



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UFSJ
PPGMUSI - UFSJ**

**“QUEM ENTENDE ESSA VOZ, SEM AS VOZES QUE
ELE TRAZ NO INTERIOR?”:
PROCESSOS DE APRENDIZAGEM E
DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE MILTON
NASCIMENTO**

LÍLIAN OLIVEIRA SALES DE SOUZA

São João del-Rei

2025

LÍLIAN OLIVEIRA SALES DE SOUZA

**“QUEM ENTENDE ESSA VOZ, SEM AS VOZES QUE
ELE TRAZ NO INTERIOR?”:
PROCESSOS DE APRENDIZAGEM E
DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE MILTON
NASCIMENTO**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de São João del Rei, PPGMUSI - UFSJ, como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Edésio de Lara Melo e sob a coorientação da Profa. Dra. Thais dos Guimarães Alvim Nunes.

São João del-Rei

2025

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S729? Souza, Lílian Oliveira Sales de .
"QUEM ENTENDE ESSA VOZ, SEM AS VOZES QUE ELE TRAZ
NO INTERIOR?" : PROCESSOS DE APRENDIZAGEM E
DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE MILTON NASCIMENTO / Lílian
Oliveira Sales de Souza ; orientador Edésio de Lara
Melo; coorientadora Thais dos Guimarães Alvim Nunes.
-- São João del-Rei, 2025.
148 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Música) -- Universidade Federal de São João del-Rei,
2025.

1. Milton Nascimento. 2. Música popular e
aprendizagem. 3. Práticas informais de aprendizagem
em música. I. Melo, Edésio de Lara, orient. II.
Nunes, Thais dos Guimarães Alvim, co-orient. III.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO ACADÊMICO



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE
MESTRADO

Reuniram-se em 28 de março de 2025, às 14h, por meio de videoconferência transmitida online de forma pública, os Professores: Edésio de Lara Melo (UFSJ/UFOP), examinador interno e presidente da banca, Carla Silva Reis (UFSJ), examinadora interna e Adelcio Camilo Machado (UFSCar), examinador externo e Thais dos Guimarães Alvim Nunes (UFSCar), examinadora externa e coorientadora da mestrandia, que apreciaram a dissertação de mestrado, intitulada **“Quem entende essa voz sem as vozes que ele traz no interior?”: processos de aprendizagem e desenvolvimento musical de Milton Nascimento**”, defendida por LÍLIAN OLIVEIRA SALES DE SOUZA. Após a apresentação e arguição, a banca deliberou e considerou o trabalho APROVADO, com o seguinte parecer: A orientanda demonstrou maturidade intelectual na elaboração da pesquisa. Ressaltamos a qualidade da escrita e sua importância para a área da Educação Musical. Destacamos a originalidade do tema, a pertinência da metodologia utilizada e a solidez do referencial teórico. As sugestões pontuais dos membros da banca poderão ser acatadas pela orientanda, mas não possuem caráter de obrigatoriedade. A banca recomenda o aprofundamento da temática em pesquisas futuras, a publicação em periódicos acadêmicos, bem como a divulgação do trabalho em eventos científicos da área. Destacou-se no momento que a versão final da dissertação deverá ser entregue ao programa no prazo de 90 (noventa) dias, a contar da data de defesa, contendo as modificações sugeridas pela banca examinadora, conforme o artigo 103 da Resolução CONEP Nº 001, de 15 de março de 2023. A candidata não terá o título se não cumprir as exigências acima descritas. Às 16h10, como presidente da banca, agradei a participação de todos e dei por encerrada a sessão. Por ser verdade, firmo o presente, que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca.

São João del-Rei, 28 de março de 2025.

Documento assinado digitalmente
gov.br EDÉSIO DE LARA MELO
Data: 12/06/2025 07:04:51-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. EDÉSIO DE LARA MELO (UFSJ/UFOP) - Presidente

Documento assinado digitalmente
gov.br CARLA SILVA REIS
Data: 19/06/2025 10:52:19-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª. Dra. CARLA SILVA REIS (UFSJ)

Documento assinado digitalmente
gov.br ADELICIO CAMILO MACHADO
Data: 12/06/2025 09:56:21-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. ADELICIO CAMILO MACHADO (UFSCar)

Documento assinado digitalmente
gov.br THAIS DOS GUIMARÃES ALVIM NUNES
Data: 12/06/2025 10:06:41-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª. Dra. THAIS DOS GUIMARÃES ALVIM NUNES (UFSCar)

Rua Marechal Bittencourt, 24, Centro. São João del-Rei/MG. CEP 36.300-070
E-mail: ppgmusi@ufs.edu.br

Ao meu marido Adercângelo
e ao meu “quarteto fantástico”, Samuel, Ellis, Miguel e Levi.

AGRADECIMENTOS

Tentarei ser breve, pois, para expressar minha gratidão a todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para a conclusão deste mestrado ao longo desses longos meses, seriam necessárias mais páginas do que esta dissertação comporta. Um trabalho que, por tantas vezes, assumiu o centro da minha rotina e me trouxe angústias (não conheço quem diga o contrário ao escrever uma), mas que, ao mesmo tempo, refinou meu olhar investigativo, revelou um universo de pesquisa pouco explorado, conectou-me a novas pessoas e lugares e reafirmou, mais uma vez, minha paixão pelo que faço. Além disso, consolidou em mim a certeza de que quero continuar explorando esse campo, contribuindo para novas pesquisas, expandindo meu aprendizado e compartilhando conhecimento.

Primeiramente, agradeço a Deus, pela vida, pela oportunidade de mais esta conquista e por ser meu abrigo e fortaleza nos momentos em que precisei de forças para superar os obstáculos.

Aos meus pais, Maria e Dêlcio, pelo apoio e incentivo em todas as etapas de minha vida.

Meus agradecimentos ao meu orientador, professor Edésio de Lara Melo, por todo aprendizado, pela confiança, disponibilidade, amizade e por cuidar com tanto afinho daqueles “detalhes iniciais” que me permitiram desfrutar da caminhada e chegar até esse momento.

As palavras são insuficientes para agradecer à minha coorientadora, professora Thais dos Guimarães Alvim Nunes, que despertou em mim o amor pelo canto popular com sua voz que encanta e com sua postura competente e profissional frente à música popular brasileira. Agradeço pela ajuda concedida ainda no período de elaboração do projeto de pesquisa, por todas as orientações, pela parceria na caminhada e por todas as cuidadosas revisões feitas até os últimos segundos. Thais não foi apenas minha coorientadora no sentido tradicional do termo. Além de ser minha referência nos momentos de reflexão e dúvidas, soube também acreditar quando a falta de argumentos para descrever assuntos tão subjetivos não invalidava a intuição. Acreditando sempre na realização deste projeto esteve todo o tempo disponível para indicar caminhos e permaneceu observadora e direta, dosando críticas e elogios. Nossa convivência foi marcada por mútuo companheirismo, muitas conversas sobre canto, música popular brasileira, educação e ensino, Milton Nascimento, criação de filhos (e isso nós duas temos bastante!) e pela grande admiração, de minha parte, de sua postura humana, altruísta, competente, séria e mais que profissional. Além de todos os ensinamentos, orientações e

trocas valiosas, sua força, generosidade e amizade foram fundamentais para a concretização deste trabalho.

À professora Carla Silva Reis por todos os ensinamentos, apoio, cuidado e incentivo desde a banca do exame de habilidades específicas para o ingresso na graduação em Música até as bancas de qualificação e defesa do mestrado. É, nossa jornada juntas é bem extensa. Carla me acompanhou em vários estágios desta jornada acadêmica, como professora e amiga na graduação e na pós graduação. Muito obrigada por sua sugestão de troca da linha de pesquisa que, com certeza, possibilitou a ampliação da minha percepção sobre o fazer musical de Milton Nascimento. Agradeço pela amizade e pela sua disponibilidade em contribuir com o trabalho, assim como pelos valiosos apontamentos durante o exame de qualificação e defesa.

Ao professor Adelcio Camilo Machado, minha gratidão por sua atenção e acolhimento a mim e ao meu trabalho em um momento desafiador da pesquisa. Agradeço por ter aceitado prontamente o convite para integrar as bancas de qualificação e defesa, pela leitura cuidadosa e detalhada, e pela valiosa contribuição das suas análises durante o exame de qualificação e defesa, tanto no que diz respeito ao meu texto quanto ao meu desenvolvimento enquanto pesquisadora. Agradeço também pela divertida, agradável e enriquecedora companhia durante o congresso da IASPM-AL, em 2024. Meu “solo”, com certeza, foi mais leve por causa de seu incentivo e apoio.

Aos amigos, antigos e novos. Ao Samuel, que me apresentou os primeiros discos do Clube da Esquina, ainda na graduação, com quem tive a honra de dividir dois palcos para vivenciar exatamente esse repertório, por dividir comigo um pouco da sua concepção e paixão pela música popular brasileira, e mais por compartilhar o prazer da música.

À Carol e à Janice pela amizade e por estarem sempre presentes, mesmo estando longe. Obrigada por todos os diálogos frutíferos, escutas e conselhos.

Ao Alex Tiso pela amizade, disponibilidade constante, pelo incentivo e o auxílio prático nos contatos que facilitaram a coleta de dados. Por toda a ajuda, configurada de diferentes maneiras, que me mostrou em vários momentos que, realmente, “um mamão lava o outro”.

À Betinha e à Jaceline, irmãs do Bituca, por me receberem, bem à moda mineira, numa tarde de setembro, na casa onde residiram dona Lília, seu Zino e o próprio Bituca, para uma conversa tão acolhedora, gostosa e emocionante sobre o meu objeto de pesquisa.

À Vilma Nascimento pela generosidade, cuidado e atenção que teve comigo e com o meu trabalho desde a primeira vez que entrei em contato para pedir algumas informações sobre seu livro ainda não publicado. Obrigada pelo apoio, disponibilidade, colaboração e por todas as conversas extras que vivificaram ainda mais o conteúdo do seu livro.

Agradeço aos meus alunos que foram fonte constante de inspiração ao longo desta jornada. Especialmente ao Fernando (in memorian) e à Moema, que sempre me apoiaram e me deram força nos momentos de sobrecarga. O entusiasmo, a curiosidade, cada dúvida compartilhada, cada debate instigante e cada conquista de vocês reafirmaram minha paixão pelo ensino e pelo aprendizado. Espero que este trabalho, de alguma forma, contribua para o crescimento de cada um de vocês, assim como vocês contribuem para o meu. Obrigada por me ensinarem tanto e por tornarem essa caminhada ainda mais significativa.

À minha querida Maria Antonieta, irmã por opção, pela paciência, torcida, apoio constante e por dividir comigo confidências em momentos desafiadores que entremearam a construção desse trabalho. Ah, e também pela viagem a Inhotim (foi maravilhoso!).

Ao meu marido Adercângelo, pela paciência infinita, pelo apoio incondicional, por todo suporte nos momentos de conquista e naqueles em que me faltaram o chão, por ter sido minha casa e meu alicerce nos bastidores de cada etapa desta dissertação e, acima de tudo, por tudo de especial que compartilhamos, que se resume na palavra amor. Sem você, este trabalho não seria possível.

Ao meu quarteto fantástico, Samuel, Ellis, Miguel e Levi, por todos os abraços, beijos e por cada “eu te amo” e “boa escrita mamãe” que entremearam meus momentos de inquietação criativa e desespero produtivo. Obrigada por trilharem esta jornada junto a mim e por tornarem-na, de certa forma, mais leve.

À UFSJ através do Departamento de Música, do Programa de Pós- Graduação em Música e dos professores que contribuíram, desde o início, para minha formação profissional e meu crescimento pessoal.

RESUMO

Esta dissertação investiga os processos de aprendizagem e desenvolvimento musical de Milton Nascimento ao longo de sua trajetória como cantor, compositor, arranjador e instrumentista. Em 2024, o artista celebrou sessenta anos de carreira na indústria fonográfica, sendo amplamente reconhecido pela sofisticação e qualidade de sua obra, bem como por sua habilidade em transitar entre diferentes gêneros e fronteiras musicais. Diante da ausência de uma formação específica na área para a maioria dos músicos populares do século XX no Brasil, esta pesquisa busca compreender como se deram os processos formativos de Milton Nascimento. Por meio de análise documental e revisão bibliográfica, foram identificadas algumas categorias que caracterizam seu processo de aprendizado e desenvolvimento musical, das quais trataremos o fazer musical na fronteira entre canção e música instrumental e os processos de criação musical. Os resultados indicam que a liberdade de experimentação, combinada com estímulos à produção sonora desde a infância, permitiu que Milton expandisse progressivamente sua capacidade de expressão musical, sobretudo por meio da voz e de instrumentos. Sua formação, que ocorreu fora de ambientes formais de ensino, foi moldada por múltiplos processos de aprendizagem, em que a integração entre apreciação, execução, improvisação e composição, aliada à ênfase na criatividade, desempenhou um papel fundamental no seu desenvolvimento artístico. Assim, esta dissertação contribui para a compreensão dos mecanismos informais de aprendizagem musical a partir dos quais se formou grande parte dos músicos populares do Brasil no século XX.

Palavras-chave: Milton Nascimento; Música popular e aprendizagem; Práticas informais de aprendizagem em música.

ABSTRACT

This dissertation investigates Milton Nascimento's learning processes and musical development throughout his trajectory as a singer, composer, arranger and musical instrumentalist. In 2024, the artist celebrated sixty years of career in the recording industry, being widely recognized for the sophistication and quality of his work, as well as for his ability to move between different genres and musical borders. Given the lack of specific training in the area for most popular musicians of the 20th century in Brazil, this research seeks to understand how Milton Nascimento's formative processes took place. Through documentary analysis and bibliographic review, some categories that characterize their learning process and musical development were identified, which we will address musical making on the border between song and instrumental music and the processes of musical creation. The results indicate that the freedom of experimentation, combined with stimuli for sound production since childhood, allowed Milton to progressively expand his capacity for musical expression, especially through voice and instruments. His training, which took place outside of formal educational environments, was shaped by multiple learning processes, in which the integration of appreciation, performance, improvisation and composition, combined with an emphasis on creativity, played a fundamental role in his artistic development. Thus, this dissertation contributes to the understanding of the informal mechanisms of musical learning from which a large part of the popular musicians of Brazil were formed in the 20th century.

Keywords: Milton Nascimento; Popular Music and learning; Informal learning practices in music.

A dança da igreja de São Francisco, de Aleijadinho
Anjos mulatos de Ataíde
Casas voando na neblina de Guignard
Serras, matas, macucos em Tom Jobim
A folha seca de Didi (a curva é a melhor distância)
O piano infinito de Luiz Eça
O nordeste de mar e viola de Edu Lobo
A flor mineral de Carlos Drummond
Ymacordilheirasumac
Os grãos da voz de Ângela
Um raio negro chamado Pelé
Um raio riso chamado Elis
Versos talhados a faca em João Cabral
Boi mascando Plotino em Guimarães
A sesta marítmica de Dorival Caymmi
O piano republicano de Ary Barroso
O charuto florestal de Villa-Lobos
A noite fechada nos olhos de alguém
Na rua esquecida, numa cidade sem nome
Recato do limoeiro: muro baixo
Capricho da gente: alfazema
Perfeito abrigo na noite chamado Radamés
Um órgão propulsor chamado Vinícius
Traços de Miles Davis na tela do silêncio
Make it new, John Coltrane
O interior da paisagem, o exterior da alma
Negros filósofos, índios astrônomos, ciganos atemporais
Milton é por aí
(Amaral, 2018, p. 27)

SUMÁRIO

1. Introdução.....	13
1.1 Justificativa.....	20
1.2 Metodologia.....	23
1.3 Análise dos dados.....	25
1.4 Recorte temporal.....	28
2. “Em volta dessa mesa, velhos e moços, lembrando do que já foi”: as fontes biográficas para o estudo da trajetória de Milton Nascimento.....	29
2.1 “Juntem todas minhas cinzas ao poema desse rio”: aspectos gerais d’A ilusão biográfica de Pierre Bourdieu.....	32
2.2 “Porque se chamavam homens também se chamavam sonhos”: um excerto da travessia de Milton Nascimento em Os sonhos não envelhecem de Márcio Borges.....	37
2.3 “Cantar era buscar o caminho que vai dar no sol”: vida e obra de Milton Nascimento por Maria Dolores Duarte.....	42
2.4. “Se eu cantar não chore não, é só poesia”: a construção poética e musical de Milton Nascimento por Chico Amaral.....	46
2.5 “Longe, longe ouço essa voz que o tempo não vai levar”: identidade, resistência e ancestralidade na história da família Nascimento.....	49
2.6 “Minha história está contada”: Considerações finais acerca do referencial biográfico.....	52
3. “Revejo nessa hora tudo que aprendi”: referenciais para discutir os processos de aprendizagem e desenvolvimento musical de Milton Nascimento.....	55
3.1 “A voz é um instrumento que eu não posso controlar”: fazer musical na fronteira entre canção e música instrumental.....	66
3.2 “A maior das maravilhas”: desenvolvimento da criação musical.....	88
4. “Minha arma é o que a memória guarda”: considerações finais.....	120
Referências.....	123
Apêndice.....	132

1. Introdução

A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais. (Art 1º, LDB, 2021)

Em 2024, Milton Nascimento alcançou a marca de sessenta anos de trajetória na indústria fonográfica¹. Sua carreira musical, porém, é ainda mais ampla. Nascimento costuma ser situado no grupo dos principais artistas da música popular brasileira surgidos nos anos de 1960, ao lado de Chico Buarque, Edu Lobo, Gilberto Gil, Caetano Veloso entre outros.

Dentre os diversos prêmios recebidos pelo artista ao longo da carreira estão comendas, títulos, premiações, troféus, medalhas e homenagens que podem ser conferidas no seu site². Cabe destacar, porém, o recebimento, em 2016, do Título de Doutor Honoris Causa conferido pela Berklee College of Music, localizada em Boston, EUA. A Berklee é uma das instituições de formação musical mais respeitadas internacionalmente, sobretudo no campo da música popular. O conteúdo do convite para recebimento do título aparece transcrito no site do veículo de comunicação *Metrópoles*³. A seguir, reproduzimos um trecho do referido convite:

Caro senhor Nascimento, temos o prazer de convidá-lo a receber um doutorado de Honoris Causa em Música, em reconhecimento às suas muitas realizações e conquistas na carreira. Sua música tem influenciado gerações de músicos e enriquecerá, para sempre, a música popular. [...] Ao longo dos anos, temos tido a honra de apresentar o grau de doutor para muitas pessoas importantes que encarnam o espírito da nossa missão, incluindo iluminados como Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan, Quincy Jones, Paco de Lucia, Sonny Rollins, Arif Mardin, Herbie Hancock, Aretha Franklin, Ruben Blades, A. R. Rahman e muitos outros. Ficáramos honrados em ver seu nome adicionado a estes ilustres.

Como se pode notar no conteúdo do convite, Milton Nascimento é colocado ao lado de importantes músicos de *jazz* estadunidenses e do mercado musical mundial.

Desde que apareceu como intérprete no Festival Nacional da Música Popular da TV Excelsior, em 1966, em São Paulo, para interpretar “Cidade vazia”, de Baden Powell e Lula

¹ Para esta contabilização, tomou-se como marco o ano de 1964, quando Milton Nascimento gravou um disco compacto duplo com o Conjunto Holiday, composto por quatro canções e intitulado *Barulho de Trem*. De acordo com a ficha técnica disponível no site do artista, os músicos que compõem o disco são: Rogério Lacerda (bateria); Wagner Tiso (piano); José Gileno (piston); Antônio Pádua (sax); Bituca e Marilton (vocal) José Gileno e Luis Eugênio (vibrafone); Milton Nascimento (violão); José de Paula Brito (baixo); Arthur H. Moura (ritmo) e Necésio (bongô). Disponível em: <http://www.miltonnascimento.com.br/discos.php?id=79>. Acesso em: 02 jul. 2023. O disco pode ser ouvido em: <https://www.youtube.com/watch?v=VLjMpkrfjDU>. Acesso em: 02 de jul. 2023.

² Disponível em: <http://www.miltonnascimento.com.br/premios.php>. Acesso em: 27 jun. 2023.

³ Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/milton-nascimento-recebe-titulo-de-doutor-da-berklee-college-of-music>. Acesso em: 27 jun. 2023.

Freire, ocasião em que conquistou o quarto lugar do festival, a música e a performance vocal de Milton Nascimento chamaram atenção no cenário musical. A boa performance neste festival atraiu os olhares de Gilberto Gil, Elis Regina, Amilton Godoy e do Zimbo Trio. Naquele mesmo ano, Milton Nascimento teve sua primeira música gravada pelo conjunto Tempo Trio, a instrumental “E a gente sonhando”⁴, bem como “Canção do Sal” gravada por Elis Regina, através da ajuda de Gilberto Gil, o que marcaria o lançamento nacional do artista como compositor⁵.

