximou de uma Zamba lenta. É assim que foi gravada por Milton Nascimento com a intérprete argentina. Numa divisão rítmica 6x8, a bela trova e origem chilena, cadenciada como Zamba, lenta e profunda, soa como um hino em duas das mais lindas vozes do cancionero popular. *Volver a los 17* se tornou um dos maiores clássicos latino-americano. Milton Nascimento nos apresentou essa canção que marcam a latino-americanidade de sua obra. Na gravação de 1976, Milton e Mercedes ora se intercalam na interpretação das estrofes, ora se somam em um dueto cheio de emoção e amplitude vocal.

Volver a los 17 traz em seus versos uma temática existencial, coloca o ser humano frente em relação com sua temporalidade, fala de passado, presente e futuro, de sonhos e lembranças, da realidade da vida e das utopias desejadas. Hoje podem nos levar a uma viagem no tempo, àqueles tempos vividos, ou imaginados a partir de outras narrativas. E o faz na chave da sensibilidade, pois “lo que puede el sentimiento, no lo há podido el saber, ni el mas claro proceder, ni el mas ancho pensamiento”.

3.5 Clube da Esquina 2 (1978)

Para muitos admiradores esse álbum duplo é o preferido de toda a discografia de Milton Nascimento. O tema de abertura, *Credo*, parceria de Milton com Fernando Brant, já expressa bem o espírito latino-americano que embala a coletânea de 12 canções. Seus versos nos impressionam até hoje. Aqui transcrevemos a primeira estrofe:



*Caminhando pela noite de nossa cidade
Acendendo a esperança e apagando a escuridão
Vamos, caminhando pelas ruas de nossa cidade
Viver derramando a juventude pelos corações
Tenha fé no nosso povo que ele resiste
Tenha fé no nosso povo que ele insiste
E acorda novo, forte, alegre, cheio de paixão*

O tema da letra da canção, cheio de esperança e compromisso, é embalado por uma Chacarera Trunca, bem ritmada, com instrumentalização de violões e charangos, flautas e zampoñas, que recebem uma harmonização à brasileira, com referências internacionais. Ao final da canção surge, como música incidental, um coral infantil cantando *San Vicente*, em uma experiência interdiscursiva. Plena de latino-americanidade, *Credo* é uma canção “forte, alegre e cheia de paixão”.

Uma vez mais, Milton “convida” seus parceiros de *Clube da Esquina* para compor um disco. Divide com eles as composições e interpretações. É o caso, por exemplo, do acalanto romântico *Nascen-te*, de Flávio Venturini e Murilo Antunes, da toada Tanto, de Beto Guedes e Ronaldo Bastos, e da fluída canção *Olho-d’Água*, de Paulo Jobin e Ronaldo Bastos. Também, das homenagens aos povos indígenas de nossa Ameríndia em *Ruas da Cidade*, dos irmãos Lô e Márcio Borges, e em *Canoa, Cano-a*, de Nelson Ângelo e Fernando Brant. É o caso, ainda, da litúrgica canção *Paixão e Fé*, de Tavinho Moura e Fernando Brant, interpretada por Milton e o coral infantil *Canarinhos de Petrópolis*.

Em *Clube da Esquina 2* o círculo de amigos se amplia, com a participação de Joyce e Maurício Maestro, Danilo Caymmi e Ana Terra, Novelli e outros muito ilustres, como o poeta Carlos Drummond de Andrade, de quem Milton toma o poema *Canção Amiga*, para compor uma bela canção mineira. Nalgumas canções Milton compartilha a interpretação com grandes nomes da MPB, como Elis Regina, em *O que foi feito deverá* e *O que foi feito de Vera*, Chico Buarque de Hollanda, em

Canción por la unidad de latinoamérica e o grupo Boca Livre em *Mistérios*. Os convidados estrangeiros também compõem, na composição de canções e, mesmo na interpretação de algumas delas.

Destacamos a seguir dois temas do álbum *Clube da Esquina 2*.

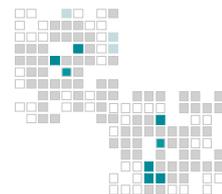
Casamiento de Negros é uma música recolhida e adaptada do folclore chileno por Violeta Parra, com uma estrofe final de Polo Cabrera. Ela tem um clima festivo, próprio das celebrações de casamento em nossa Morenamérica. É alegre e cheia de timbres e vozes. Os versos relatam a formação do casamento “todo cubierto de negros / negros novios e padriños/ Negros cuñados e suegros / Y el cura que los casó / Era de los mismos negros”. Relatam a festa e a lua de mel. Também, o adoecimento da noiva, que acabou morrendo, e partiu “Levitando para el cielo / Era un día muy nublado / Todo se veía negro / Le abrió la puerta San Pedro / Que era de los mismos negros”. A música é acompanhada por violão, charango, quenás, bombo leguero e outros instrumentos de percussão. Trata-se de uma chacarera, com traços de carnabalito, que se alternam com melodias mais lentas, recitativas.