Posteriormente, em 1967, o cantor Agostinho dos Santos inscreveu três canções de Milton no II Festival Internacional da Canção, transmitido pela TV Globo. Na ocasião, as três canções inscritas - “Travessia”, “Morro velho” e “Maria, minha fé” - foram classificadas; a canção “Travessia”, composta em parceria com Fernando Brant, obteve o segundo lugar, e, adicionalmente, Milton Nascimento foi premiado como o melhor intérprete do festival, na época, “um dos mais importantes canais de produção e divulgação da música popular” (Zan, 1997, p. 129), o que impulsionou a projeção de seu nome e de sua música mundialmente. Tal premiação como melhor intérprete, representa um forte traço de reconhecimento de Milton Nascimento entre os agentes do próprio campo da música popular. Na análise do historiador Marcos Napolitano,

Milton trazia novos materiais sonoros e poéticos para a MPB: harmonizações complexas que sustentavam melodias sutis e delicadas; as tradições da música regional de Minas, aliada a uma certa reminiscência (melodias e ornamentos) da música *sacra* mineira. Este material original era submetido às influências da música internacional mais recorrente (que, no caso de Milton, eram bem ecléticas, passando por correntes do *jazz* até as canções de Yma Sumac, cantora peruana apreciada por ele). (Napolitano, 2001, p. 226).

A complexidade e a qualidade da sua obra têm sido abordadas em diversas reportagens, entrevistas, trabalhos acadêmicos, documentários, filmes, relatos da crítica especializada e por pessoas e músicos próximos. Nunes (2016) destaca a precocidade da entrada de Nascimento na carreira internacional, bem como sua afeição pelo fazer musical coletivo:

Milton Nascimento é um artista que, desde o início da carreira, estabeleceu diálogos musicais dentro e fora do Brasil. Tanto que seu segundo LP, de 1969, intitulado *Courage*, foi gravado no exterior com a participação do pianista de jazz Herbie Hancock, arranjos de Eumir Deodato e com o experiente produtor Creed Taylor, responsável pela produção anterior de outros artistas brasileiros como Tom Jobim e João Gilberto: uma realização pouco comum aos artistas iniciantes até então.

4

Disponível

em:

https://www.youtube.com/watch?v=QS7hxn83beo&ab_channel=SonidoVol%C3%BAveldeDouglasGeorge.

Acesso em: 02 jul. 2023.

⁵ Informações coletadas no site oficial do artista. Disponível em: <http://www.miltonnascimento.com.br/vida.php?n=5> Acesso em 05 ago. 2023.

Demonstrando habilidade para agregar sonoridades, além de criatividade para mesclar, transformar e fazer surgir novas combinações melódicas e harmônicas, Milton vai desvelando, ao longo de sua carreira, sua expressão musical e vocal, resultante do trabalho coletivo com músicos e compositores que participam de sua trajetória artística. (Nunes, 2016, p.84).

O fato de seu segundo disco ter sido gravado no exterior e contar com a participação de Herbie Hancock, um ícone do jazz mundial, demonstra um reconhecimento global da produção de Milton e confere à sua obra um selo de qualidade e sofisticação, além de estabelecer um elo entre a música brasileira e o jazz de vanguarda. Para Milton Nascimento, isso não só ampliou sua visibilidade internacional, como também reforçou sua posição como um artista que transita entre diferentes gêneros e fronteiras culturais. Esta parceria com um dos grandes mestres do jazz mostrou que Milton estava não apenas aberto às influências externas, mas também no centro de um intercâmbio artístico de alto nível, o que agregaria prestígio à sua carreira. Além disso, esse tipo de colaboração, em um momento crucial de sua carreira, reflete o respeito que o músico conquistou fora do Brasil, sendo reconhecido por sua habilidade de integrar elementos do jazz com a música brasileira de forma única e inovadora.

Alguns aspectos estéticos, interpretativos e composicionais presentes na sua obra têm chamado a atenção de pesquisadores nas duas últimas décadas e meia. Outro aspecto se refere ao tratamento dado à voz. De acordo com a cantora e professora Regina Machado (2012, p. 30), Milton Nascimento “será o primeiro a trazer para o universo da canção popular no Brasil a utilização da voz como instrumento, que apresentará mais uma dimensão da possibilidade interpretativa, conferindo sentido à expressão sonora”⁶. Isso pode ser notado nas vocalizações de melodias sem letra presentes desde o primeiro disco solo do compositor, e mesmo no uso da voz de modo subjacente ao canto principal como parte do arranjo das canções, procedimentos pouco comuns à estética cancional do mercado fonográfico brasileiro.

Vale ressaltar, ainda, o uso criativo das novas tecnologias de gravação que se fizeram presentes na década de 1970 no Brasil, a partir das quais Nascimento explorou sobreposição de trechos musicais, fazendo espécies de colagens. A abordagem desse recurso pode ser verificada na pesquisa de Molina (2014) que o nomeou como música de montagem. Isso, de certa forma, demonstra um artista atento às transformações tecnológicas da produção sonora e que soube utilizá-las a serviço de sua criação musical.

⁶ Possivelmente Machado está se referindo à diversidade de exploração vocal de Milton Nascimento tal como as vocalizações subjacentes à voz principal compondo parte do arranjo, os diferentes timbres, registros e recursos interpretativos ao cantar melodias do seu repertório sejam elas canções ou músicas instrumentais desprovidas de letra. Cabe destacar ao menos dois exemplos de cantoras brasileiras que já exploravam a voz como instrumento em momentos de improvisação: Dolores Duran e Lenny Andrade.

Pacheco (2014), por sua vez, reforça a habilidade criativa do artista em manipular o material musical oriundo de diferentes gêneros e temporalidades de forma a realizar justaposições, fusões e transformações. Conforme sintetiza no resumo da sua pesquisa,

O olhar atento à música de Milton Nascimento cria oportunidade de lidar com uma expressiva diversidade de gêneros e técnicas musicais, reelaborados e amalgamados numa fusão plural e movente onde se deixa entrever sonoridades e temáticas buscadas no passado e no presente, de forma a se construir uma memória musical alicerçada em várias temporalidades. Essa tendência musical constrói-se sobre solos culturais diversos, de onde são buscados aqueles elementos dialogais que traduzem uma marca do artista (...) (Pacheco, 2014)

Talvez as diversas matrizes culturais sonoras manuseadas por Nascimento no seu fazer musical somadas aos diferentes diálogos que estabelece entre elas favoreçam seu amplo alcance de apreciadores e intérpretes de sua obra. Além disso, cabe lembrar o caráter coletivo de muitas das suas produções musicais, desde a concepção da própria composição, principalmente se olharmos para sua produção fonográfica vinculada ao Clube da Esquina (1969-1979), grupo do qual Milton Nascimento foi o principal catalisador musical. Sheyla Castro Diniz, com base em Raymond Williams, analisa o Clube da Esquina enquanto uma *formação cultural* e identifica diversos outros aspectos que sinalizam diferentes matrizes que permeiam a música de Milton Nascimento:

[...] a análise do Clube da Esquina como uma formação cultural, cujas bases já vinham sendo tracejadas desde o final da década de 1960, também revela profundos laços amistosos, princípios cristãos como fraternidade e solidariedade, resistência cultural de cunho político e econômico, crença em utopias revolucionárias mescladas com o compadecimento para com o “povo” e os “pobres”, categorias como o existencialismo, a mineiridade, a latinidade e o romantismo, estreitos vínculos com a literatura e o cinema e a busca por qualidade técnica na conjugação do rock, do jazz, da Bossa Nova, da música erudita e de outras diversificadas fontes musicais. (Diniz, 2012, p. 95)

No campo específico do canto, Miranda, ao dialogar com Machado, menciona que “a forma de Milton Nascimento conduzir a voz traz as características do sublime, da pungência e, paradoxalmente, da naturalidade no cantar” (Miranda, 2018. p. 44). Para este autor, “há no modo de interpretar de Milton [...] uma liberdade que adiciona o elemento do inesperado, do não se prender, um derramar-se⁷ pelo ritmo, um *rubato* peculiar” (Miranda, 2018. p.44). Para Miranda, “trata-se de um músico em constante mudança, revisitando a si mesmo constantemente, criando variações, sempre se citando, sempre se referenciando, repetindo trechos, formas e sonoridades, mas com um sabor diferente, ecoando a ideia da circularidade”

⁷ Aqui pode-se estabelecer um paralelo com o termo “métrica derramada” usado pela pesquisadora Martha Tupinambá Ulhôa (1999). Disponível em: https://www.academia.edu/9542615/ULHOA_1999_Metrica_Derramada_Prosodia_Musical. Acesso em: 27 jun. 2023.

(Miranda, 2018. p. 44) construída sobre e a partir de solos culturais diversos. Isso pode ser notado na conexão entre os discos *Minas* e *Geraes* (Nunes, 2005, p. 40-45); no passeio de uma mesma canção ao longo do mesmo disco, como ocorre com “Paula e Bebeto” no LP *Minas* de 1975; na reapresentação de ideias musicais quando, por exemplo, Milton utiliza um trecho do improviso realizado, em 1972, na gravação da canção “Clube da Esquina nº 2”, como parte do arranjo da mesma canção registrada no disco *Angelus* (1993), de forma a promover intervocalidades (Nunes, 2015, p. 72).

Tendo em vista alguns aspectos gerais trazidos até aqui, podemos notar que Milton Nascimento alcançou grande prestígio, sendo destacado por suas qualidades particulares e por sua atuação profissional. A questão que se coloca, porém, é: como podemos identificar e compreender os processos através dos quais se deram a aprendizagem e o desenvolvimento musical de Milton Nascimento?

Ao longo da sua trajetória, o artista parece ter vivenciado “práticas de aprendizagem informal”, que ocorreram assistematicamente ao longo da vida entre colegas, amigos e familiares e em diversos ambientes e contextos que não instituições oficiais de ensino. Neste tipo de aprendizado informal o músico “ensina a si mesmo” (Green, 2002, p. 5), voluntariamente de maneira exploratória e autônoma, observando e imitando os músicos ao seu redor. Mak (2007, p.11), ao estudar os processos de aprendizagem formal, não formal e informal, argumenta que nas práticas de aprendizagem informal o próprio indivíduo regula seu processo de desenvolvimento musical, sua rotina de estudos e seu progresso, motivado por interesses individuais, tornando o processo mais sintético do que analítico, casual, aleatório, intencional e incidental⁸. Na mesma direção, Simões (2020, p.29), ao discutir fundamentos para uma educação musical pautada na pedagogia crítica de Paulo Freire, destaca que tal processo resulta em um aprendizado que pode ser tanto implícito como explícito⁹, mas que não é conduzido para uma qualificação do seu saber, ao contrário, ele se estabelece para a satisfação pessoal do músico e sua autorrealização em termos pessoais e musicais.

Conforme descreve a pesquisadora Lucy Green, as “práticas de aprendizagem informal” possuem cinco principais características: 1) a escolha daquilo que se quer tocar

⁸ Segundo Mak, ao distinguir as modalidades de educação musical formal, não-formal e informal, “há dois tipos principais de aprendizado: a) aprendizado intencional - proposital; e b) aprendizado incidental - aprendizado decorrente da prática, ou seja, aprende-se na ação do fazer” (Mak, 2007, p.12, *apud* Simões, 2020. p.29).

⁹ Ainda segundo Mak, “em relação aos resultados do aprendizado, esses podem ser: a) explícitos - quando se pode verbalizar o que se aprendeu; ou b) implícitos - quando a verbalização do “por que” e “como” esse aprendizado ocorreu não se manifesta claramente” (Mak, 2007. p.12, *apud* Simões, 2020. p.29).

parte de um repertório familiar; 2) as gravações são tiradas de ouvido; 3) a aprendizagem se dá em grupo; 4) a assimilação das habilidades e conhecimentos ocorre de forma pessoal e, geralmente, de maneira desordenada e 5) há integração entre apreciação, execução, improvisação e composição, com ênfase na criatividade (Green, 2012, pp. 67-68). Tais características compõem o processo de “enculturação” (Green, 2002, p. 22-68), que se refere à aquisição de habilidades e conhecimentos musicais por meio de um processo contínuo e duradouro de imersão cultural que envolve a familiaridade com determinados estilos musicais, a enculturação em ambientes musicais, o aprendizado por pares e o desenvolvimento de técnicas e métodos de autoaprendizagem. Na mesma direção, Simões (2020, p. 34), ao trazer as reflexões de Tan (2014) sobre enculturação, aponta que esse processo caracterizado por um conjunto de práticas musicais, culturais e sociais, realizadas consciente ou inconscientemente, permite aos indivíduos a assimilação de ideias musicais e valores estéticos, bem como o uso da música em diversos contextos sociais, culturais e políticos, formando sua identidade cultural. Isso posto, de acordo com Tan,

desde a infância até a idade adulta, os humanos são musicalmente enculturados dentro das esferas musicais das culturas em que nascem, crescem e vivem. As crianças, frequentemente, formam suas identidades musicais devido à exposição inicial em suas famílias; à medida que amadurecem, a teia de influências musicais aumenta gradualmente em complexidade¹⁰ (Tan, 2014, p. 394, tradução nossa).

Nesse sentido, “o processo de enculturação envolve uma multiplicidade de cenários, como família, instituições sociais, escolas, mídia, amigos, entre outros” (Simões 2020, p. 34). Green (2002, p. 22) destaca que a enculturação musical inclui a exploração precoce do som utilizando a voz, instrumentos musicais ou de outros objetos. Em diversas sociedades, essa prática desempenha um papel essencial e altamente valorizado na educação infantil. Conforme destacado por Green (2002), imagine um bebê batendo uma colher ou outro objeto na mesa da cozinha de uma família branca em Londres. Qualquer adulto próximo pode intervir, retirando a colher ou de alguma forma fazendo o bebê parar. Por outro lado, como John Blacking (1973) destacou,

se um bebê entre o povo Venda, na África do Sul, bate repetidamente em um objeto dentro de casa, os adultos e as outras crianças ao redor provavelmente reagirão com entusiasmo e se juntarão a ele, transformando o ritmo espontâneo em uma expressão musical intencional, adicionando uma segunda parte em polirritmia (Blacking, 1973, p. 46, *apud* Green, 2002, p. 22).

¹⁰ “From infancy through adulthood, humans are musically enculturated into the musical worlds of the cultures they are born into, grow up in, and live in. Children often form their musical identities due to initial exposure in their families; as they mature, the web of musical influences gradually increases in complexity”. (Tan, 2014, p. 394)

Em cada exemplo apresentado, o bebê vivencia um processo de enculturação, absorvendo as práticas musicais – ou a falta delas – no ambiente social em que nasceu. Em algum momento, a maioria das pessoas já bateu repetidamente um objeto na mesa, tocou algumas notas em um instrumento, cantarolou uma melodia inventada ou algo semelhante. Para algumas crianças, o processo de enculturação musical pode não avançar muito além dessas experiências iniciais. Por outro lado, para outras, em determinado momento essa enculturação pode se transformar em educação musical formal, que inclui a introdução de habilidades e conhecimentos novos ou desconhecidos, os quais geralmente não são adquiridos no cotidiano. Green (2002, p.22) destaca que nos contextos ocidentais, isso geralmente acontece por meio de aulas formais de instrumentos ou outros programas educacionais especializados. Há, ainda, um outro caminho, que consiste em uma jornada contínua de exploração, que se transforma gradualmente em aprendizagem musical informal. Esse é o caminho seguido por muitos daqueles que se tornam músicos populares.

Vale destacar que esse tipo de aprendizagem informal, geralmente, está associado ao interesse pela prática e pelo conhecimento daquele que a pratica e da existência de ambientes e contextos musicais favoráveis, conforme exposto anteriormente. Na canção cujo trecho dá título a esse trabalho¹¹, Fernando Brant parece ir ao encontro do nosso questionamento: *Quem entende essa voz/ Sem as vozes que ele traz no interior?/ Sem as vozes que ele ouviu/ Quando era aprendiz/ Como pode sua voz ser uma Elis¹²? Sem o anjo que escutou,/ A Maria Sapoti¹³,/ Quando é que seu cantar iria se abrir?* A letra da canção sugere, portanto, que uma determinada voz é produto do acumulado de experiências musicais com as quais uma pessoa teve contato. Num trecho mais adiante, é mencionado que o sujeito narrado irá sempre se lembrar de objetos, de lugares, de melodias e das vozes que guardou, daquelas que amou e ainda daquelas que ensinaram: *Ele vai sempre lembrar, / Da lenha de um fogão, / Das melodias vindo lá do quintal, / As vozes que ele guardou, / As vozes que ele amou,/ As vozes que ensinaram: bom é cantar.* Notam-se, assim, processos de assimilação, de afetividade e de aprendizagem decorrentes do contato com vivências pessoais, contextos sócio-históricos e outros materiais musicais. Mais do que assumir a letra da canção como dado autobiográfico, seu conteúdo nos ajuda na formulação da pergunta de pesquisa que buscamos responder:

¹¹ “A feminina voz do cantor” de Milton Nascimento e Fernando Brant. A canção abre o disco *Pietá*, lançado em 2002 pela Warner. Disponível em: [A Feminina Voz do Cantor \(Milton Nascimento - Álbum "Pietá" - 2002\)](#). Acesso em 07 jun. 2024.

¹² Referência à cantora Elis Regina.

¹³ Referência à cantora Ângela Maria.

como podem ser caracterizados os processos de aprendizagem e desenvolvimento musical de Milton Nascimento?

1.1 Justificativa

Na tentativa de encontrar respostas para a questão ora colocada, a presente pesquisa não se insere no campo das sólidas investigações de caráter musicológico sobre a produção de Milton Nascimento. Aqui, ao contrário, a trajetória do artista será abordada a partir da Educação Musical e, mais precisamente, de uma perspectiva que entende os processos educativo-musicais como fenômenos de caráter sociocultural (Queiroz, 2017; Blacking, 1973), que vem ampliando seus espaços de investigação para múltiplos contextos, valorizando e legitimando as experiências musicais em diferentes ambientes (Arroyo, 1999, 2002a, 2002b; Green, 2000, 2002, 2008). Desse modo, a presente pesquisa se propõe a investigar e compreender processos de aprendizagem que compuseram a formação musical do artista Milton Nascimento enquanto cantor, compositor, arranjador e instrumentista. Na tentativa de mapear o contexto em que esta formação musical se deu, fazemos na sequência uma breve retrospectiva de iniciativas educacionais na área da música no país.

De modo a oportunizar a formação musical em nível superior no Brasil no campo da música popular, a Universidade Estadual de Campinas, em 1989, iniciou a oferta da graduação específica na área. Desde então, musicistas formados na instituição têm colaborado para a ampliação da oferta de conteúdos específicos da área de música popular, bem como na elaboração de projetos pedagógicos voltados às graduações desta vertente musical. A partir de então, outras instituições começaram a ofertar cursos de graduação em música popular no país.

Uma consulta realizada no site do e-mec¹⁴ com o termo música popular para cursos de bacharelado e licenciatura presenciais em atividade resultou num total de 23 registros distribuídos em 16 instituições de ensino. O resultado não permitiu verificar as demais instituições que ofertam conteúdos na área de música popular, mas apenas aquelas que têm o termo “música popular” no nome do curso. A própria Universidade Estadual de Campinas atualmente atribui a música popular como uma das modalidades de curso, sendo o termo Música conferido ao nome do curso.

Por mais que seja necessária uma pesquisa mais aprofundada para averiguar os cursos de graduação do país que trabalham com conteúdos da música popular, nota-se que, desde a primeira graduação iniciada há 34 anos, temos hoje aproximadamente 16 instituições

¹⁴ <https://emec.mec.gov.br/>. Consulta realizada em 28 de junho de 2023.

superiores que ofertam o curso, possivelmente um pouco mais. A título de comparação, mantendo os mesmos filtros e realizando a busca para o termo “Música” no campo curso, encontramos 355 ocorrências, sendo o curso de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) a ocorrência mais antiga, datada de 1847, ou seja, mais de um século e meio antes do surgimento de um curso superior em Música Popular no país. Ora, levando em conta a volumosa e qualificada produção de música popular no Brasil, os dados mostram que a formação superior no campo específico da música popular ainda é sensivelmente menor e incipiente se comparada à área geral da Música, por mais que tenha crescido nos últimos anos.

Cabe dar um passo atrás e lembrar que antes dos cursos superiores, os conservatórios se constituíram em espaços formais de ensino musical, tendo o conservatório de Paris, criado em 1795, como modelo para muitos outros. Os conservatórios se disseminaram no século XIX, difundindo, especialmente, o estudo da música de concerto de tradição europeia. De acordo com Abreu (2023, p. 3), o Conservatório de Música do Rio de Janeiro data de 1841. O autor ainda menciona que em 1838 o Colégio Pedro II, do Rio de Janeiro, já “incluía a música vocal como disciplina ao longo de oito anos”. Portanto, a música, sobretudo da vertente erudita, aparece inserida como conteúdo ensinado no currículo da escola regular. O mesmo não ocorre com a música popular, cujas iniciativas de formalização e/ou sistematização, ainda hoje, são incipientes.