Canción por la Unidad de Latinoamérica é uma canção manifesto, de Chico Buarque em parceria com o compositor e cantor cubano Pablo Milanez. Seus versos mesclam espanhol e português. Tomamos a seguir algumas estrofes que refletem bem essa hibridação cultural, histórica e poético-estética.

*El nacimiento de un mundo
Se aplazó por un momento
Fue un breve lapso del tiempo
Del universo un segundo*

*Sin embargo parecía
Que todo se iba a acabar
Con la distancia mortal
Que separó nuestras vidas*

Realizaban la labor



*De desunir nossas mãos
E fazer com que os irmãos
Se mirassem com temor*

*Cuando passaron los años
Se acumularam rancores
Se olvidaram os amores
Parecíamos extraños*

*Que distância tão sofrida
Que mundo tão separado
Jamás se hubiera encontrado
Sin aportar nuevas vidas*

*E quem garante que a História
É carroça abandonada
Numa beira de estrada
Ou numa estação inglória*

*A História é um carro alegre
Cheio de um povo contente
Que atropela indiferente
Todo aquele que a negue*

*É trem riscando trilhos
Abrindo novos espaços
Acenando muitos braços
Balançando nossos filhos*

*Lo que brilla con luz propia
Nadie lo puede apagar
Su brillo puede alcanzar
La oscuridad de otras costas*

*Quem vai impedir que a chama
Saia iluminando o cenário
Saia incendiando o plenário
Saia inventando outra trama*

*Quem vai evitar que os ventos
Batam portas mal fechadas
Revirem terras mal socadas*

E espalhem nossos lamentos

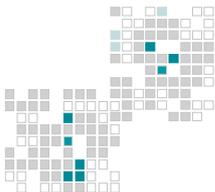
*E enfim quem paga o pesar
Do tempo que se gastou
De las vidas que costó
De las que puede costar*

*Já foi lançada uma estrela
Pra quem souber enxergar
Pra quem quiser alcançar
E andar abraçado nela*

Bela experiência de transculturação se tem nessa canção, que mescla ritmos sul-americanos, centro-americanos e caribenhos. A busca pela unidade dos povos latino-americanos investia na superação das divisões que se fizeram e que geraram conflitos e temores, que nos fizeram parecer estranhos uns aos outros. A canção de Chico Buarque e Pablo Milanez, cantada por Milton e Chico no *Clube da Esquina 2*, nos mobilizava – e ainda pode nos mobilizar – a construir pontes e tecer teias que superassem as barreiras e fronteiras, na constituição de uma identidade latino-americana. Naqueles anos de chumbo, de mobilizações e lutas contra ditaduras, o sonho socialista estava presente “para quem soubesse enxergar e andar abraçado nela”.

4. Experiência estética e mediações culturais

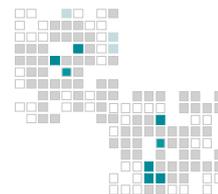
A título de conclusão deste artigo, trazemos algumas articulações entre experiência estética e mediações culturais na sociedade midiaticizada. Mais que uma abordagem histórica ou sociológica, a perspectiva da visada que aqui procuramos trazer é a da fenomenologia da experiência estética. Ela se articula com a problemática das mediações culturais presentes nas dinâmicas de apropriação da música de Milton Nascimento e dos compositores e cantores de outras nacionalidades trazidos naquele contexto. Ela se contextualiza na esfera da sociedade midiaticizada.



Os fenômenos artísticos e comunicacionais podem ser vistos como experiência estética, problematizada aqui no encontro especular entre objeto estético e percepção estética. Para além da linguagem ou do estilo artístico de uma expressão artística, a estética se concretiza na experiência, plena de sensações e sensibilidades. Daí a adequação de pensarmos a experiência estética como *estesia*, como *relação especular* entre a obra e o fruidor. Vale, portanto, pensar a recepção como experiência sensível, como espaço de interação e interpretação. Mais do que um receptor passivo, anestesiado pela mídia, vale pensar num “espectador emancipado”, como sugere Rancière (2011). A experiência estética é comunicação sem anestesia.

Ao abordarmos aqui a latino-americanidade nas canções de Milton Nascimento apontamos para as perspectivas de apropriação e produção de sentidos que estão na relação entre a

obra de arte e a percepção estética. Apostamos, portanto, nas possibilidades de interpretação e fruição daqueles que executam ou escutam as canções e encontram nelas elementos de reconhecimento, de identificação. E essa identificação se dá no âmbito da sensibilidade. Quando a música nos faz pensar e sentir elas nos tira da zona de conforto, ela nos impacta e nos mobiliza. Assim, as canções de Milton Nascimento sensibilizaram muitos ouvintes brasileiros, que nelas se inspiraram na construção de uma identidade latino-americana. Elas criaram pontes com outros povos e articularam páginas de nossas histórias. Alargaram nossas territorialidades e podem ser alargadas também nossas temporalidades. Em tempos de perda de utopias e de insensibilidade política como os que vivemos atualmente, vale retornar relembrar aquelas canções e reestabelecer pontes. Vale “volver a los 17”.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, 4ª. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

RICCEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Loyola, 2006.

RICCEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VERÓN, Eliseo. *Fragments de um tecido*. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2004.