Assim, pode-se estimar que o desenvolvimento musical da maioria dos músicos populares que atuaram ao longo do século XX no país, se deu independentemente da existência de formação específica na área, predominantemente fora de ambientes formais de ensino¹⁵ e, muito provavelmente, por meio de processos de aprendizagem múltiplos. Assim, se essa música se desenvolveu independentemente da formalização de seu ensino, torna-se relevante investigar seus processos de aprendizagem e de desenvolvimento.

Somado a isso, não é raro nos depararmos com o pouco interesse dos artistas populares em analisar seus próprios processos de desenvolvimento artístico. Em muitos casos, eles manipulam seus objetos sem se prenderem a alguma lógica de organização e até mesmo por não possuírem consciência dessa lógica. Porém, quando partimos para a análise da obra,

¹⁵ A formalização do ensino da música popular teve experiências pioneiras nos Estados Unidos, com destaque para a Berklee College of Music, fundada em 1945 em Boston, que se tornou uma referência internacional na formação de músicos de jazz e música popular contemporânea. Alguns músicos brasileiros, como Victor Assis Brasil — um dos primeiros a estudar na instituição —, buscaram formação nessa escola, contribuindo posteriormente para a profissionalização do ensino musical no Brasil. No cenário nacional, destaca-se também o CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical), fundado pelo Zimbo Trio, em março 1973, em São Paulo. A escola teve papel fundamental na sistematização do ensino da música popular brasileira, ao propor uma abordagem didática voltada às práticas musicais contemporâneas do país, mantendo uma forte conexão com a experiência prática dos músicos atuantes (SUZIGAN, 2006, p.34).

muitas vezes conseguimos descobrir que havia lógicas nestes objetos. Isso parece ter ocorrido com Milton Nascimento. Em um trecho da biografia do artista escrita por Maria Dolores Duarte, ao comentar a dificuldade de alguns críticos e do mercado internacional em categorizar sua música, a jornalista menciona que “nem mesmo Bituca sabia responder a esta questão e não demonstrava o menor interesse em fazê-lo. Teorizar sobre música não o atraía nem um pouco; viver a música era o seu barato” (Duarte, 2006, p. 181). Isso expressa a importância de trabalhos como os da supracitada educadora musical e pesquisadora britânica Lucy Green, que buscou colher informações e refletir sobre como se dá a aquisição de técnica e conhecimento por parte dos músicos populares. Com sua investigação, ela conseguiu mapear algumas características de práticas caracterizadas como “educação informal”.

Há um episódio na biografia de Milton Nascimento que sugere uma tensão entre as esferas formal e informal de aprendizagem musical. O episódio de reprovação de Milton Nascimento em canto orfeônico no Colégio Tijuca Uruguay, da cidade do Rio de Janeiro e o posterior encantamento do irmão canadense João Bosco, do Ginásio São Luís em Três Pontas - MG, em relação ao seu canto (Duarte, 2006, p. 52, 53 e 54) demonstra, no mínimo, uma discrepância em relação à avaliação da competência vocal do artista na sua pré-adolescência em dois ambientes de educação formal distintos, ocasião em que Milton Nascimento possuía 13 anos. Possivelmente no primeiro caso, os parâmetros de qualidade da voz cantada utilizados na avaliação não incluíam as características apresentadas pelo garoto. De modo complementar, o reconhecimento vocal, no segundo caso, nos leva a pensar que sua competência para o canto tenha se desenvolvido fora da escola.

Conforme o apêndice localizado no final desta pesquisa, para o qual levantamos os trabalhos que tratam como objeto de pesquisa o artista Milton Nascimento e/ou o Clube da Esquina junto ao banco de dissertações e teses da Capes, além de livros, artigos de jornal, entrevistas e documentários, podemos notar que o foco não se deu sobre a investigação que aqui intentamos. No caso específico de Milton Nascimento, pudemos observar que a maioria dos trabalhos acadêmicos que o trouxeram como objeto de estudo se debruçaram sobre um enfoque histórico, filosófico, sociológico e político. Outros ressaltaram as competências musicais, vocais, composicionais e interpretativas do artista, além da sonoridade específica de seu timbre vocal e do grupo Clube da Esquina de uma forma global. Porém, nenhum trabalho acadêmico, dentre aqueles que encontramos em nosso levantamento, se dedicou a investigar e contemplar suas práticas musicais de modo a compreender seus processos de aprendizagem. Desta forma, um dos pontos de relevância e importância deste estudo é o fato de tentar

articular esses questionamentos de forma a investigar tais processos, sem logicamente almejar esgotar o tema. Trata-se, portanto, de uma primeira empreitada para garimpar, filtrar, organizar e discutir dados que poderão instigar pesquisas futuras. Nossa hipótese é de que diluído nos materiais levantados podemos encontrar diversas menções relacionadas ao fazer musical de Milton Nascimento que nos darão subsídios para identificar e compreender seus processos de aprendizagem musical, que poderão ser aprofundados posteriormente por outros pesquisadores.

Outro ponto de relevância que podemos destacar nesta pesquisa é o fato de Milton Nascimento ser um artista complexo que extrapola fronteiras musicais e, assim, parece dialogar com músicos de variadas vertentes, estilos e gêneros que, possivelmente, acessaram diferentes formas de aprendizagem musical. Com isso, podemos supor que suas práticas se deram em meio a e na relação com pessoas que tiveram acesso à linguagem musical formal, que se desenvolveram musicalmente em ambientes informais e não formais, pessoas vinculadas às produções da indústria cultural e aquelas produtoras da cultura popular.

A partir do exposto, delineamos os objetivos da nossa pesquisa, dividindo-os em dois: a) geral: compreender os processos através dos quais se deram a aprendizagem e o desenvolvimento musical de Milton Nascimento; b) específicos: identificar as práticas musicais em torno das quais Milton Nascimento se desenvolveu musicalmente; reconhecer os conhecimentos musicais e criativos adquiridos, manifestos na sua produção fonográfica; reconhecer os contextos social, histórico e cultural em que se deu o desenvolvimento musical do artista.

1.2 Metodologia

Esta pesquisa se configura enquanto estudo de caso. De acordo com Lüdke e André (1986, p.17), “o caso é sempre bem delimitado, devendo ter seus contornos claramente definidos no desenrolar do estudo”. Desde o início apresentamos o artista Milton Nascimento, bem como escolhemos investigar seus processos de desenvolvimento musical que pretendemos desvelar ao longo da pesquisa. Adicionalmente, as autoras mencionam que “o caso pode ser similar a outros, mas é ao mesmo tempo distinto, pois tem um interesse próprio, singular” (p. 17). Nesse sentido, ainda que Milton Nascimento seja citado entre outros cancionistas que despontaram no Brasil na década de 1960, tenha acessado ambientes de produção musical semelhantes aos de outros artistas, participado de festivais, gravado discos, interagido com a arte e a música oriundas da cultura popular dentre tantas outras equivalências, a presente pesquisa se volta exclusivamente para o caso deste artista e,

portanto, não alimenta pretensões de generalização. Espera-se, entretanto, que o trabalho possa contribuir para a – ainda tímida – produção acadêmica relativa a processos de aprendizagem na música popular brasileira e que, a partir do acumulado de mais investigações, possa-se chegar, futuramente, a uma compreensão ampliada sobre esses mecanismos. Para isso, será necessária a utilização de pelo menos dois métodos de pesquisa: a análise documental e a revisão bibliográfica.

De acordo com Gil (2002, p. 45-46), a pesquisa documental se assemelha à pesquisa bibliográfica. A diferença estaria no fato de a pesquisa documental contar com fontes mais diversificadas e dispersas. Em nossa pesquisa, compreendemos por documentos os fonogramas e DVDs do artista estudado, bem como letras de canções, depoimentos, reportagens, matérias de jornal, entrevistas, documentários dentre outros. Já as fontes bibliográficas são constituídas por livros e publicações acadêmicas (dissertações, teses e artigos) que, no nosso caso e conforme apêndice deste projeto, objetivaram abordar Milton Nascimento ou o Clube da Esquina sobre diferentes perspectivas.

Em relação à pesquisa documental, Gil destaca algumas vantagens como, por exemplo, a não exigência de contato com o sujeito da pesquisa, pois “é sabido que em muitos casos o contato com os sujeitos é difícil, ou mesmo impossível” (p. 46). Dada a dificuldade de acesso à Milton Nascimento, tal vantagem parece beneficiar o caminho metodológico aqui escolhido. Ainda conforme o autor, “pesquisas elaboradas com base em documentos são importantes não porque respondem definitivamente a um problema, mas porque proporcionam melhor visão desse problema ou, então, hipóteses que conduzem a uma verificação por outros meios” (p. 47).

Conforme já mencionamos anteriormente, não encontramos pesquisas com foco nos processos de desenvolvimento musical de Milton Nascimento. Portanto, trata-se de um empreendimento inicial para aprofundamento em pesquisas posteriores. Cabe destacar, porém, o quantitativo do vasto material documental reunido, composto por 4 acervos digitais de periódicos a partir dos quais serão levantadas matérias de interesse para a pesquisa, a saber: Folha de São Paulo, O Estadão, O Globo e Hemeroteca digital brasileira com acesso a publicações do Jornal do Brasil, Jornal da Tarde dentre outros¹⁶. Além disso, selecionamos 45 entrevistas, depoimentos e reportagens, 8 vídeos, 4 documentários, 12 discos, 3 trilhas sonoras, 3 sites e 4 DVDs, dentre outros. Quanto ao material bibliográfico, o mesmo conta

¹⁶ Vale sinalizar que muitas pesquisas acadêmicas sobre Milton Nascimento e/ou o Clube da Esquina fizeram levantamento de publicações em jornais e revistas, documentos estes que poderão ser revisitados. A título de exemplo, nas referências da pesquisa de Pacheco (2014) são listadas 67 publicações em jornais e revistas.

com 64 títulos entre teses, dissertações e artigos acadêmicos e 18 livros e capítulos de livros. Alguns dos livros levantados são desdobramentos de trabalhos acadêmicos, enquanto outros não são. Dentre estes destacamos os livros de Borges (2012, 2013, 2022), Mattos (2006), Weinschelbaum (2006), Silva (2009), Brant (2001, 2012), Amaral (2018) e a biografia de Nascimento (2023). Tais referências encontram-se no apêndice deste trabalho.

A pesquisa bibliográfica refere-se ao levantamento e à revisão das publicações acerca do problema de estudo em forma de livros, revistas, lançamentos avulsos e imprensa escrita, que sirvam como fonte para a base teórica no desenvolvimento da pesquisa. Sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo aquilo que foi escrito sobre determinado assunto, com o objetivo de possibilitar a manipulação de suas informações ou permitir o reforço paralelo na análise de suas pesquisas.

Para Severino (2007), a pesquisa bibliográfica realiza-se pelo:

[...] registro disponível, decorrente de pesquisas anteriores, em documentos impressos, como livros, artigos científicos, teses etc. Utilizam-se dados de categorias teóricas já trabalhadas por outros pesquisadores e devidamente registrados. Os textos tornam-se fontes dos temas a serem pesquisados. O pesquisador trabalha a partir de contribuições dos autores dos estudos analíticos constantes dos textos (Severino, 2007, p. 122).

Gil (2002) destaca que a principal vantagem deste tipo de pesquisa reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente. Essa vantagem torna-se particularmente importante quando o problema de pesquisa requer dados muito dispersos pelo espaço” (p.45). A partir das referências deste trabalho bem como da produção acadêmica e dos livros que abordam o artista Milton Nascimento ou a produção musical do Clube da Esquina listados no apêndice, foram levantadas informações que ajudaram a compreender, categorizar e descrever o conjunto de procedimentos utilizados por Milton Nascimento no seu desenvolvimento musical.

1.3 Análise dos dados

Os dados coletados foram interpretados por meio da análise de conteúdos, “uma técnica de pesquisa para fazer inferências válidas e replicáveis dos dados para o seu contexto” (Lüdke; André, 2013, p. 48). Bardin, citado por Gil (2002), comenta que este procedimento de análise possibilita a descrição do conteúdo manifesto nos documentos e ocorre em três fases:

A primeira é a pré-análise, na qual se procede à escolha dos documentos, à formulação de hipóteses e à preparação do material para análise. A segunda é a exploração do material, que envolve a escolha das unidades, a enumeração e a

classificação. A terceira etapa, por fim, é constituída pelo tratamento, inferência e interpretação dos dados. (Bardin, s.d. *apud* Gil, 2002, p. 89)

Selecionados os documentos, procedemos à análise propriamente dita dos dados. Sá-Silva *et al* ressaltam que a análise de conteúdo permite “relacionar a frequência da citação de alguns temas, palavras ou ideias em um texto para medir o peso relativo atribuído a um determinado assunto pelo seu autor” (2009, p. 11). Lüdke e André falam em Unidades de Análises, isto é, segmentos selecionados do conteúdo para fazer a análise, “esse processo, essencialmente indutivo, culmina na construção de categorias ou tipologias” (Lüdke; André, 2013, p. 50), possíveis de serem interpretadas, que nos ajudaram a organizar, separar, unir, classificar e validar os dados de forma a tomar decisões e tirar conclusões a partir deles.

De acordo com as autoras, em pesquisas qualitativas, como é o caso em questão, “não existem normas fixas nem procedimentos padronizados para a criação de categorias”, e estas nem sempre podem ser definidas de imediato. Assim, a utilização de “um quadro teórico consistente pode auxiliar em uma seleção inicial mais segura e relevante” (Lüdke; André, 2013, p. 50). Essa ideia é complementada por Patton (1980) que menciona que além da escolha de um referencial teórico de qualidade que fundamentará a construção de um conjunto de categorias descritivas, “esse esforço de detectar padrões, temas e categorias é um processo criativo que requer sistematização e coerência do esquema escolhido com o que pretende o estudo, além de julgamentos cuidadosos sobre o que é realmente relevante e significativo nos dados” (Patton, 1980, *apud* Lüdke; André, 2013, p. 52). Dessa forma, concordando e acrescentando ao exposto, Lüdke e André alertam que

a construção de categorias surge, num primeiro momento, do arcabouço teórico em que se apoia a pesquisa. Esse conjunto inicial de categorias, no entanto, vai ser modificado ao longo do estudo, num processo dinâmico de confronto constante entre teoria e empiria, o que origina novas concepções e, consequentemente, novos focos de interesse. (Lüdke; André, 2013, p. 50)

Considerando que a categorização, por si mesma, não esgota a análise, o primeiro passo da análise das informações é a verificação empírica que considere tanto o conteúdo manifesto quanto o conteúdo latente do material. Em acordo com Gil (2002), embasado nas considerações de Lüdke e André, “é preciso, portanto, que a análise não se restrinja ao que está explícito no material, mas procure desvelar conteúdos implícitos, dimensões contraditórias e mesmo aspectos silenciados” (Lüdke; André, 1986, *apud* Gil, 2002, p. 134) com vista em obter ideais mais abrangentes e significativos.

Partindo do pressuposto de que a realidade é sempre mais complexa do que as hipóteses e as questões elaboradas no início do trabalho, e que uma coleta de dados rigorosa sempre traz à tona outros elementos ou outras relações não cogitadas inicialmente, consideramos que a análise das informações tem uma segunda função, a de interpretar os fatos não cogitados, rever ou afinar as hipóteses. Assim, de acordo com Gil (2002), para tanto “será necessário um esforço de abstração, ultrapassando os dados, tentando possíveis explicações, configurações e fluxos de causa e efeito” (Gil, 2002, p. 134), para que, ao final, sejamos capazes de propor modificações, acrescentar algo ao já conhecido, fornecer pistas de reflexão ou mesmo levantar novas questões ou hipóteses a serem consideradas em estudos futuros.

A análise de conteúdo, portanto, parece se adequar à natureza desta pesquisa, auxiliando na seleção, exploração, organização e discussão dos conteúdos levantados nos diversos documentos e materiais bibliográficos que subsidiaram nossa investigação.

Isso posto, para dar suporte à análise do conteúdo levantado foram considerados autores que buscam compreender processos de aprendizagem dos músicos populares, tais como Lucy Green (2000; 2002; 2008; 2012), Luiz Ricardo Silva Queiroz (2010; 2017), Margareth Arroyo (1999; 2001, 2002a; 2002b), os que investigam o aprendizado musical popular pela ótica da etnomusicologia e da antropologia social, tais como John Blacking (1973); os que tratam os processos da aprendizagem musical sob uma ótica sócio-cultural, embasados na noção sociológica do Capital Cultural fundamentada por Pierre Bourdieu (1999; 2003, 2007); os que tratam da multiplicidade de influências e aspectos de nível psíquico e físico que podem ser exercidas no homem através do contato com a música pelo viés da psicopedagogia musical, como o faz Violeta Gainza (1988); aqueles que desenvolveram pesquisas no campo musical relacionadas à psicologia, educação, aprendizagem e aptidão musical, discorrendo sobre a forma como o ser humano entende e aprende música, embasados na teoria da aprendizagem musical e na teoria da Audição, fundamentadas por Edwin Gordon (2000); os que se propõem a estudar a música popular de forma multidisciplinar (Gonzales, 2016; Tagg, 2003), e ainda alguns autores que não constituem um referencial teórico em sentido estrito, mas que nos ajudam a conhecer um pouco mais o contexto particular efervescente da música popular nos anos de 1960 e 1970 (Napolitano, 2001; 2002; Zan, 1997, 2001, dentre outros). Serão investigadas ainda as relações artísticas estabelecidas por Milton Nascimento com cantores, compositores, arranjadores, produtores e outros agentes artísticos ao longo do período considerado na pesquisa e a própria produção fonográfica do artista.

1.4 Recorte temporal

Dada a longevidade da carreira musical de Milton Nascimento, para a realização desta pesquisa optamos pelo recorte temporal de 1942 a 1978, período que demarca o nascimento do artista, sua aproximação com a música na infância e adolescência e sua carreira profissional até o disco *Clube da Esquina 2* (1978). O período que vai do nascimento até a gravação do primeiro disco, *Barulho de trem* (1964), justifica-se por ser pouco abordado nas pesquisas sobre o artista e por contemplar descrições das primeiras experiências musicais presentes na formação inicial de Milton Nascimento, acessadas principalmente por memórias do próprio artista em entrevistas, documentários, em suas biografias e relatos daqueles que conviveram com ele. Já o período que vai de 1964 a 1978 se justifica por abranger um intervalo de expressiva produção fonográfica de Milton Nascimento, com o lançamento de 13 discos, muitos dos quais já foram objetos de análise de diferentes pesquisadores¹⁷. Além disso, trata-se de conjunto de obras a partir das quais podemos observar diferentes processos criativos, experimentações timbrísticas, instrumentais e vocais, exploração de arranjos e orquestrações, de ambientação musical e de novos recursos tecnológicos. Além dos discos, dentro desse período Milton Nascimento compôs as trilhas sonoras para o documentário *Tostão, a Fera de Ouro* e para o filme *Os Deuses e os Mortos*, ambos lançados no ano de 1970, e a trilha do balé *Maria, Maria* do Grupo Corpo, no ano de 1976, materializando seu desejo de compor trilhas¹⁸ que, conforme veremos adiante, aparece desde a infância.

Embora o recorte temporal esteja delimitado, a organização do trabalho não segue uma exposição estritamente cronológica. A partir da análise do material documental e bibliográfico levantado, emergiram categorias de aprendizado e desenvolvimento musical de Milton Nascimento que atravessam e se mostram passíveis de serem discutidas em todos os períodos do recorte temporal. Entre elas, destacam-se: o desenvolvimento vocal e expressão,

¹⁷ Podemos citar algumas pesquisas como (Garcia, 2000); (Tedesco, 2000); (Rodrigues, 2000); (Nunes, 2005, 2015, 2016); (Oliveira, 2006); (Coelho, 2010); (Vilela, 2010); (Vitenti, 2010); (Silva, 2011); (Souza, 2011); (Silva, 2012); (Diniz, 2012, 2017); (Pacheco, 2014); (Coan, 2015, 2020); (Silveira, 2015); (Menezes Júnior, 2016); (Menezes, 2018); (Miranda, 2018); (Baldan; Leoneli, 2018); (Santana, 2018); (Cunha, 2019); (Lovisi, 2019); (Souza, 2021); (Noguchi, 2021); (Marques, 2021); (Paula; Valente, 2021); (Ribeiro, 2022); (Martins, 2022); (Borges; Fuscaldo, 2022); (Domingos, 2023), dentre outros.

¹⁸ Além das trilhas sonoras citadas, podemos listar outros trabalhos de Milton Nascimento como compositor de trilhas sonoras para cinema como: *Som Alucinante* (1971), *Música para Sempre* (1980), *O Viajante e o FitzCarraldo* (1982), *Noites do Sertão* (1984), além de outras trilhas para balés, musicais e shows-cênicos como: *Último Trem* (1980), *Tambores de Minas* (1998) e *Ser Minas tão Gerais* (2004) (Paula, 2020). No site de Milton Nascimento são listadas outras produções, longas-metragens que trazem músicas e interpretações do artista, não sendo a trilha sonora exclusiva dele. Disponível em: <http://www.miltonnascimento.com.br/trilhas.php>. Acesso em 28 jul. 2024.

peculiaridades estilísticas relacionadas à aquisição de repertório, o fazer musical na fronteira entre canção e música instrumental e o desenvolvimento do processo da criação musical. Optamos, portanto, por uma abordagem temática, com foco nos dois últimos aspectos relacionados ao fazer musical na fronteira entre a canção e a música instrumental e o desenvolvimento da criação musical.

2. “Em volta dessa mesa, velhos e moços, lembrando do que já foi¹⁹”: as fontes biográficas para o estudo da trajetória de Milton Nascimento

Sob a história, a lembrança e o esquecimento. Sob a lembrança e o esquecimento, a vida. Mas escrever a vida é uma outra história. Uma história inacabada. (Paul Ricoeur, 1991, *apud* Vieira, 2011, p. 9)²⁰

A palavra biografia só aparece nas línguas europeias no final do século XVII e na primeira metade do XVIII, porém a prática biográfica já era realizada há muito tempo, conforme destaca François Dosse (2009). O século XIX, por sua vez, foi marcado por um intenso debate sobre o papel do indivíduo na história, resultando no triunfo do eu, do individualismo e da introspecção. Esse movimento se expressou de diversas maneiras, como nos autorretratos, no apreço por diários e memórias, nos romances e autobiografias, o que repercutiu sobre os caminhos do gênero biográfico. E embora, nesse período, a biografia se configurasse apenas como "uma subdisciplina da história, um de seus múltiplos materiais de construção" (Dosse, 2009, p.170), a ideologia individualista em ascensão encontrava forte apoio nas narrativas que destacavam vidas de indivíduos que se impunham à sociedade e desafiavam as forças do destino. Assim, como aponta Dosse (2009), embora o século XIX tenha sido marcado pela descoberta da força das multidões, ou talvez justamente por isso, esse período conferiu destaque ao indivíduo como fonte de inspiração e objeto de reflexão.

Em linhas gerais, as narrativas biográficas são caracterizadas como a descrição de uma vida. Em constante transformação desde a sua origem, a biografia não apenas acumula uma vasta história, mas também mantém com esta uma complexa e controversa relação. Desde então, as fronteiras entre história e biografia sempre foram incertas e conflituosas, principalmente no que concerne à questão da qualidade científica da verdade. Conforme destaca Dosse (2009), narrar uma vida não apenas define o gênero, mas também levanta

¹⁹ Trecho da letra da canção “Saudades dos aviões da Panair” (Conversando no bar), de Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no álbum *Minas*, lançado em 1975 pela EMI Odeon. Disponível em: [Saudade Dos Aviões Da Panair \(Conversando No Bar\) / Paula E Bebeto \(Medley\)](#). Acesso em 09 fev. 2025.

²⁰ RICOEUR, Paul. O si mesmo como um outro. Campinas: Papyrus, 1991.

questionamentos sobre a dimensão e a complexidade do conceito de história de vida. Esse conceito parte da ideia de que uma vida pode ser entendida como uma narrativa, um relato. No senso comum, prevalece a noção de que a existência de um indivíduo segue uma trajetória, marcada por desdobramentos no tempo e no espaço, com etapas delineadas por começo, meio e fim, como em qualquer história.

O biógrafo, sujeito por trás do gênero, encarrega-se, em seu ofício, da busca contínua por objetivos inalcançáveis, em que saber contar a história de vida que estuda não é o suficiente. Conforme aponta Dosse (2009, p. 55) “procurar trazer tudo à luz é, pois, ao mesmo tempo a ambição que orienta o biógrafo e uma aporia que o condena ao fracasso”. Como enfatiza Ricoeur (1991, *apud* Vieira, 2011, p. 9), a vida se constrói como uma narrativa permeada pela lembrança e pelo esquecimento, sob a sombra da memória. Esta, por sua vez, se forma no fluxo do tempo e do espaço, deixando rastros e lacunas que se entrelaçam, tecendo o fio da história que o pesquisador busca reconstruir. Dosse explica esse lugar de tensão em que a biografia se insere:

Gênero híbrido, a biografia se situa em tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, segundo as regras da mimesis, e o pólo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo segundo a sua intuição e talento criador. Essa tensão não é, decerto, exclusiva da biografia, pois encontramos no historiador empenhado em fazer história, mas é guindada ao paroxismo no gênero biográfico, que depende ao mesmo tempo da dimensão histórica e da dimensão ficcional (Dosse, 2009, p. 55)

A biografia, com sua complexidade resultante do conflito entre o histórico e o ficcional, é um tema central de estudo em diversas áreas do conhecimento. De acordo com Vieira (2011, p. 10), na história questionam-se o método adotado na biografia, sua base documental e sua validade como reconstituição de época. Já na literatura, discute-se o romance biográfico, a relação entre autor e personagem, a construção das identidades narrativas, a condução da narrativa e os limites da criatividade do biógrafo. Ainda segundo Vieira, a antropologia entende a operação biográfica a partir da técnica da história de vida, da elaboração dos relatos e do papel do pesquisador na interpretação e atribuição de significado à narrativa do outro sobre si, sempre em relação ao seu contexto sociocultural. Por uma perspectiva semelhante, os estudos sociológicos, segundo a autora, questionam o paradigma do fenômeno biográfico em sua dimensão social, destacando a impossibilidade de compreender uma existência de forma única e totalizante, enquanto ressaltam o biografado como um agente inserido no tecido social.

A partir destas questões inerentes à biografia, François Dosse empreendeu uma história do gênero biográfico em que observou uma espécie de libertação desde o início dos anos de 1980, com as ciências humanas em geral, e os historiadores em particular, redescobrimo as virtudes do gênero. Nesse novo contexto, os depoimentos, relatos pessoais e biografias passaram a ser mais valorizados, e muitas das críticas que antes eram feitas a essas fontes foram relativizadas. Defendeu-se que, ao contrário do que se pensava, a abordagem biográfica poderia representar experiências coletivas e funcionar como uma representação genuína de uma visão de mundo.

A despeito disso, as transformações epistêmicas relacionadas ao gesto biográfico ampliaram o reconhecimento das biografias como documentos relevantes em diversas áreas do conhecimento. E, não por acaso, no cenário e nos domínios de produção do conhecimento, as narrativas biográficas têm se fixado como destacadas fontes de informação, atuando como documentos que agregam e disseminam conhecimento e memória. Essa constatação tem como referência o fato de que essas obras, na maioria dos casos, conseguem ultrapassar a esfera da individualidade, consolidando-se como documentos que sintetizam uma época, um lugar, uma instituição ou até mesmo um sistema de pensamento (Gonçalves; Silveira, 2021).

Para o desenvolvimento deste trabalho foram utilizadas algumas fontes biográficas que nos ajudaram na investigação da trajetória de Milton Nascimento. Neste capítulo, serão apresentadas e comentadas quatro dessas fontes, lançadas em formato escrito, e que foram consultadas ao longo desta pesquisa, a saber: *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina* de Márcio Borges, *Travessia: a vida de Milton Nascimento* de Maria Dolores Duarte, *A música de Milton Nascimento*, de Chico Amaral e *De onde vem essa força: histórias da família Nascimento - de Minas para o mundo*, de Vilma Nascimento. Tais fontes trazem aspectos pessoais e profissionais do artista e apresentam contextos sócio-históricos que nos ajudam a compreender o desenvolvimento musical e a construção da obra do artista ao longo do período estudado. Elaboradas a partir de memórias ou apoiadas em entrevistas, vivências pessoais, relatos de pessoas próximas, livros e documentos, essas fontes fornecem, de modo diverso, pistas para investigação do desenvolvimento musical de Milton Nascimento, suas referências, seus encontros e desencontros com outros artistas, além das transformações sociais e culturais que marcaram sua carreira. Constituem-se, ainda, como materiais para a compreensão não apenas da vida e da trajetória artística do artista, mas para a reflexão sobre relações humanas, padrões de comportamento social e dinâmicas culturais, que podem colaborar para a compreensão de sua produção musical. Porém, antes de nos

debruçarmos sobre o mencionado referencial, é importante refletir criticamente sobre os riscos do uso do material biográfico como fonte de pesquisa e sobre a questão de como interpretar um mundo individual particular, criado subjetivamente e inserido em múltiplos contextos. Será possível compreender o percurso de uma vida de maneira tão linear e objetiva, organizada em linha cronológica e, por consequência, lógica, em que a realidade do indivíduo possa ser percebida de forma unitária, postulando, assim, um sentido totalizante para sua existência? Como pensar os processos de subjetivação que constituíram as singularidades e as generalidades do biografado? Como pensar a constituição desse sujeito em sua relação com o mundo social do qual faz parte?

Não pretendo aqui retomar um debate inerente às ciências sociais e à historiografia, mas acredito que esses questionamentos refletem a necessidade de uma abordagem mais crítica e reflexiva, que leve em consideração a complexidade e a dinâmica das experiências humanas e sociais, o que pode contribuir para nossa reflexão sobre a trajetória pessoal e artística de Milton Nascimento. Ao argumentar sobre o uso de biografias, Giovanni Levi (2006, p. 169) faz referência à Pierre Bourdieu, mencionando que o mesmo “fala acertadamente sobre ‘ilusão biográfica’, considerando ser indispensável reconstruir o contexto, a ‘superfície social’ em que age o indivíduo, numa pluralidade de campos a cada instante”. Em um artigo, datado de 1986²¹, Bourdieu nos alertou para a conveniência de evitarmos os perigos resultantes da ilusão biográfica. Segundo o sociólogo, essa criação artificial de sentido resultaria do fato de tratarmos uma vida como uma história, ou seja, como um relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, além de conferir unicidade a vidas que são, em essência, contraditórias, ambivalentes e localizadas em tempos e espaços específicos. Seríamos assim vítimas, segundo o autor, de uma ilusão retórica. É sobre este artigo que trataremos a seguir.

2.1 “Juntem todas minhas cinzas ao poema desse rio²²”: aspectos gerais d’A ilusão biográfica de Pierre Bourdieu

[...] o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório. (Bourdieu, 2006, p. 183)

²¹ BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique. Actes de la recherche en Sciences Sociales (62-63): 69-72, jun. 1986. Título original.

²² Trecho da letra da canção “Testamento”, de Nelson Ângelo e Milton Nascimento, gravada no álbum Clube da Esquina 2, em 1978, pela EMI Odeon. Disponível em: [Testamento](#). Acesso em 09 fev. 2025.

“A ilusão biográfica”, artigo do sociólogo francês Pierre Bourdieu, foi publicado originalmente em 1986 na edição da revista *Actes de la recherche en sciences sociales* em um número temático intitulado *L’illusion biographique*, num momento em que as histórias de vida ressurgiam nas Ciências Humanas e Sociais e tornavam-se uma expressão emblemática da tensão entre tendências opostas: uma que lança um olhar de suspeição sobre o biográfico e uma que defende sua legitimidade em pesquisa.

Com base no exame de Costa (2015) sobre esta publicação, destacamos que a edição de junho de 1986, correspondente aos volumes 62 e 63, marcou o décimo primeiro ano de existência da revista, que já desfrutava de uma posição de relevância no cenário acadêmico da época. A revista, sob a liderança editorial do próprio Pierre Bourdieu, era um periódico de prestígio que reunia contribuições de uma ampla rede internacional de pesquisadores nas áreas de Ciências Humanas e Sociais, com foco em uma abordagem sociológica crítica dos mecanismos de dominação. Além disso, Pierre Bourdieu, autor do texto homônimo que intitulou a edição, já acumulava, até aquele momento, uma vasta experiência como etnólogo e sociólogo, refletida em 18 livros e dezenas de artigos publicados. Sua produção, realizada entre 1958 e 1986, evidencia uma trajetória madura, marcada por uma constante preocupação com as questões epistemológicas e metodológicas do fazer científico²³.

Concentrando nossa atenção no texto “A ilusão biográfica”, Pierre Bourdieu realiza uma análise crítica sobre a construção e o uso das biografias, questionando as convenções que sustentam sua elaboração e sua recepção. Segundo Costa, a crítica de Bourdieu já vinha sendo elaborada em outras publicações do autor, que questionava a forma como a história de vida era colocada nas biografias, pensada como a “história de uma vida” que se desenvolve de forma lógica e cronológica, incorrendo na ilusão retrospectiva²⁴. Conforme destaca Costa

²³ Para nossas investigações, no entanto, utilizamos o mesmo artigo de Bourdieu, mas em sua versão incluída na coletânea sobre história oral intitulada *Usos e abusos da história oral*, organizada por Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado, publicada no Brasil em 2006, em sua 8ª edição, em que as organizadoras reuniram importantes textos sobre história oral de autores reconhecidos na área ao redor do mundo e pesquisados em numerosas publicações de diversas nacionalidades. Os artigos reunidos nesta coletânea abordam diferentes dimensões da história oral e não apresentam uma unidade teórica, metodológica ou técnica e, inclusive, alguns expressam pontos de vista opostos. Segundo as organizadoras, estes artigos foram escolhidos, além de sua qualidade, por representar diversas tradições historiográficas e correntes de pensamento, para que fossem divulgadas entre o público, dinamizando o debate acerca do tema tratado na coletânea.

²⁴ A ilusão retrospectiva, no pensamento de Pierre Bourdieu, refere-se ao processo de reorganização e atribuição de sentido aos eventos passados a partir do ponto de vista do presente. Essa reconstrução é frequentemente feita de maneira teleológica, ou seja, com base na ideia de que tudo aconteceu de forma direcionada para alcançar o estado atual. Segundo Bourdieu, essa ilusão é especialmente visível em narrativas biográficas ou históricas, onde os acontecimentos são reinterpretados e conectados de modo a parecerem inevitáveis ou dotados de uma lógica interna. Esse fenômeno está intimamente relacionado ao conceito de *habitus*, que molda as disposições dos agentes, influenciando como eles entendem e narram sua própria trajetória (Costa, 2005, pp. 55, 65, 66, 67).

(2015), nas análises do que são chamados de “personagens de exceção”, como artistas ou intelectuais tomados como objeto de estudo, essa ilusão retrospectiva é acentuada devido ao esforço dos biógrafos em atribuir vocações precoces e predestinações, reconstruindo a trajetória de maneira que os eventos pareçam destinados a levar ao sucesso ou ao reconhecimento, ignorando a contingência e a influência do contexto social em cada momento da vida, assim

[...] a vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e um relato dessa história: ela descreve a vida como um caminho, uma carreira, com suas encruzilhadas e suas emboscadas, ou como uma caminhada, um caminho que se faz e que está por fazer, uma corrida, um *cursus*, uma viagem, um percurso, um deslocamento linear e unidirecional que comporta um começo (‘uma estreia na vida’), etapas e um fim, no duplo sentido do termo e de objetivo (‘ele fará seu caminho’ significa: será bem-sucedido na vida), um fim da história. (Bourdieu, 2005²⁵, *apud* Costa, 2015, p. 66)

As histórias de vida, influenciadas pela ideologia do dom e da predestinação que justificam suas vidas, organizadas e relatadas como histórias que se desenrolam desde uma origem até um ponto final lógico e previsível, são descritas nas palavras de Bourdieu como

[...] um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma “intenção” subjetiva e objetiva de um projeto: a noção sartreana de “projeto original” somente coloca de modo explícito o que está implícito nos “já”, “desde então”, “desde pequeno”, “desde a mais tenra idade”, etc., de biografias comuns ou nos “sempre” (“sempre amei a música”) das “histórias de vida”. (Bourdieu, 2006, p. 184, *aspas do autor*).

Essa abordagem, segundo o autor, resulta em uma narrativa que privilegia a unidade e a finalidade, muitas vezes produzindo uma “ilusão” de que a vida do indivíduo segue um plano predefinido. Trata-se de uma forma de ficção apoiada em instituições de totalização e de unificação de si, como o nome próprio, destacado pelo autor, que pressupõe a constância e a identidade do sujeito ao longo do tempo garantindo a continuidade e a unidade da pessoa através das mudanças e flutuações. Tal forma de ficção e unificação direciona a atribuição de sentidos e a busca de coerência aos acontecimentos considerados, pelo narrador, como mais significativos e marcantes em sua trajetória de vida, criando uma cisão entre o sujeito que vive e o sujeito que pensa sobre o vivido. Bourdieu destaca que tanto o biografado quanto o biógrafo tendem a impor uma lógica e uma coerência artificial à vida, criando uma “ilusão biográfica” orientada por um objetivo final, que organiza fatos e acontecimentos em uma sequência causal e interligada, construída posteriormente, conforme o contexto em que a história é narrada.

²⁵ BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Desta forma, a vida é vista como um todo coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como a expressão unitária de uma "intenção" subjetiva e objetiva, de um projeto que ignora a complexidade e a multiplicidade das experiências individuais, desconsiderando as rupturas, as contingências e as influências dos processos sociais e históricos que moldam a trajetória de uma pessoa. Diante disso, uma das críticas de Bourdieu é que a "ilusão biográfica" nos induz a atribuir intencionalidade e uma lógica retrospectiva a ações e decisões que, na maioria das vezes, foram realizadas de maneira circunstancial. O autor aponta que ao transformar vidas individuais em histórias lineares e exemplares, as biografias podem servir a interesses ideológicos, perpetuando visões de mundo que ocultam a dinâmica do poder social. Nas palavras de Bourdieu,

tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um sujeito cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social (...) O que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória (...) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado (...) ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis (Bourdieu, 2006, p.189-190).

Para Bourdieu, a vida não é uma história com um começo, meio e fim claramente definidos, mas sim uma série de eventos descontínuos e fragmentados, em que o acaso, as oportunidades e as estruturas sociais exercem um papel determinante. Não há sentido único para uma vida. Esta é sempre fragmentária e complexa, sendo composta por diversos planos. A trajetórias individuais são atravessadas por continuidades e discontinuidades, sendo por isso necessário ter em conta a complexidade de cada um dos percursos na sua relação permanente e recíproca com os contextos plurais com que se articulam.

Para o autor, os sujeitos são, em grande medida, produtos de suas posições dentro de espaços sociais específicos, com suas dinâmicas de poder, recursos e hierarquias. Assim sendo, Bourdieu propõe uma abordagem mais crítica, que leve em consideração a centralidade das estruturas sociais e das relações de poder na construção das trajetórias individuais. Ele introduz o conceito de *habitus*²⁶ para explicar como os indivíduos internalizam as condições

²⁶ "O conceito de *habitus* emerge originalmente, na obra de Bourdieu, no contexto de sua reflexão crítica sobre o papel da escola na reprodução social (...). O *habitus* inclui tanto as representações sobre si e sobre a realidade, como também o sistema de práticas em que a pessoa se inclui, os valores e crenças que veicula, suas aspirações, identificações etc. O *habitus* opera na incorporação de disposições que levam o indivíduo a agir de forma harmoniosa com o histórico de sua classe ou grupo social, e essas disposições incorporadas se refletem nas práticas objetivadas do sujeito. O *habitus* é um produto da atividade histórica socialmente constituída portador de

sociais em que estão inseridos, o que, por sua vez, orienta suas escolhas e ações. Isso posto, ele propõe que, para compreender uma vida, é necessário considerar os estados sucessivos do campo, o contexto histórico social e as relações objetivas que influenciam os eventos biográficos. Assim, a trajetória de vida não é o resultado de decisões puramente individuais, mas sim de um complexo entrelaçamento entre agência e estrutura.

Ao desmistificar a ideia de que uma vida pode ser plenamente compreendida por meio de uma narrativa linear, Bourdieu propõe uma abordagem mais reflexiva para os estudos biográficos. Ele sugere que a sociologia deve ser capaz de desconstruir essas narrativas, revelando as relações complexas entre os indivíduos e os contextos históricos e sociais que moldam suas trajetórias. Para Bourdieu, a única forma possível de se descrever uma personalidade é através

[...] do conjunto de posições simultaneamente ocupadas num momento dado por uma individualidade biológica socialmente instituída como suporte de um conjunto de atributos e de atribuições que lhe são próprias e lhe permitem intervir como agente eficiente nos diferentes campos. (Bourdieu, 2006, p. 190)

Ao analisar a biografia de um indivíduo, a atenção, segundo Bourdieu, deve se voltar não para a busca de uma suposta essência individual, mas sim para a compreensão das relações de poder e das condições sociais que possibilitaram ou limitaram sua trajetória. Essas observações alertam para os cuidados que os investigadores em geral devem ter diante desse tipo de material ao realizar suas pesquisas científicas para não incorrer em uma leitura superficial, tendenciosa e acrítica das trajetórias individuais, que tende a naturalizar desigualdades e a invisibilizar as estruturas de poder. Esses cuidados não invalidam, no entanto, o uso de material biográfico como fonte de pesquisa, apenas nos encoraja a adotar uma postura mais crítica e reflexiva em relação ao gênero biográfico, a partir do qual são manifestadas complexas relações sociais que constituem o biografado. Ao nos desvencilharmos da "ilusão biográfica", podemos, de acordo com Bourdieu, alcançar uma compreensão mais profunda da dinâmica social e da complexidade do mundo.

Sob a luz das ideias de Pierre Bourdieu, passaremos agora a comentar alguns dos aspectos constitutivos de determinadas fontes biográficas de Milton Nascimento que utilizamos neste trabalho. Optamos por fazê-lo em ordem cronológica de lançamento no intuito de compreender como e em qual contexto estas obras foram compostas, e se há

experiências acumuladas no curso de trajetórias individuais na linha do tempo. O habitus pode ser visto como uma síntese dos estilos de vida e dos gostos pelos quais apreciamos o mundo e nos comportamos nele” (Araújo, 2014, p. 217-219).

diálogo entre elas. Comentaremos primeiramente Borges (1996²⁷), lançado pela editora Geração, seguido da biografia do artista, de Duarte (2006), lançada pela editora Record. Depois, abordaremos o livro de Chico Amaral (2013²⁸), lançado pela editora UFMG e, por fim, a biografia da família Nascimento escrita por Vilma Nascimento, prima biológica de Milton Nascimento, em conjunto com Jary Cardoso e João Marcos Veiga, lançado pela editora Letramento em 2023.

2.2 “Porque se chamavam homens também se chamavam sonhos²⁹”: um excerto da travessia de Milton Nascimento em *Os sonhos não envelhecem* de Márcio Borges

Escrevo para cumprir um impulso, esvaziar meus escaninhos e recontar para mim mesmo, com os olhos do tempo e da distância, uma história que de qualquer forma já está contada nas músicas que compus. É a aventura de minha vida, ou seja, meu encontro casual com outro jovem, de nome simples e anônimo, chamado Milton do Nascimento, certo dia longínquo de 1963 [...] Não pretendo fazer obra de *scholar* e não ofereço rigor com relação a dados e datas. Tampouco tenho a pretensão de erguer um monumento memorial – trata-se antes de um experimento de ficção [...] Ressurjo agora para contar aquelas cenas longínquas que hoje brilham em meus olhos através das lentes que naturalmente adquirimos com a idade madura e a vista cansada: as da compaixão e da saudade (Borges, 2013, p.15 - 16).

Letrista, poeta, escritor e publicitário, Márcio Hilton Fragoso Borges, nasceu em Belo Horizonte, em 1946³⁰. Foi o primeiro e um dos mais assíduos parceiros de Milton Nascimento, com quem compôs, em 1964, as músicas “Paz do amor que vem³¹”, “Gira-girou³²” e “Crença³³”, após assistirem juntos a quatro sessões seguidas do filme *Jules et Jim*, de François Truffaut³⁴. Considerado um dos principais letristas do Clube da Esquina, ao lado de Ronaldo Bastos e Fernando Brant, Márcio Borges é co-autor de várias composições

²⁷ Neste trabalho estamos usando a 8a edição lançada em 2013.

²⁸ Neste trabalho estamos usando a edição de 2018.

²⁹ Trecho da letra da canção “Clube da Esquina nº 2”, de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges, gravada no álbum *Angelus*, em 1994, pela EMI Odeon. Disponível em: [Club da Esquina No 2](#). Acesso em 09 fev. 2025.

³⁰ Quatro anos mais novo do que Milton Nascimento.

³¹ A canção “Paz do amor que vem” foi gravada no disco *Angelus*, em 1994, com o título de “Novena”. Disponível em: [Novena](#). Acesso em: 08 mar. 2025.

³² A canção “Gira girou” foi gravada no disco *Travessia*, em 1967. Disponível em: [Gira, Girou - Milton Nascimento](#). Acesso em: 08 mar. 2025.

³³ A canção “Crença” foi gravada no disco *Travessia*, em 1967. Disponível em: [Crença - Milton Nascimento](#). Acesso em: 08 mar. 2025.

³⁴ De acordo com a sinopse do filme, disponível no site Adoro cinema, *Jules et Jim* (1962) é um clássico do cinema francês dirigido por François Truffaut. O filme conta a história do triângulo amoroso entre Jules, um alemão tímido, Jim, um francês extrovertido, e Catherine, uma mulher impulsiva e livre. Ambientado antes, durante e depois da Primeira Guerra Mundial, a trama acompanha a intensa amizade entre os dois homens e seu amor compartilhado por Catherine, cuja natureza imprevisível desafia as convenções da época. O filme explora temas como paixão, amizade e liberdade, tornando-se um dos grandes ícones da Nouvelle Vague. Sinopse disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-222/> Acesso em: 08 mar. 2025. Trailer disponível em: [JULES & JIM TRAILER](#). Acesso em: 08 mar. 2025.

que se destacaram na produção do grupo. Nascido em uma família musical, o letrista é o segundo dos 11 filhos da família Borges, que tem como caçula o compositor Lô Borges. Na adolescência mudou-se para o Edifício Levy, no centro de Belo Horizonte, onde conheceu os vizinhos Wagner Tiso e Milton Nascimento, que se tornou seu grande amigo e parceiro musical. Márcio Borges é autor da letra de “Clube da Esquina”, sua primeira parceria com o irmão Lô Borges que, posteriormente, daria nome aos dois discos e ao movimento Clube da Esquina.

De acordo com Duarte (2006, p.91), Márcio Borges era um jovem intelectual que gostava de cinema, de literatura e de música. Era cinéfilo e aspirante a cineasta. Bem informado e interessado em cultura, estava sempre atualizado sobre os eventos do cenário artístico em Belo Horizonte, destacando as expressões vanguardistas e, sempre que possível, conectando-se com as tendências globais da arte. Conforme depoimento em entrevista ao canal da Rede TVT³⁵, Márcio afirma ter sido frequentador assíduo e programador do cineclube CEC - Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte. Sobre o CEC, nas palavras de Fernando Brant, que também fazia parte da turma que frequentava o cineclube, este lugar “foi uma escola de vida, um lugar povoado de gente muito interessante (...) de onde saíram roteiristas, compositores, fotógrafos, músicos, professores, gente acostumada a enxergar e a ouvir o mundo. Gente sensível” (Brant, 2001, p. 92, 93).

Márcio é sócio fundador e diretor da Associação dos Amigos do Clube da Esquina³⁶, iniciada em 2004. De 2004 a 2008, firmou uma parceria com o Museu da Pessoa³⁷, que disponibilizou sua metodologia de pesquisa e, juntos, construíram o Museu Virtual do Clube da Esquina, com a missão de divulgar e preservar a música, a história e a cultura mineira, com ênfase em seu movimento mais representativo na área musical: o Clube da Esquina. Em acordo com informações obtidas no site do Museu da Pessoa, o Museu do Clube da Esquina foi responsável por disseminar a história do movimento contada por seus protagonistas e disponibilizava depoimentos, fotografias, documentos, vídeos e áudios dos próprios artistas e pessoas com histórias para contar sobre ele.

³⁵ Informações disponíveis no link: https://www.youtube.com/watch?v=gCm_1ExzYPU&ab_channel=RedeTVT (Borges, 2021, 16min20s-16min54s)

³⁶ Informação disponível: <https://www.informecadastral.com.br/cnpj/associacao-dos-amigos-do-museu-clube-da-esquina-06933044000150> Acesso em: 25 fev. 2025.

³⁷ Informações disponíveis no site do Museu da Pessoa. Disponível em: <https://museudapessoa.org/acoes/museu-virtual-do-clube-da-esquina/> Acesso em: 23 fev. 2025.

Márcio Borges também se dedica à literatura e em 1996, publicou, pela Geração Editorial, os livros *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*, uma obra memorialística contando a história do Clube da Esquina. Outras publicações do autor são *Os Sete Falcões*, de 2000, e a tradução do livro de Paul McCartney - *Blackbird Singing*, de 2001. No ano de 2022 publicou o livro *De Tudo se faz Canção: 50 anos do Clube da Esquina*, pela Editora Garota FM Books, organizado em parceria com a jornalista, escritora, cantora e pesquisadora Chris Fuscaldo, em que retomam o tema, em celebração aos 50 anos de lançamento do álbum *Clube da Esquina*.

No livro *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*, Márcio Borges resgata cenas da história cultural de Belo Horizonte, trazendo aspectos políticos do Brasil ao narrar a formação e a atuação do grupo musical mineiro deflagrado na cidade na década de 1970, em meio ao contexto da ditadura civil-militar brasileira. A obra se desenrola a partir do encontro entre Márcio Borges e Milton Nascimento no início dos anos 1960, revelando os bastidores desse encontro. A amizade entre os personagens principais, Márcio Borges e Milton Nascimento, é o fio condutor e estruturante da obra, que acompanha a trajetória de Milton ao narrar como ele foi se desenvolvendo enquanto artista e constituindo o grupo reconhecido como Clube da Esquina. Somam-se a isso os relatos da história pessoal de Borges e sua família e os encontros com os letristas e músicos como Fernando Brant, Toninho Horta, Lô Borges, Beto Guedes, entre outros. Todas essas memórias estão inseridas no contexto de repressão política, contra a qual aqueles jovens buscavam resistir por meio de sua arte.

Através da junção de uma narrativa memorialística carregada de nostalgia e teor romântico que entrelaça a biografia e a autobiografia³⁸, Borges tem como principais fontes de informação suas próprias lembranças, somadas a releitura de algumas cartas e jornais guardados da época e algumas conversas com amigos daqueles tempos (Borges, 2013, p. 15). A obra se organiza a partir de longos casos que Márcio Borges conta acerca do período em questão. Embora o texto pareça seguir o fluxo das memórias do autor sem uma ordem rígida dos acontecimentos, a história mantém um fio narrativo e se divide em três grandes blocos: Pré-história, História e Outra História.

No primeiro bloco, Pré-história, Borges apresenta os personagens e narra a aproximação de Milton Nascimento com sua família. Explora também a efervescente cena cultural de Belo Horizonte nos anos 1960, marcada pela música e pelo cinema. O trecho

³⁸ Sobre a possibilidade de entrelaçamento dos gêneros autobiografia e biografia consultar (Silva et al., 2014)

descreve o surgimento das primeiras composições, os ensaios no "quarto dos homens" e as pequenas apresentações, sempre acompanhadas por muita bebida, além de um espaço reservado para refletir sobre a sensibilidade dos jovens artistas diante da ditadura.

No segundo bloco, História, o autor se dedica a contar as dificuldades enfrentadas pelos músicos que faziam parte do “ponto dos músicos” no cenário musical de Belo Horizonte e outros artistas iniciantes participantes de festivais num contexto de profissionalização, destacando os desafios enfrentados para lançar discos, a participação de Milton Nascimento em LPs de outros artistas e em festivais da canção, além da mudança definitiva do artista para o Rio de Janeiro. O capítulo também aborda a rápida ascensão de Milton com a canção “Travessia” e o período difícil em que enfrentou dificuldades no mercado fonográfico, devido ao excesso de álcool e à falta de apelo comercial de sua música.

O último bloco, Outra História, marca um afastamento artístico entre Milton Nascimento e o autor. No trecho, Borges narra a reviravolta de Milton no mercado musical, seu auge criativo ao lado de Fernando Brant e sua consagração nos Estados Unidos.

Márcio Borges inicia sua narrativa apresentando o então apenas conhecido Milton do Nascimento. Dessa forma, o autor deixa evidente que seu relato autobiográfico e memorialístico será construído a partir da sua vivência com o outro. Embora a narrativa do livro explore sua vida pessoal e suas experiências individuais, o relato de Borges é permeado por um profundo senso de coletividade. Além de destacar amplamente a trajetória de Milton Nascimento, a narrativa intercala histórias sobre os integrantes do grupo, eventos marcantes da música brasileira, as transformações da canção, o surgimento de movimentos musicais importantes, a consolidação da MPB e as interferências da ditadura no cotidiano das pessoas ao seu redor.

Nesse sentido, a escrita de Márcio Borges, como alguém que vivenciou esse contexto, assume um caráter testemunhal, refletindo não apenas o cenário político e social, mas também a efervescência cultural da época. Ao relembrar seus encontros com artistas, os grandes eventos musicais dos anos 70, sua participação no movimento estudantil e até a acolhida de um guerrilheiro em sua casa, Borges entrelaça sua trajetória pessoal à história do país evocando parte da memória da nação delineando o contexto que surge a partir de suas histórias pessoais.

Márcio Borges também se coloca como testemunha de parte da vida de Milton Nascimento e, ao longo do livro, relata, em grande parte, a amizade e os momentos que compartilhou com o músico, razão essa que faz do livro em questão um material de consulta

para este trabalho por conter relatos de uma pessoa próxima a Milton Nascimento que testemunhou e participou de muitos de seus processos de criação, de prática instrumental e vocal e, conseqüentemente, pode nos fornecer pistas de como estes processos se deram. O autor intercala suas próprias histórias com as de Milton, deixando grande espaço para o amigo em sua narrativa, o que se evidencia na alternância de protagonistas ao longo da obra. Em certos momentos, Borges assume um papel secundário em seu próprio relato, tornando-se um coadjuvante na trajetória de Milton Nascimento. Com sua escrita poética e carregada de nostalgia, Márcio demonstra sua grande admiração por Milton e sempre enfatiza o seu talento, originalidade e genialidade.

Conforme destacam Silva et al. (2014), Márcio Borges busca despojar seu livro da ideia de ser um documento que carrega a verdade absoluta sobre o grupo mineiro. Ele nega a ideia de que seu relato seja a única versão legítima da história do Clube da Esquina, como muitos interpretaram na época de sua publicação e afirma que se trata de um “romance de geração” (Diniz, 2012, p. 2). Romance de geração este que acabou se consolidando como uma fonte bastante visitada pelos admiradores e estudiosos do Clube da Esquina.

2.3 “Cantar era buscar o caminho que vai dar no sol³⁹”: vida e obra de Milton Nascimento por Maria Dolores Duarte

Não se trata da história completa e fiel de uma vida, o que seria impossível, mas um retrato a partir de uma pesquisa detalhada e uma vontade sincera de passar para o papel uma história incrível, de um personagem incrível (Duarte, 2006, p. 391).

Sócia-diretora na Marolo Produções Artísticas⁴⁰, em que se dedica à produção cultural desde 2006, autora dos livros *Travessia: a vida de Milton Nascimento* (2006) e *Mãe de Dois* (2011), Maria Dolores Pires do Rio Duarte, nascida em 1978, na capital mineira é jornalista formada no curso de Comunicação Social, Comunicação e Jornalismo (1999 – 2003) da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, em Belo Horizonte. Próximo ao final do curso de jornalismo, em 2003, Maria Dolores decidiu escrever um livro-reportagem sobre a cidade natal materna, Três Pontas, localizada no interior de Minas Gerais. Lá a autora cresceu na companhia de sua mãe. Escolheu, dentre outros temas emblemáticos sobre a cidade, contar a história de um ilustre cidadão trespontano. Como resultado do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da graduação em jornalismo, e inspirada pela biografia de Ruy Castro sobre Nelson Rodrigues, Duarte escreveu a obra que trata sobre a trajetória pessoal e profissional do cantor e compositor mineiro Milton Nascimento (Adam, 2024, p. 281).

Conforme destacado por Adam (2024, p. 264), a autora tinha como objetivo adaptar o TCC para publicá-lo como um livro comercial, distribuído por uma editora de grande circulação. Assim, após o término da faculdade, em 2003, para dar vida ao projeto, concretizado somente em 2006 pela Editora Record, Dolores se manteve ativa como freelancer fixa na Editora Abril. Entre 2003 e 2010, colaborou com diversas revistas, incluindo *Veja*, *Veja SP*, *Contigo*, *Quatro Rodas*, *Viagem e Turismo*, *Claudia*, *Aventuras na História*, *Exame*, *Bravo*, *Saúde*, *VIP*, além de participar de publicações internas. Foi duas vezes vencedora do Prêmio Abril de Jornalismo e uma vez vencedora do Prêmio Esso de Jornalismo⁴¹.

Na biografia de Milton Nascimento, Dolores apresenta uma narrativa linear que acompanha a vida pessoal e a carreira do artista, desde sua infância até a fase adulta e sua consagração internacional. De forma clara e informativa, a autora adota um tom intimista que

³⁹ Trecho da letra da canção “Nos bailes da vida”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, lançada no álbum *Caçador de mim*, em 1981 pela Polygram. Disponível em: [Nos Bailes Da Vida](#). Acesso em 09 fev. 2025.

⁴⁰ Para maiores informações consultar a home page da empresa disponível no endereço: <https://www.maroloproducoes.com/> Acesso em: 27 jan. 2025.

⁴¹ Dados consultados na página do LinkedIn da autora. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/maria-dolores-pires-do-rio-duarte-85076173/> Acesso em: 27 jan. 2025.

induz a aproximação do leitor à figura de Milton Nascimento, ao mesmo tempo que busca considerar os trabalhos acadêmicos sobre o Clube da Esquina, ainda que escassos na época⁴².

Adam (2024, p.282) ressalta que, embora o biografado seja um cantor e compositor, Dolores sempre intencionou escrever um TCC distante dos termos técnico-musicais buscando torná-lo mais acessível ao público em geral. Relatos da autora, consultados através do trabalho de Adam (2024, p. 282), demonstram que na ocasião de elaboração do TCC havia disponível o livro de memórias de Márcio Borges (1996), mas que abrangia somente uma fase da vida de Milton Nascimento; alguns textos sobre música em que Milton aparecia como coadjuvante, e um material um pouco mais amplo em 14 jornais e cinco revistas comerciais, que se constituíram enquanto referências bibliográficas para a produção do livro. De acordo com Adam (2024) além dos já citados materiais, a autora empreendeu uma pesquisa documental que incluiu 66 entrevistas, depoimentos de pessoas próximas a Milton Nascimento, a obra do artista e entrevistas com o próprio biografado.

Escrita em uma narrativa jornalística, Duarte (2006) organiza cronologicamente a biografia de Milton Nascimento em períodos distribuídos ao longo de 20 capítulos, de forma a demonstrar momentos de ruptura e mudanças, tanto na vida pessoal quanto na carreira artística, além de práticas e vivências musicais com características, experiências, aspectos e elementos, localidades geográficas e personagens diferentes entre si. Os capítulos abordam momentos significativos de sua trajetória, como o nascimento no Rio de Janeiro, sua infância na cidade de Três Pontas, onde foi criado por uma família adotiva, o impacto da adoção, a descoberta precoce da música, os primeiros passos musicais, o desenvolvimento artístico, os personagens envolvidos em cada processo, o sucesso no Festival Internacional da Canção com “Travessia” e a consequente fama nacional e internacional, o grupo de amigos, a sua relação com o Clube da Esquina e o álbum fruto desta relação, outros grandes sucessos, as crises de saúde e os desafios enfrentados ao longo de sua carreira. Para a organização de nossas investigações, sintetizamos as divisões dos períodos feitos pela autora em três, conforme apresentamos abaixo:

- Primeiro período - **“Eu, irmão, sei que viver é bom”: Primeiras experiências musicais (1942-1961)**: refere-se desde as primeiras experiências musicais na infância até a adolescência. Abarca as primeiras escutas e referências musicais, as experiências da prática musical no ambiente escolar, e conjuntamente aos amigos nas cidades de Três Pontas e

⁴² Em comparação ao levantamento da produção acadêmica sobre o Clube da Esquina feito por Diniz (2012, p.210-211), Dolores não inclui nas suas referências apenas a pesquisa de Corrêa (2002), levando em conta que seu TCC foi produzido no ano de 2003.

Alfenas, atuando como *crooner* nos bailes, além de sua atuação como programador e locutor da Rádio Clube de Três Pontas.

- Segundo período - **“O que foi feito é preciso conhecer para melhor prosseguir” (1962-1967)**: trata-se do período de sua ida para Belo Horizonte e das parcerias musicais estabelecidas nesta capital, com quem e onde mais tarde seria composto o Clube da Esquina. Neste período, no ano de 1964, Milton participou da gravação de um compacto duplo, intitulado *Barulho de Trem*⁴³, lançado pelo Conjunto Holiday, do qual ele era um dos vocalistas, e em 1965, participou da gravação do disco do Quarteto Sambacana⁴⁴, grupo de Pacífico Mascarenhas. Posteriormente, nos anos de 1965 e 1966, tem início o seu trânsito entre Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, e sua primeira participação no Festival Nacional da Música Popular da TV Excelsior, em 1966, em São Paulo, para interpretar “Cidade vazia”, de Baden Powell e Lula Freire, ocasião em que conquistou o quarto lugar do festival. O ponto culminante se dá pela conquista do segundo lugar com “Travessia” no II Festival Internacional da Canção de 1967, proporcionando novas parcerias musicais e artísticas.

- Terceiro período - **“Solto a voz nas estradas” (1968-1978)**: período posterior a sua aparição no II Festival Internacional da Canção, seguida de uma carreira em constante ascensão e marcada pelo lançamento de uma série de discos e algumas trilhas sonoras⁴⁵ até o lançamento do disco *Clube da Esquina II*.

Esses períodos citados, além de demonstrar etapas de desenvolvimento musical distintos, nos ajudam a situar as regiões e algumas das cidades frequentadas por Milton Nascimento, a mapear as pessoas com as quais conviveu e a levantar práticas musicais vivenciadas pelo artista, auxiliando na compreensão dos contextos culturais, sociais e políticos em que se desenvolveu musicalmente.

A autora utiliza subtítulos para organizar os capítulos, dando destaque a eventos-chave, colaborações artísticas e períodos históricos importantes, bem como seu impacto na produção cultural brasileira. Maria Dolores aborda a relevância da música de Milton Nascimento no cenário cultural brasileiro e internacional, destacando a popularidade do artista e o reconhecimento que ele conquistou ao longo de sua carreira. O tom poético e romântico do texto de Maria Dolores consegue criar uma linguagem acessível e envolvente,

⁴³ Compacto duplo, do Conjunto Holiday, gravado pela Gravadora DEX Três Pontas, em 1964. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UcSxzUO5v_0. Acesso em: 21 jul. 2024.

⁴⁴ Disco do Quarteto Sambacana, grupo de Pacífico Mascarenhas, gravado em 1965 pela EMI-Odeon. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t0OIwAAp54E>. Acesso em: 21 jul. 2024.

⁴⁵ Ver nos apêndices.

sem deixar de fornecer dados para conhecer um pouco deste artista complexo e multifacetado. A autora descreve a música de Milton Nascimento como um reflexo de sua vida e de sua época. Acerca deste posicionamento de Duarte, ao iniciar qualquer reflexão ou análise sobre uma obra de arte, é importante considerar as colocações do sociólogo e crítico literário Antonio Candido (2011) em que destaca os reducionismos que tratam as manifestações artísticas como entidades isoladas ou, inversamente como meros reflexos de contextos sociais preexistentes. Conforme destaca Candido acerca da relação entre arte e sociedade, é necessário considerar tanto fatores internos quanto externos na análise da obra, sem impor explicações externas de forma causal. Para o autor, “o primeiro passo (...) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese” (2011, p.22), destacando o trabalho artístico como atividade de criação e de imaginação. Neste sentido, Antonio Candido nos convida a compreender que a arte não é um reflexo exato da realidade, mas uma construção simbólica que depende de escolhas subjetivas e criativas. Assim, reconhecer o caráter criativo, subjetivo e não literal da arte é essencial para analisá-la criticamente, seja como criador, intérprete, pesquisador ou público.

Ao utilizar o trabalho de Duarte como referência para esta pesquisa, é fundamental ter em mente os alertas de Pierre Bourdieu sobre a ilusão biográfica. Bourdieu critica a tendência de reduzir a biografia a uma narrativa linear que se concentra na trajetória individual, ignorando o papel das estruturas sociais, políticas e culturais que moldam as experiências do sujeito. A biografia de Milton Nascimento, ao destacar a figura do artista e suas experiências pessoais, pode, em alguns momentos, simplificar ou idealizar sua trajetória, deixando de lado a complexidade das condições históricas e sociais que influenciaram sua vida e carreira. Dessa forma, ao tomar essa obra como referência, é importante adotar uma postura crítica, reconhecendo que a biografia é uma construção, e que a narrativa apresentada pela autora reflete não apenas a vivência do biografado, mas também a perspectiva e as escolhas interpretativas da própria autora. Além disso, deve-se questionar como a representação do sujeito pode ser influenciada por fatores como o mercado editorial, o contexto de produção do livro e a própria posição social de quem narra.

2.4. “Se eu cantar não chore não, é só poesia⁴⁶”: a construção poética e musical de Milton Nascimento por Chico Amaral

Creio que duas questões me levaram a escrever sobre a música de Milton. A primeira: de onde veio essa música? Só aí já existe uma constatação: há uma diferença nela que desconcerta, fascina e nos provoca o desejo de procurar sua gênese. A segunda é tão desafiadora quanto a outra: não ocorreria, nos diversos comentários - acadêmicos, literários, jornalísticos, informais - sobre música popular brasileira, uma falta de compreensão sobre o lugar de Milton? Tal questão se ramifica em múltiplas derivadas: que música é essa que desafia os observadores mais argutos? Se o Brasil é um país musical, até onde a música pode avançar sem causar estranheza? Milton Nascimento é um dos maiores fabricantes de biscoitos finos para as massas de que temos conhecimento. Estaria isso suficientemente claro para os que escrevem sobre música brasileira? Se está, por que a pobreza de comentários, a menção quase sempre por alto, a escassez, se não a ausência, quase inexplicável de uma interpretação condizente com a genialidade dessa música? [...] Milton Nascimento trouxe as maiores novidades depois da bossa nova. Chegamos com ele a novos parâmetros, raros inclusive na cena mundial. Os que se equiparam a ele nesse salto evidente foram músicos de altos padrões inovadores, nem sempre ligados à canção. Este livro não passa de uma conversa sobre sua música ou, se quiserem, sobre música popular brasileira, alcançando outras formas musicais aqui e ali. (Amaral, 2018, p. 25 - 26)

Segundo informações disponíveis no dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira⁴⁷, Francisco Eduardo Fagundes Amaral, Chico Amaral é arranjador, saxofonista, compositor e letrista, nascido em Belo Horizonte, em 1957, conhecido por seu trabalho com a banda mineira Skank, sendo responsável por diversas composições que marcaram a trajetória do grupo e por colaborações com diversos artistas da MPB. Amaral iniciou sua carreira artística em 1979, como membro do grupo de choro Naquele Tempo, dividindo o palco com nomes como Altamiro Carrilho e Cartola.

Além de sua atuação como instrumentista, Chico Amaral consolidou-se como um dos principais letristas do pop rock brasileiro dos anos 1990 e 2000. Sua parceria com Samuel Rosa rendeu sucessos como “Jackie Tequila”, “Garota nacional”, “Pacato Cidadão”, “Te Ver”, “Resposta”, “Três lados”, “Tão seu”, “Tanto” e “Siderado”, canções que ajudaram a definir a sonoridade do grupo Skank. Além disso, Amaral sempre teve forte ligação com o jazz e a música instrumental, explorando sonoridades sofisticadas em seus projetos paralelos.

Como instrumentista e arranjador, acompanhou e participou da gravação dos discos de vários artistas, dentre os quais Skank, Lulu Santos, Jorge Benjor, Nivaldo Ornelas e Milton Nascimento. Teve como parceiros Samuel Rosa, líder da banda Skank, Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Ed Motta, Erasmo Carlos, Totonho, Villeroy, Affonsinho, Leo

⁴⁶ Trecho da letra da canção “Um girassol da cor do seu cabelo”, de Lô Borges e Márcio Borges, lançada no álbum *Clube da esquina*, em 1972 pela EMI Odeon. Disponível em: [Um Girassol Da Cor Do Seu Cabelo](https://www.youtube.com/watch?v=UgR8v8v8v8v). Acesso em 09 fev. 2025.

⁴⁷ Informações disponíveis no site: <https://dicionariompb.com.br/artista/chico-amaral/> Acesso em: 25 fev. 2025.

Minax, Flávio Henrique e Juarez Moreira. Também teve composições gravadas por artistas como Ney Matogrosso, Milton Nascimento, Erasmo Carlos, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Beto Guedes, Ed Motta, Mateus Sartori, Lô Borges, entre outros.

Uma de suas parcerias com Milton Nascimento, “Pietá”, foi indicada para concorrer como melhor canção no Grammy Latino de 2003. Ganhou o Prêmio Multishow para a melhor canção de 2004, com a música “Vou Deixar”, uma parceria com Samuel Rosa. O CD *Aquele Verbo* concorreu à indicação de melhor do ano de 2005 no Prêmio Tim de Música e ganhou como saxofonista o prêmio de melhor instrumentista do concurso BDMG para compositores de música instrumental, edição 2007. Em 2012 recebeu o prêmio Jazz Mineiro do Festival da Savassi. Em 2017 lançou o CD *Plural*, e em 2024 gravou o álbum *Canções brasileiras*, com os músicos Christiano Caldas (piano), Enéias Xavier (baixo) e Lincoln Cheib (bateria).

Em 2013, publicou o livro *A música de Milton Nascimento*, em que a partir de entrevistas, depoimentos de amigos e parceiros do cantor, e comentários baseados em algumas transcrições realizadas pelo músico, aborda parte da obra de Milton e elementos que a compõem. O livro resulta da impressão do autor de que a obra de Milton é pouco compreendida por aqueles que já escreveram sobre o artista, sejam acadêmicos ou não. Contudo, conforme podemos notar no apêndice deste trabalho, anterior ao lançamento de Amaral já havia em torno de 30 produções acadêmicas compostas principalmente por dissertações de mestrado, que abordaram a figura de Milton Nascimento sobre diferentes aspectos e com os quais o autor não estabeleceu diálogo. Isso pode ser justificado pelo caráter não acadêmico da obra, o que, de certa forma, é anunciado pelo autor quando menciona ser o livro meramente “uma conversa sobre sua música ou, se quiserem, sobre música popular brasileira” (Amaral, 2018, p. 26).

A narrativa do livro combina aspectos da trajetória artística, pessoal e a obra de Milton Nascimento. Amaral intercala informações históricas do panorama da música no século XX com comentários acerca das transcrições feitas de algumas canções de Milton. Cabe destacar que o aspecto biográfico presente na obra se deve ao amplo espaço fornecido ao próprio artista abordado, uma vez que a maior seção do livro, com cerca de 152 páginas das 393 existentes, é dedicada à transcrição integral de 20 horas de entrevistas realizadas com Milton Nascimento.

O livro é organizado em seções que abordam diferentes aspectos da música de Milton Nascimento e elementos que caracterizam sua música. Na seção 1, “Introdução”, o autor enuncia as razões que o levaram a escrever sobre a música de Milton Nascimento, bem como

descreve a estrutura de composição do livro. Na seção 2, “Abertura”, o autor inicia com uma introdução ao contexto histórico da música popular no século 20, no Brasil e no mundo explorando a formação e as influências musicais de Milton Nascimento. Na seção 3, “Movimentos”, dividido em Prelúdio (Juiz de Fora, 1945), Andante (Rio de Janeiro, de 1942 a 1944), Alegro (Três Pontas, de 1945 a 1959), Alegro Vivace (Alfenas, de 1960 a 1962), Andante com Augúrio (Belo Horizonte, de 1962 a 1965) e Alegro Ma Non Troppo (São Paulo, 1966), Amaral explora os momentos mais emblemáticos da vida e da carreira de Milton Nascimento, desde sua infância, seus primeiros sucessos até sua consagração como um dos maiores nomes da música popular brasileira.

Na seção 4, na forma de perguntas e respostas, Amaral transcreve na íntegra a entrevista feita com Milton Nascimento, cerca de 20 horas de conversa realizadas em sete encontros. Nesta seção, o autor conduz a conversa de forma não linear, aproximando-se de uma estrutura mais dinâmica que ajuda a perceber o caráter multifacetado da obra de Milton Nascimento. Essa escolha estilística cria uma experiência de leitura fluida.

A seção 5, intitulada “Cânone”, traz uma lista de 20 discos representativos da arte de Milton, que segundo o autor é apenas uma sugestão, uma lembrança dos trabalhos mais significativos do compositor.

Há uma sexta seção dedicada a pequenos depoimentos dos letristas Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos sobre Milton Nascimento e sua trajetória. Uma sétima seção em que o autor apresenta seus comentários finais acerca do impacto do Clube da Esquina, das parcerias musicais que moldaram a trajetória de Milton Nascimento e da presença de temáticas como espiritualidade, identidade negra e resistência cultural em suas canções. Neste mesmo trecho, baseado em depoimentos de pessoas que estiveram próximas a Milton, como Eumir Deodato, Célio Balona, Naná Vasconcelos, Kiko Continentino, Lincoln Cheib e Wilson Lopes, Amaral destaca algumas características musicais das composições de Milton, tais como as harmonias, as melodias e a fusão de ritmos.

Na oitava seção, Amaral disponibiliza um anexo com a transcrição das entrevistas realizadas com os músicos Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas, Nelson Ângelo, Tavinho Moura e Amilton Godoy. E, por fim, há uma última seção, *Partituras comentadas*, em que transcreve e comenta as canções “Irmão de fé”, “Courage”, “Trastevere”, “Rio Vermelho”, “Cais”, “Maria três filhos”, “Os escravos de Jó”, “Outubro”, “A chamada”, “Sentinela”, “Canção do sal”, “Amor e paixão”, “Essa voz” e “Tema dos deuses”.

As transcrições musicais trazidas no livro contém a melodia, a harmonia em forma de cifra, as letra das canções escolhidas, bem como indicação de forma e, em alguns casos, elementos da performance instrumental e do arranjo que ajudam a compreender alguns aspectos estéticos das composições de Milton Nascimento. Além disso, há comentários sobre composição e arranjo, nos quais o autor explora as escolhas musicais que caracterizam o trabalho de Milton.

As entrevistas, transcritas na íntegra, ajudam a delinear a trajetória de Milton através da fala do próprio artista, e desempenham um papel fundamental na construção da narrativa do livro. Amaral conduz diálogos com músicos, críticos e pessoas próximas a Milton Nascimento, trazendo perspectivas diversas sobre sua obra. Esses depoimentos ilustram ao leitor aspectos do processo criativo do artista ao revelar histórias e curiosidades sobre a produção de suas músicas. Outro recurso utilizado pelo autor foi a citação de trechos de letras, contextualizadas dentro da narrativa e analisadas em conjunto com os aspectos musicais. Esse recurso torna a leitura mais dinâmica. O livro *A música de Milton Nascimento* foi tomado como fonte nesta pesquisa principalmente por trazer as entrevistas transcritas, por permitir novas investigações sobre os dados fornecidos, bem como pelas transcrições, percepções e comentários de Chico Amaral sobre a música do artista.

2.5 “Longe, longe ouço essa voz que o tempo não vai levar⁴⁸”: identidade, resistência e ancestralidade na história da família Nascimento

Maria, Maria, um simples nome de mulher
 Memória da longa desventura da raça, intuição física da justiça
 Alegria, tristeza, solidariedade e solidão.
 Uma pessoa que aprendeu vivendo e nos deixou a verdadeira sabedoria: a dos
 humildes, dos sofridos, dos que têm o coração maior que o mundo [...]
 Maria, Maria nasceu num leito qualquer de madeira
 Infância incomum, pois nem bem ela andava e sentia e já suas mãos ganhavam os
 primeiros calos de trabalho precoce [...]
 Ela pode ao mesmo tempo ser Maria e ser exemplo de gente que trabalhando em
 todas as horas do dia, conserva em seu semblante toda pura alegria, de gente que vai
 sofrendo e quanto mais sofre, mais sabe⁴⁹.

(Brant *apud* Nascimento, 2023, p. 98 - 99)

Conforme informações presentes em seu livro, além de escritora, Vilma Nascimento foi também cantora e participou de programas de calouros, no final da década de 1950, em

⁴⁸ Trecho da letra da canção “Sentinela”, de Fernando Brant e Milton Nascimento, lançada no álbum Milton Nascimento, em 1969 pela EMI Odeon. Disponível em: [Sentinela](#). Acesso em 09 fev. 2025.

⁴⁹ Trecho do texto *Maria, Maria*, de Fernando Brant, escrito para a abertura do balé homônimo do Grupo Corpo, estreado em 1976.

Juiz de Fora (Nascimento, 2023, p. 87). Estudou canto com a professora Clarice Stukart, integrou o Grupo Opinião no show “Se eu tivesse meu mundo” juntamente com João do Vale e Paulo Guimarães. Trabalhou como backing vocal para artistas renomados como Gilberto Gil e Luiz Melodia. Em 1978, no Rio de Janeiro, participou com Antônio Adolfo da série *Seis e Meia Noite* e, em 1979, da série *Meia Noite*. Em 1980, lançou seu primeiro disco autoral intitulado *Conquistado*⁵⁰, trazendo arranjos de Wagner Tiso, Perinho Sant’Ana e George Leibovitz (Nascimento, 2023, p. 94). Vilma é mencionada na canção “Raça” de Milton Nascimento, ao lado de Tia Ercília, Clementina de Jesus, Naná Vasconcelos, Monsueto e Grande Otelo.

Vilma Nascimento traz em seu livro o texto supracitado de Fernando Brant, escrito para o balé *Maria, Maria*, a partir do qual manifesta duas percepções em relação à personagem Maria de Brant: a de ser “íntima e cara a tantos brasileiros” e a de ser um “retrato da vó Maria Antônia” (p. 98). Esse pequeno comentário fornece pistas do envolvimento da prima biológica de primeiro grau de Milton Nascimento com a temática que estrutura toda a narrativa da biografia voltada a contar as histórias da família biológica do artista.

Em matéria divulgada no site culturadoria⁵¹, por ocasião do lançamento do livro de memórias da família biológica de Milton Nascimento, Vilma conta que a ideia de produzir o livro surgiu de forma inesperada ao ter contato com uma reportagem sobre Milton e sua família adotiva, realizada na cidade de Três Pontas e publicada em 1988, na edição 1.867 da revista *Manchete*⁵². A autora conta na matéria de divulgação que ao conversar com sua irmã sobre a presença da família adotiva na reportagem lida na revista *Manchete*, elas tiveram a ideia de fazer algo parecido, porém tratando sobre histórias da família Nascimento. Vilma Nascimento iniciou, então, o projeto de coletar memórias e depoimentos dos membros da família Nascimento a fim de escrever um livro para demonstrar a trajetória da família biológica do cantor e mostrar como Milton manteve uma relação com os Nascimento. Trinta e cinco anos mais tarde, após um longo e árduo período de pesquisas e investigações, Vilma

⁵⁰ O disco pode ser ouvido em https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_m1d5vHNiWP_m-k_ZzjgARTg7YIoIECf_Q. Acesso em: 27 fev. 2025.

⁵¹ Matéria de divulgação do lançamento do livro de Vilma Nascimento publicada por Carol Braga, em 13 de outubro de 2023. Disponível no link: <https://culturadoria.com.br/livro-familia-milton-nascimento/>. Acesso em 28 fev. 2025.

⁵² Reportagem de Ricardo Rodrigues, intitulada “Milton Nascimento - Toada de Minas, jazz do mundo” que trata de relatos sobre o cantor, seu canto e sua família adotiva na cidade de Três Pontas. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20198&pesq=&pagfis=249055>. Páginas 89 a 92. Acesso em: 27 fev. 2025.

publicou, em 2023, o livro *De onde vem essa força: Histórias da Família Nascimento de Minas para o Mundo*, pela editora Letramento, uma obra que revela as origens e parte da trajetória da família biológica de Milton Nascimento narrando aspectos de resistência e reinvenção de sua própria história.

Idealizado por Vilma Nascimento, com co-autoria do jornalista Jary Cardoso e do também jornalista e historiador João Marcos Veiga - filho de Frederica, guitarrista do Som Imaginário e sobrinho de Wagner Tiso - o livro oferece uma narrativa que entrelaça memórias familiares com contextos históricos, culturais e com os panoramas socioeconômicos dos lugares por onde passaram as principais pessoas que compunham a família biológica de Milton, registrando a história da família Nascimento, desde as origens na cidade de Lima Duarte, em Minas Gerais, perpassando por Três Pontas, Rio de Janeiro e Juiz de Fora, lugares que se tornaram fundamentais na linha do tempo da família.

De acordo com a reportagem de Mariana Peixoto, divulgada em 26/10/2023 na página oficial do Jornal Estado de Minas⁵³, embora o livro seja um registro de parte da trajetória de Milton Nascimento, sua narrativa tem um viés feminino, pois ressalta a determinação e a resistência das mulheres da família Nascimento, com foco na matriarca Maria Antônia de Oliveira, a Vó Maria, e em sua filha mais velha, Maria do Carmo Nascimento, mãe biológica de Milton.

O texto, disposto cronologicamente, tem início no começo do século XX na Zona da Mata mineira, acompanhando as lutas e conquistas dessas mulheres em um Brasil atravessado pela desigualdade social e pela herança da escravidão. Cada capítulo aborda uma etapa específica da história da família, complementado por relatos pessoais, fotografias de arquivo e documentos históricos, demonstrando aspectos pouco conhecidos da biografia de Milton, como sua relação com a família biológica e momentos significativos de sua vida, incluindo encontros musicais e familiares.

A história é contada em terceira pessoa, adotando uma abordagem jornalística que combina pesquisa histórica com relatos pessoais. A linguagem é de fácil compreensão, facilitando a conexão emocional do leitor com as histórias contadas. Além de uma biografia familiar, *De onde vem essa força*, pode ser considerado também um retrato de resistência de uma família negra brasileira, cujas histórias reverberam na luta e na trajetória de muitas outras famílias e Marias em nosso país.

⁵³ Informações consultadas no site oficial do Jornal Estado de Minas. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/10/26/interna_cultura,1582169/historia-de-mae-de-milton-nascimento-e-contada-em-de-onde-vem-essa-forca.shtml. Acesso em: 07 mar. 2025.

2.6 “Minha história está contada⁵⁴”: Considerações finais acerca do referencial biográfico

As obras apresentadas e utilizadas como referencial biográfico neste trabalho apresentam semelhanças e diferenças em seus aspectos de organização, narrativa e recursos utilizados para coleta e produção de dados. Três deles - Duarte, Amaral e Nascimento, utilizaram, sobretudo, documentos e entrevistas como dados, enquanto Borges utilizou basicamente suas próprias memórias para a produção de seu livro. As obras diferenciam-se na forma como tratam as entrevistas. Enquanto Duarte e Nascimento constroem sua narrativa entrelaçando o texto geral a trechos dos depoimentos colhidos, Amaral optou por transcrever na íntegra todas as entrevistas no formato pergunta-resposta, o que dá ao leitor a possibilidade de novas interpretações das informações.

Quanto à narrativa, tanto Dolores quanto Nascimento apresentam um texto de cunho jornalístico através de uma narrativa cronológica e linear. Já o trabalho de Márcio Borges é guiado por uma memória afetiva e fragmentada, apesar de também se apresentar de forma cronológica e linear, sem ter, porém, o compromisso com a exatidão e ordem dos acontecimentos e das datas. Chico Amaral oferece uma narrativa biográfica conduzida, sobretudo, pelas respostas de Milton Nascimento às suas entrevistas.

A relação biógrafo/biografado também é diferente entre as quatro obras. Márcio Borges e Vilma Nascimento tem uma relação mais próxima com Milton Nascimento, Borges enquanto amigo íntimo e parceiro artístico de longa data e Vilma enquanto prima biológica do cantor. Na relação de Maria Dolores, mais delineada como sendo a de jornalista e entrevistado, ainda assim, há um traço afetivo, ligado à questão de Milton Nascimento ser seu conterrâneo da cidade natal de sua mãe. Enquanto que com Chico Amaral, a relação é de músico instrumentista, compositor, fã e amigo de Milton.

Observa-se, até o momento, que os principais biógrafos responsáveis por registrar a trajetória de Milton Nascimento compartilham de uma mesma origem geográfica: são, em sua maioria, naturais de Minas Gerais. Tal recorrência sugere uma possível afinidade eletiva⁵⁵

⁵⁴ Trecho da letra da canção “Outubro”, de Fernando Brant e Milton Nascimento, lançada no álbum *Milton Nascimento*, em 1967 pela Ritmos - Codil. Disponível em: [Milton Nascimento - Outubro \(1967\)](#). Acesso em 12 fev. 2025.

⁵⁵ “Afinidade eletiva” é uma expressão usada para descrever uma ligação profunda entre pessoas, ideias ou sensibilidades que parece ocorrer de forma quase instintiva, como se fossem *naturalmente atraídas umas pelas outras*. O termo tem origem no campo da química, onde certos elementos reagem entre si com facilidade, como se tivessem “afinidade” uns pelos outros. Essa ideia foi transportada para a literatura e a filosofia, especialmente a partir do romance *As Afinidades Eletivas* (1809), de Goethe, em que ele explora relações humanas marcadas por essa força de atração quase inevitável. No contexto das artes, da cultura ou da biografia, afinidade eletiva

entre o biografado e aqueles que se propõem a narrar sua vida e obra. Nesse contexto, emerge a hipótese de que a “mineridade⁵⁶” — compreendida não apenas como pertencimento regional, mas como expressão de um ethos cultural — atua como um vetor de ressonância simbólica que atravessa tanto a produção musical de Milton quanto os olhares que se debruçam sobre ela. A obra de Milton Nascimento é frequentemente associada a traços identitários ligados à cultura mineira, como a interioridade, a introspecção, o lirismo melancólico e a noção de pertencimento a uma coletividade afetiva. Não parece fortuito, portanto, que muitos de seus biógrafos compartilhem desse mesmo universo simbólico. Tal proximidade cultural pode favorecer uma forma de escuta e de interpretação que ultrapassa o nível factual da narrativa biográfica, alcançando dimensões mais sutis e subjetivas da experiência artística. Nesse sentido, a “mineridade” deixa de ser apenas um dado geográfico ou um traço de identidade regional para se constituir como uma lente interpretativa, um modo particular de perceber, sentir e representar o mundo. Ao operar como matriz de sensibilidade, ela condiciona não apenas a criação musical, mas também as formas discursivas que buscam compreendê-la e traduzi-la em linguagem. Desse modo, a presença reiterada de biógrafos mineiros pode ser compreendida como mais do que uma coincidência; trata-se, possivelmente, de uma condição de possibilidade para o acesso a certas camadas do sujeito Milton Nascimento — camadas que, embora subjetivas, são essenciais para a compreensão da

pode ser entendida como aquela identificação íntima e espontânea entre o sujeito e o objeto — por exemplo, entre um biógrafo e seu biografado, entre um artista e um estilo, ou entre um grupo de pessoas que compartilha valores, visões de mundo ou sentimentos semelhantes. Assim, dizer que os biógrafos de Milton têm uma *afinidade eletiva* com ele significa que há algo mais do que uma escolha racional ou casual: existe uma conexão sensível, cultural ou afetiva que faz com que esses autores se sintam particularmente ligados à trajetória e à música de Milton — como se estivessem, de algum modo, destinados a entendê-lo e contá-lo.

⁵⁶ “Mineridade” é um termo que se refere ao conjunto de características culturais, históricas, afetivas e simbólicas associadas ao estado de Minas Gerais e à identidade dos mineiros. Não se trata de uma definição fixa ou objetiva, mas de uma construção que busca dar conta de traços comuns percebidos na maneira de ser, sentir e se expressar das pessoas ligadas a esse território. Entre os aspectos frequentemente associados à mineridade, destacam-se: a) Afetividade com o lugar: forte ligação com a terra natal, com as cidades do interior, com a natureza e com o sentimento de pertencimento à região. b) Valorização da intimidade e do silêncio: o mineiro costuma ser descrito como introspectivo, discreto, reflexivo e cuidadoso com as palavras. c) Linguagem e oralidade: a fala mineira, cheia de nuances, expressões regionais e sutilezas, é frequentemente apontada como parte essencial dessa identidade. d) Relação com a religiosidade e com o sagrado: presença marcante da religiosidade popular, do barroco e de uma vivência espiritual cotidiana. e) Tradição e modernidade: uma convivência entre o apego às tradições locais e a capacidade de criar estéticas sofisticadas e inovadoras (como na música de Milton Nascimento ou no modernismo de Drummond). f) Afeto e memória: a mineiridade também se manifesta no cultivo da memória, das histórias contadas em família, dos sabores da comida mineira e da vida afetiva dos pequenos gestos.

Autores como Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa e Milton Nascimento são frequentemente mencionados como artistas cuja obra expressa fortemente essa “mineiridade”, seja nos temas, nas linguagens, ou na sensibilidade com que traduzem o universo mineiro em forma poética ou musical. Em resumo, a modernidade é uma espécie de identidade cultural afetiva e simbólica, complexa e plural, que articula memória, território, linguagem, sensibilidade e modos de vida próprios de Minas Gerais (CANTON, 2010).

densidade poética e cultural de sua obra.

A análise das diferentes biografias de Milton Nascimento evidencia como os variados graus de proximidade entre os autores e o biografado — sejam eles afetivos, regionais, culturais ou disciplinares — moldaram não apenas os enfoques narrativos, mas também as imagens que se constroem do artista. Em Márcio Borges, sobressai um Milton íntimo, fraterno, fortemente vinculado às memórias afetivas e ao imaginário coletivo do Clube da Esquina. Maria Dolores Duarte, por outro lado, constrói um Milton "genial", cuja trajetória reflete e condensa questões socioculturais amplas do Brasil moderno. Chico Amaral propõe um Milton mito e "injustiçado", segundo ele não abordado em trabalhos sobre música, frequentemente subestimado pela crítica, mas central para a história da canção popular brasileira. Já Vilma Nascimento valoriza uma dimensão ancestral e diaspórica, apresentando um Milton ligado a matrizes africanas, à oralidade e à centralidade das mulheres em sua trajetória formativa. Tais caracterizações não são meras variações interpretativas, mas apontam para o fato de que toda biografia é, em alguma medida, uma construção subjetiva, atravessada por escolhas éticas, estéticas e ideológicas. Mais do que documentar fatos, os biógrafos operam seleções, destacam aspectos e silenciam outros, projetando sentidos sobre o biografado. Dessa forma, os "Miltons" que emergem de cada narrativa são representações parciais e orientadas, que revelam tanto sobre o artista quanto sobre aqueles que se propõem a narrá-lo. É nesse jogo de proximidade, identidade e intenção que reside a potência crítica das biografias analisadas — e, ao mesmo tempo, sua inevitável incompletude.

Concluindo nossa explanação sobre as biografias utilizadas como referencial de pesquisa para esta dissertação sob a luz do texto de Pierre Bourdieu, pudemos perceber que as quatro biografias sobre Milton Nascimento não se apresentam como relatos neutros ou objetivos. Ao contrário, elas versam sobre diferentes facetas do artista, as quais se orientam a partir da perspectiva de seus biógrafos, de seus interesses e de sua relação com Milton. Com isso, não estamos afirmando que elas sejam invalidadas enquanto fontes para a pesquisa, mas que as análises também levem em consideração as perspectivas que orientam as próprias biografias.

3. “Revejo nessa hora tudo que aprendi”⁵⁷: referenciais para discutir os processos de aprendizagem e desenvolvimento musical de Milton Nascimento

A grande escola de Milton Nascimento foi a vida, os bailes, o rádio e a convivência com outros músicos (Duarte, 2006. p. 59)

Atualmente tem sido cada vez mais numerosa a produção acadêmica que busca refletir sobre os processos de aprendizagem na música popular. Muitas delas procuram observar as práticas musicais dos músicos populares para, a partir delas, reconhecer formas de aprendizagem e formular abordagens pedagógicas que sirvam de referência para se trabalhar o ensino de música em ambientes formais de ensino. A pesquisadora britânica Lucy Green tornou-se referência para muitas das pesquisas direcionadas a essa abordagem⁵⁸. Desde a década de 1990, Green vem observando práticas relacionadas ao fazer musical dos músicos populares e buscando acompanhar abordagens musicológicas e etnomusicológicas voltadas ao estudo da música popular.

Em 2002 publicou o livro *How popular musicians learn* (Green, 2002), no qual ela relata e sistematiza a forma como os músicos populares adquirem e desenvolvem suas habilidades e conhecimentos musicais. O universo amostral tomado como base para esta pesquisa e a partir do qual tais procedimentos foram extraídos foi composto por 14 músicos residentes em Londres e seus arredores, com idade entre 15 e 50 anos, cuja escolha foi feita a partir dos seguintes critérios: estarem em atividade em alguma banda de música pop ou em vias de ingressar em alguma (no caso dos músicos mais novos), serem músicos profissionais ou semiprofissionais (no caso dos músicos mais velhos), não terem relação entre si, terem frequentado a escola regular de Londres entre 1980 e 1999. Os instrumentistas mais recorrentes desse grupo amostral foram guitarristas, bateristas e baixistas. Cantores e saxofonistas apareceram em apenas uma ocorrência cada. Porém, alguns dos músicos entrevistados mencionam já terem experimentado outros instrumentos, abandonando-os posteriormente, tais como teclado e percussão⁵⁹. Das suas observações e posterior categorização da aprendizagem do músico popular, Green põe em evidência em suas pesquisas ao menos 5 principais procedimentos: 1) a escolha daquilo que se quer tocar parte

⁵⁷ Trecho da letra da canção “Sentinela”, de Fernando Brant e Milton Nascimento, lançada no álbum *Milton Nascimento*, em 1969 pela EMI Odeon. Disponível em: [Sentinela](#). Acesso em 09 fev. 2025.

⁵⁸ Parte da produção de Lucy Green pode ser acessada no seu perfil do Google Acadêmico. Disponível em: https://scholar.google.com/citations?view_op=list_works&hl=en&hl=en&user=TtIEOI4AAAAJ&pagesize=100. Acesso em 05 mai. 2024. Neste seu perfil, a publicação mais antiga relacionada à música popular data de 1991 e se trata da resenha do livro *Studying Popular Music* de Richard Middleton (1990). British Journal of Music Education, Volume 8, Issue 1, March 1991, pp. 86 - 88 DOI: <https://doi.org/10.1017/S0265051700008123>.

⁵⁹ A descrição mais detalhada pode ser verificada em Green (2000) e Green (2002, pp. 8-12).

de um repertório familiar; 2) as gravações são tiradas de ouvido; 3) a aprendizagem se dá em grupo; 4) a assimilação das habilidades e conhecimentos ocorre de forma pessoal e, geralmente, de maneira desordenada e 5) há integração entre apreciação, execução, improvisação e composição, com ênfase na criatividade (Green, 2012, pp. 67-68). Tudo isso ocorre dentro de um processo de “enculturação” no qual a “aquisição de habilidades e o conhecimento musical acontecem por imersão diária em música e em práticas musicais de um determinado contexto social” (Green, 2002, p. 22) que, conforme Green, envolve desde o início ações como “tocar, improvisar e ouvir” (Green, 2000, p. 70). Na mesma direção, Couto defende que este processo conduzirá o indivíduo ao aperfeiçoamento da percepção auditiva, da composição, além do desenvolvimento de outras habilidades tais como flexibilidade, versatilidade, criatividade e o desenvolvimento de um pensamento musical autônomo, com referência particular às músicas pertencentes ao seu contexto social, cultural e musical (Couto, 2020, p. 2-3).

A partir da coleta de dados junto aos músicos populares participantes da sua pesquisa e categorização das suas práticas de aprendizagem musical, Green coordenou um programa nacional de educação musical na Inglaterra chamado *Musical Futures*⁶⁰, em que problematizou a inclusão dessas práticas dentro de contextos formais de ensino e iniciou uma pesquisa para investigar as respostas à inclusão de práticas informais de aprendizagem musical no ambiente escolar. Seu objetivo era entender como essa integração impactaria o processo de aquisição de habilidades e conhecimentos musicais por parte dos alunos, e, também, como poderiam alterar sua maneira de ouvir, apreciar e compreender a música, tanto dentro da sala de aula como fora dela. Conforme descreve Simões (2020), ao observar hábitos de escuta musical, é possível notar afinidades com determinados gêneros e estilos musicais, artistas ou bandas. Este “gosto musical ou afinidade musical é o resultado de uma complexa rede de influências ideológicas, sociais e culturais às quais o indivíduo foi exposto ao longo da vida e que determinam um maior grau de familiaridade ou não familiaridade com determinado objeto musical” (Simões, 2020, p. 38).

Considerando que a música adquire significado na medida em que as pessoas a reconhecem e a interpretam como tal, e que este significado influencia tanto a “organização social da prática quanto a construção social do significado musical” (Green, 2014, p. 27), o

⁶⁰ O projeto *Musical Futures* deriva dos estudos sobre as práticas de aprendizagem informal realizadas pelos músicos populares (Green, 2002), tornou-se parte do programa de educação musical nacional da Inglaterra e pretendia repensar os caminhos da educação musical escolar, tornando-a motivadora e significativa para os alunos. Para mais informações acessar: <http://www.musicalfutures.org>. Acesso em 26 jul.2024.

processo de formação da experiência musical é desenvolvido por Green (2008) por meio do que ela denominou “Teoria dos Significados Musicais” (Green, 2000).

Os significados musicais inerentes referem-se aos materiais musicais e às suas relações intrínsecas, correspondendo ao que podemos chamar de sintaxe musical. Em acordo com Green (2014), para que uma experiência musical ocorra, é necessária a organização do material sonoro que precisa ser racionalmente percebido e compreendido pelo ouvinte. Assim, os significados são construídos a partir de percepções musicais individuais da experiência musical (Green, 2012, p. 63). A percepção dos significados inerentes será possível quando o ouvinte apresenta alguma experiência musical prévia, está familiarizado ou detém algum tipo de conhecimento sobre determinado estilo musical. Dessa forma, Green destaca que “enquanto os materiais sonoros integram fisicamente uma peça, os significados inerentes emergirão a partir das interrelações convencionais dos materiais sonoros e a capacidade perceptiva do ouvinte” (Green, 2014, p. 28).

Já os significados delineados referem-se às construções extramusicais que emergem de contextos ideológicos, socioculturais, religiosos, políticos, dentre outros, que podem ser estabelecidos socialmente ou individualmente. Assim, toda música possui algum significado delineado, fatores simbólicos que nos remetem a imagens, associações, memórias, questões, problemas e crenças, que nascem dos seus contextos de produção, distribuição, recepção e afetam o processo de compreensão musical (Green, 2012; 2014). Dessa forma, é importante destacar que “nenhuma música pode ser percebida como música em um vácuo social (...) em toda experiência musical, ambos os aspectos inerentes e delineados do significado estão presentes, mesmo que os ouvintes não estejam cientes disso” (Green, 2012, p.63). Assim, da mesma forma como acontece com o significado inerente, os ouvintes constroem os significados musicais delineados com base em seu conhecimento e familiaridade com o estilo musical em questão.

Considerando o exposto, Green (2012) destaca que é possível responder positiva ou negativamente aos significados inerentes e delineados em uma experiência musical. Respostas positivas referentes aos significados inerentes ocorrem quando temos familiaridade e compreensão da sintaxe musical, enquanto que as respostas positivas referentes aos significados delineados ocorrem quando as delineações presentes na música correspondem, do ponto de vista do ouvinte, a aspectos ou assuntos com os quais ele está familiarizado, que fazem parte de seu contexto sociocultural. Dessa forma, temos uma experiência musical de “celebração” (Green, 2012, p. 63). Ao contrário, quando ambos os significados são negativos,

que é o que ocorre quando o ouvinte não está familiarizado com o estilo ou com o gênero musical em questão, e ao contexto social ao qual essa música pertence, ocorre uma experiência musical de “alienação” (Green, 2012, p. 63). Há também situações e contextos em que existem divergências entre os significados inerentes e delineados, ora se apresentando positivos para um significado, ora negativos para o outro e vice-versa. Nestes casos, ocorre uma experiência musical de “ambiguidade” (Green, 2012, p. 64).

Partindo dessas definições e considerando a relação entre a qualidade das respostas aos significados, podemos observar que a resposta a um dos aspectos do significado pode dominar, influenciar e até modificar o outro, refletindo na experiência musical individual do ouvinte de acordo com os diferentes graus de consciência e inconsciência de cada significado conforme o seu processo de enculturação. Dessa forma, quanto mais contato com número diversificado de estilos e gêneros musicais forem possíveis, permitindo respostas ponderadas e análise de diferentes músicas em relação a uma variedade de critérios, mais profunda será a percepção, a compreensão e, conseqüentemente, a celebração da experiência musical. Tal processo facilitará não apenas o aprofundamento no universo musical familiar ao ouvinte, mas também a ampliação do repertório de outras músicas e estilos musicais fora de suas preferências principais. Tal processo de celebração da experiência musical descrito por Green (2012) nos auxilia na observação e categorização dos aspectos decorrentes do processo de desenvolvimento musical de Milton Nascimento. Diante de tais conceituações, o trabalho de Green nos auxilia na observação e categorização dos aspectos decorrentes do processo de desenvolvimento musical de Milton Nascimento.

A atenção dada por Green aos processos de aprendizagem do músico popular parece reverberar a partir de abordagens investigativas sobre a música popular que começaram a se intensificar a partir dos anos de 1980, sobretudo com a fundação da Associação Internacional para os Estudos da Música Popular IASPM, no ano de 1981, e a publicação da primeira edição da revista *Popular Music* pela Cambridge University⁶¹. Ao dar alguns passos atrás, encontramos já em 1966 uma publicação do musicólogo inglês Philip Tagg⁶², um dos fundadores da IASPM e referência nos estudos da música popular, que apresenta discussões sobre a necessidade de a música pop estar dentro da escola secundária. Naquela ocasião, Tagg tinha finalizado um ano de formação em Educação na Universidade de Manchester. Anos

⁶¹ Os números da revista podem ser consultados no endereço <https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music#>. Acesso em 17 mai. 2024.

⁶² Manifestamos nosso pesar com o falecimento deste importante pesquisador da música popular ocorrido no ano de 2024.

depois, em 2001, o musicólogo revisitou este texto de 1966 e reconheceu que muitas questões ali levantadas ainda se mostravam imaturas. Por outro lado, destacou alguns aspectos que, segundo o autor, tornam ainda válida a sua leitura. Citaremos apenas três delas: 1) defesa da inclusão da música popular na educação básica; 2) defesa da pluralidade de gêneros musicais na educação musical e 3) consideração da música popular em igualdade com a música erudita enquanto fenômeno social. Em 1979 Tagg defende sua tese de doutorado intitulada *Kojak: 50 Seconds of Television Music*, na qual faz uma análise semiológica da música de abertura da referida série televisiva. Neste período, o musicólogo trabalhava na Universidade de Göteborg, Suécia (1971 a 1991), na fundação de uma escola voltada à formação de professores de música. Nota-se neste sentido, um duplo envolvimento de Tagg com a música popular, um deles voltado à análise, e o outro relacionado ao ensino musical. Cabe destacar que o musicólogo tinha imersão na música popular como arranjador e compositor⁶³.

Na década de 1980, Tagg publicou os textos *Analysing popular music: theory, method and practice* (1982) e *Musicology and the semiotics of popular music* (1987) nos quais abordou ferramentas de análise da música popular que incluem aspectos sonoros relevantes presentes na prática e na produção deste tipo de música. Além dos aspectos melódicos, harmônicos e formais considerados pela musicologia tradicional, Tagg destaca a necessidade de a análise abarcar aspectos acústicos, eletromusicais e mecânicos, categorizados pelo autor da seguinte forma:

Aspectos acústicos: características de local de performance; grau de reverberação; distância entre fonte sonora e ouvinte; sons “estranhos” simultâneos.

Sons eletromusicais e mecânicos: *panning*, filtros, compressão, *plasing*, distorção, *delay*, mixagem etc.; *muting*, *pizzicato*, *flutter longuem* etc.

Assim, o musicólogo chama nossa atenção para aspectos sonoros presentes na performance da música popular gravada e/ou executada ao vivo que também carregam significados e são passíveis de análise. Tais aspectos podem, ainda, se inter-relacionar esteticamente com outras obras, revelar contextos socioculturais, históricos e tecnológicos da produção musical analisada. Entendemos que essas pesquisas de Tagg nos ajudam a reconhecer certas características da produção de Milton Nascimento, as quais, por sua vez, sugerem processos de desenvolvimento musical.

Pensando nas articulações de Tagg sobre os aspectos sonoros presentes na performance da música popular gravada e/ou executada ao vivo carregarem significados

⁶³ Informações disponibilizadas no website do musicólogo. Disponível em: <https://tagg.org/ptmuspubs.html>. Acesso em: 04 jun. 2024. Agradecemos ao professor Adelcio Camilo Machado por essa informação.

passíveis de análise, com indicações parecidas, outro autor que pode trazer contribuições na busca da compreensão e na análise da obra de Milton Nascimento é o musicólogo e historiador chileno Juan Pablo González em *Pensando a música a partir da América Latina* (2016). Apesar de muito de sua produção bibliográfica prévia focar particularmente a música chilena, a sua maneira de abordar a musicologia é muito menos regional, inserindo-se no debate internacional em torno das maneiras de se pensar a música.

González (2016) desafia a tradicional hegemonia eurocêntrica na musicologia, destacando como a produção musical da indústria cultural não deve ser vista apenas como entretenimento efêmero, mas como um fenômeno social e estético digno de reflexão crítica. O autor aborda, principalmente, as músicas desenvolvidas em centros urbanos submetidas a processos de modernização e defende a canção como um processo contínuo e inscrito no meio social em que foi produzida, executada e significada.

Com o advento da multidisciplinaridade nas décadas de 1970 e 1980, os estudos em musicologia passaram a abranger novas questões e debates, incluindo os pensamentos pós-coloniais e, mais recentemente, as humanidades digitais. Assim sendo, em acordo com González, com o avançar das décadas, os pesquisadores na área de musicologia e história da música, passaram a interpretar que a abordagem multidisciplinar seria fundamental para compreensão da música e da canção em suas mais distintas características e interlocuções a respeito de como essa produção tem negociado sua existência frente às questões estéticas da modernidade e sobre como ela tem sido veiculada pela indústria cultural.

Além disso, González questiona a ideia de modernidade musical a partir de uma perspectiva latino-americana. Ele demonstra como a narrativa da modernização, muitas vezes imposta a partir de modelos ocidentais, não reconhece os processos locais de inovação e resistência. Sobre a necessidade de abordagens analíticas flexíveis, que não estejam presas a cânones rígidos, para compreender expressões artísticas que resultam de múltiplas influências, como é o caso da música latino americana, outro ponto discutido por González é sua reflexão sobre a música como experiência corporal e sonora. O autor enfatiza que a recepção musical na América Latina está profundamente enraizada na dimensão física, seja por meio da dança, da performance ou das interações coletivas nos espaços urbanos e festivos. Essa perspectiva rompe com a tendência eurocêntrica de analisar a música apenas pelo viés estrutural ou textual, priorizando sua vivência sensorial e social.

González aponta a importância da reflexão sobre a análise de músicas populares que não estão fixadas no papel (partituras), mas sim em gravações, em que se constituem como

objetos estéticos. Para o autor essas músicas são formadas por um conjunto de textos literários, musicais, sonoros, performativos, visuais e discursivos que constroem outros pontos de escuta (González, 2016 p.12). O autor sugere que precisamos avançar na forma como percebemos e interpretamos o texto musical a partir da audição e do consumo. Ele discute o papel da indústria do consumo na circulação e legitimação da música popular e reconhece que a mercantilização pode moldar tendências e formatos, mas ressalta que isso não deve ser encarado de forma simplista ou reducionista. A apropriação e ressignificação da música pelos ouvintes desafia a noção de passividade cultural, mostrando que, mesmo dentro da lógica do mercado, há espaço para inovação, resistência e construção de significados.

Nesse contexto, González busca uma abordagem musicológica que não se limita a enxergar a música como uma arte autossuficiente ou restrita à sua própria análise. Ele também considera elementos extramusicais, como as condições políticas, a formação étnica, a influência da herança histórica europeia e outros fatores, com o objetivo de construir uma visão mais ampla da música e de sua dinâmica nas diversas sociedades do subcontinente. Nesse sentido, González (2016) entende a canção como um processo em constante transformação, incorporando mudanças ao longo do tempo por meio de performances, covers, apresentações e edições. A música não deve ser vista como um objeto estático, mas como um fenômeno dinâmico, resultado de um fluxo contínuo de ressignificações por parte de intérpretes e ouvintes.

Nosso objeto de pesquisa são os processos de aprendizagem e desenvolvimento musical de Milton Nascimento. Acreditamos, porém, que sua produção fonográfica nos dá pistas de como esses processos se deram não apenas em relação aos aspectos musicais e técnicos, mas também em quais contextos sociohistóricos foi concebida. Deste modo, buscamos compreender como os contextos históricos se transformam em elementos constitutivos das próprias canções. Neste sentido, buscamos inspiração também na abordagem analítica do crítico literário Antonio Candido (2011) para amparar nossas investigações.

Antonio Candido (2011, p.14) oferece uma contribuição para a compreensão da relação entre arte e sociedade, particularmente ao defender um método dialético que considera tanto os “fatores internos” quanto os “externos” na análise literária. Esse posicionamento revela-se igualmente relevante para a Sociologia da Música, pois evita reducionismos que tratam as manifestações artísticas como entidades isoladas ou, inversamente, como meros reflexos de contextos sociais preexistentes.

Para o autor, a literatura não é um sistema autônomo fechado em si mesmo, mas sim um campo onde elementos sociais e culturais são absorvidos, transformados e ressignificados. Inspirados em Candido, na música podemos investigar de que maneira os contextos sócio-históricos e culturais se materializam nos sons, nas letras de canções, nos arranjos, nas performances etc. Quando elementos do universo social são incorporados a uma obra, eles se transformam em componentes de sua estrutura interna, exigindo uma análise crítica dialética que vá além da simples identificação de suas influências e explicações contextuais deterministas.

Outro ponto destacado em sua argumentação é a recusa a uma visão sociológica mecanicista, que busca encaixar obras literárias dentro de esquemas predefinidos. Para ele, a literatura não deve ser analisada como um simples espelho da realidade, mas sim como um fenômeno que intervém na cultura, reconfigurando valores, sensibilidades e formas de expressão. Sua crítica à leitura puramente documental da literatura sugere que a arte não apenas registra o mundo, mas participa ativamente de sua construção simbólica. Assim, a Sociologia da Literatura e, porque não da Música, não deve apenas descrever esses aspectos, mas sim problematizá-los, questionando os processos de significação e ressignificação que ocorrem no ato criativo e se materializam nas obras.

Para Candido (2011, p.15), sociedade e obra estão intimamente interligadas entre si, o que implica na necessidade e importância de percebê-las de maneira integrada, pois sendo o contexto sócio-histórico elemento constitutivo da estrutura da obra, ele se torna um fator determinante tanto para sua construção quanto para sua plena compreensão. Dessa forma, conhecer a realidade social em que a obra foi produzida é fundamental para interpretar seu significado, assim como a análise estética é indispensável para apreendê-la em sua totalidade. Isto posto, ao transpor essa reflexão para o campo da canção popular, surge o desafio de compreender como o contexto histórico se transforma em um elemento estético da canção, manifestando-se em sua letra, melodia, harmonia, ritmo, arranjo, performance, dentre outros aspectos, revelando a intersecção entre arte e sociedade na construção da experiência musical.

Apontando para este mesmo sentido, compreendendo que os fenômenos musicais não podem ser analisados isoladamente e sem considerar as relações sociais, o momento histórico e o contexto cultural em que foram produzidos (Penna, 2015, p. 30-32; Schroeder, 2004), os processos de aprendizagem e o fazer musical de Milton Nascimento também podem ser discutidos à luz de conceitos formulados pelo sociólogo francês, e filósofo de formação, Pierre Bourdieu (2007). Enquanto fenômeno historicamente construído e culturalmente

situado, o acesso às diversas manifestações musicais está vinculado às interações sociais, aos processos de familiarização e aos capitais culturais (Bourdieu; Darbel, 2003, p. 110).

Assim, é necessário reconhecer que a formação musical não ocorre apenas por meios institucionais formais. Trata-se de um processo, muitas vezes inconsciente, que também ocorre por meio das interações sociais do dia a dia, do contexto cultural em que estamos inseridos e das experiências musicais que moldam nossa trajetória (Bourdieu, 2007, p. 74; Schroeder, 2004, p. 112). Desta forma, a cultura e as interações sociais influenciam diretamente a formação e o desenvolvimento musical dos indivíduos, que, por sua vez, contribuem para a construção e resignificação da sociedade.

Thiry-Cherques (2006), ao discutir a teoria de Bourdieu na prática, ajuda-nos a compreender a forma com que o sociólogo aplica a noção de capital para a análise das estruturas sociais. Partindo do conceito de capital na sua dimensão econômica (riqueza material, o dinheiro, as ações, os bens, os patrimônios, o trabalho etc), Bourdieu formula outros três conceitos nomeados como capital social, capital cultural e capital simbólico. O capital social corresponde à rede de contatos e relacionamentos sociais do indivíduo. O capital cultural compreende o conhecimento, as habilidades, as informações, o conjunto de qualificações intelectuais produzidas e transmitidas pela família e pelas instituições escolares. Por fim, o capital simbólico é uma síntese dos demais tipos de capital e corresponde ao conjunto de rituais de reconhecimento social tais como prestígio e honra (Thiry-Cherques, 2006. p. 39).

Segundo Bourdieu (2007, p. 73-74), o capital cultural manifesta-se tanto nas referências artísticas às quais temos acesso quanto nas oportunidades de aprendizado proporcionadas pelo meio sociocultural, revelando, influenciando e definindo a posição dos indivíduos na sociedade. Bourdieu (2007) ressalta que esse capital pode se manifestar em três estados distintos: incorporado, objetivado ou institucionalizado. O *capital incorporado* se desenvolve por meio de processos de interação social e familiarização ao longo da vida. Acumulável e, muitas vezes, inconsciente, sua assimilação demanda tempo (Bourdieu, 2007, p. 74-76). O *capital objetivado* refere-se à aquisição e ao acesso a bens culturais, como livros, vinis e instrumentos musicais. Dessa forma, ele possui tanto uma função material quanto simbólica, sendo sua apropriação condicionada pelo capital incorporado de cada indivíduo (Bourdieu, 2007, p. 77). O *capital institucionalizado* é adquirido por meio da legitimação por uma instância socialmente reconhecida, podendo se materializar em um diploma, que, por sua vez, facilita o acesso ao capital econômico (Bourdieu, 2007, p. 78-79).

Conforme destaca Penna (2015), ter acesso ao capital cultural incorporado, objetivado e/ou institucionalizado na juventude pode influenciar a conexão ou o distanciamento do indivíduo com a música, além de afetar sua busca por satisfação cultural. Por exemplo, indivíduos podem se distanciar da música erudita de concerto por não dispor de esquemas de percepção necessários para interpretá-la como algo significativo (Penna, 2015, p. 36-37). Em contrapartida, ouvir vinis e CDs de diversos gêneros musicais pode se configurar como uma prática musical formativa. Para Schroeder (2004, p.117) isso destaca e reforça a importância do ambiente familiar no desenvolvimento musical do indivíduo. Contudo, vale ressaltar que a formação musical de um indivíduo não se restringe ao círculo doméstico, mas se expande para espaços de convivência, onde trocas culturais ocorrem de maneira espontânea e significativa. Ao tratar da aprendizagem musical em contextos informais, Green (2002, p.76) destaca como a escuta e a prática musical acontecem de forma natural nas interações sociais, reforçando a ideia de que o aprendizado vai além da instrução formal ou da influência familiar direta. No Brasil, essa dinâmica se manifesta fortemente nas relações de amizade e nos encontros musicais, onde a troca de referências e experiências amplia o repertório e a compreensão musical. Tal prática pode ser localizada na trajetória de Milton Nascimento, cuja experiência musical, além do desenvolvimento no contexto familiar, se enriqueceu por meio de encontros e amizades em diversos contextos e épocas.

De acordo com Fucci Amato, “a família desempenha o papel de principal agente social de iniciação cultural do indivíduo, intrínseco à sua condição de instituição social” (2008, p. 2). Todavia, o processo de desenvolvimento cultural se ampliará à medida que o indivíduo ampliar suas redes de interação social (Tan, 2014, p. 394). Fucci Amato (2008, 2008a), sob uma ótica sociocultural, destaca que

nesse matiz sociológico, os saberes, o estilo, o bom gosto e a habilidade aparecem, principalmente, como frutos do acúmulo de capital cultural, não como uma simples subjetividade (um dom inato), mas como uma “objetividade interiorizada”⁶⁴, fruto da interação entre sociedade e indivíduo, do acesso a formas materiais de cultura (...) (Fucci Amato, 2008, p. 407)

Portanto, a análise e a discussão sobre os processos de aprendizagem e a prática musical de um indivíduo devem levar em conta as oportunidades de acesso ao capital cultural, os processos de familiarização ao longo de sua trajetória biográfica e as experiências musicais prévias vivenciadas (Fucci Amato, 2008a, p. 95). Essas perspectivas podem desmistificar

⁶⁴ A autora faz referência ao livro organizado por Renato Ortiz intitulado Pierre Bourdieu: sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

equivocos que associam o fazer musical à ideia de genialidade, dom e talento inatos (Gomes, 2009, p. 41; Schroeder, 2004, p. 111-112).

Deste modo, o conceito de capital cultural pode ajudar a compreender que o processo de formação musical pode decorrer de uma necessidade cultural derivada de um capital incorporado previamente. A partir de formas simbólicas que despertam o interesse e a curiosidade do indivíduo, o contato e o conhecimento dos objetos culturais torna-se gradualmente rotineiro e se aprofunda diariamente, permitindo que a criança, ao conhecer e experimentar esses objetos, passe a considerá-los normais e necessários em sua rotina. Nesse sentido, Bourdieu e Darbel (2003, p. 110) apontam que a necessidade cultural e o “amor pela arte” surgem e são fortalecidos por meio da familiarização, ou seja, de uma vivência prolongada com diferentes fenômenos artísticos como a música (capital incorporado), que com o tempo, é incorporado e permanece ao longo de sua vida. Além disso, o interesse pela prática e experimentação musical pode ocorrer devido à disponibilidade de um bem material e simbólico, como um instrumento musical, um rádio ou discos (capital objetivado). E, através do desenvolvimento desta prática e profissionalização em seu ofício, o indivíduo pode, por exemplo, alcançar uma validação institucional, como no caso de Milton Nascimento o título de doutor *honoris causa* (capital institucional). À luz da teoria sociológica do capital cultural, o papel do ambiente familiar na constituição de um impulso inicial na vida do artista do artista aqui estudado parece ter colaborado para que Milton fizesse do “saber-fazer” (Fucci Amato, 2008 p.87) musical não apenas uma prática de vida, mas também sua profissão.

A partir destes referenciais e conforme exposto anteriormente, após a exploração do material documental e bibliográfico levantado para a pesquisa, notamos o surgimento de categorias de aprendizado e desenvolvimento musical de Milton Nascimento que se mostraram passíveis de serem discutidas em todos os períodos do recorte temporal estabelecidos para este trabalho. Escolhemos duas delas para trazer à luz aspectos dos processos de desenvolvimento e aprendizagem musical de Milton Nascimento.

3.1 “A voz é um instrumento que eu não posso controlar”⁶⁵: fazer musical na fronteira entre canção e música instrumental

Embora as primeiras experiências de enculturação através do contato com outras pessoas sejam vitais, o progresso musical também depende da vontade de tocar um instrumento e da acessibilidade de um instrumento⁶⁶ (Green, 2002, p. 26, tradução nossa)

Segundo Lovisi (2019, p.2), embora Milton Nascimento seja reconhecido como cantor e compositor de canções, ele também desempenha um papel fundamental na compreensão do desenvolvimento da Música Popular Brasileira Instrumental entre os músicos mineiros nos anos 1970. Alguns aspectos estéticos, interpretativos e composicionais presentes na obra de Milton Nascimento têm chamado a atenção de pesquisadores nas duas últimas décadas e meia. De acordo com Nunes (2005, p. 4), a mistura do gênero cancional com a estética da música instrumental é um desses aspectos e se apresenta de diferentes maneiras: na composição instrumental em si, na escolha por interpretar uma canção de forma instrumental, no caráter instrumental dado ao arranjo das canções e na participação de músicos da vertente da música instrumental em vários dos seus discos. Nunes ilustra esta questão ao afirmar que “a presença de “Catavento”⁶⁷ no primeiro disco da carreira já sinaliza a proximidade do artista com a música instrumental, que será potencializada ao longo dos anos” (Nunes, 2015, p. 31). Outro exemplo desta proximidade, segundo a autora é a canção “Rio Vermelho”⁶⁸: “metade canção, metade instrumental” (Nunes, 2015, p. 31).

Conforme destacado por Lovisi (2019, p. 3), Milton sempre valorizou a música instrumental em sua carreira. Partindo desta afirmação, podemos destacar a presença de algumas composições próprias e de parceiros em seus álbuns, que trazem essa característica da música instrumental, em que utilizou a voz como instrumento⁶⁹ através do recurso da vocalização para entoar melodias, unindo sua voz ao timbre dos demais instrumentos sem o

⁶⁵ Trecho da letra da canção “Canções e momentos” de Fernando Brant e Milton Nascimento, gravada no disco *Yauaretê*, em 1987, pela gravadora CBS. Disponível em: [Milton Nascimento - Canções e Momentos \(Áudio Oficial\)](#). Acesso em: 01 mar. 2025.

⁶⁶ “Although early enculturation experiences though contact with other people are vital, musical progress also relies on the will to play an instrument and the accessibility of an instrument” (Green, 2002. p. 26).

⁶⁷ Canção composta por Milton Nascimento, com solo de flauta de Danilo Caymmi, gravada no disco *Milton Nascimento*, em 1967, pela EMI-Odeon. Disponível em: [Catavento - Milton Nascimento](#). Acesso em 02 mar. 2025.

⁶⁸ Canção composta por Milton Nascimento, Danilo Caymmi e Ronaldo Bastos, gravada no disco *Courage*, em 1969, pela AeM Records. Disponível em: [Rio Vermelho](#). Acesso em 02 mar. 2025.

⁶⁹ Para informações mais aprofundadas sobre o emprego da voz como instrumento em Milton Nascimento, consultar o trabalho de Luisa Toller Motta, intitulado *O uso da voz como instrumento por Milton Nascimento na década de 70*. Disponível em: <https://prp.unicamp.br/pibic/congressos/xviiicongresso/paineis/071633.pdf> Acesso em: 05 mar. 2025.

uso da palavra, como por exemplo, em “Catavento”, já mencionada por Nunes (2015), “Tema Tostão”⁷⁰, “Clube da Esquina n° 2”⁷¹, “Tema dos Deuses”⁷², “Minas”⁷³, “Caldera”⁷⁴, “Francisco”⁷⁵, “Toshiro”⁷⁶, “Maria Maria”⁷⁷, “Lília”⁷⁸ e a “A louca”⁷⁹. Além das canções citadas, o disco *Milagre dos Peixes*⁸⁰ (1973) é também um exemplo de obra em que Milton faz uso da voz como instrumento e, impulsionado pela censura de algumas das letras do disco, acompanhado pelo grupo Som Imaginário, resolve “colocar no som tudo o que foi tirado da letra” (Borges, 2013, p. 306) .

Há também exemplos com características instrumentais um pouco diferentes das já apresentadas, em que Milton emprega elementos de influências jazzísticas, utilizando improvisos dando um caráter instrumental à canção, como acontece, por exemplo, em “Novena”⁸¹, composta em estilo jazzístico tanto em sua forma como também em contextos harmônicos, melódicos e timbrísticos (Lopes, 2010, p.103); em “Gira girou”⁸², gravada no álbum *Courage* (1969), que apresenta um caráter instrumental com improvisos de piano e na coda de “Cais”⁸³, que se repete e aparece enquanto canção incidental no decorrer da obra fonográfica de Milton, como por exemplo, na canção “Um gosto de sol”.

⁷⁰ Canção composta por Milton Nascimento, gravada no disco *Milton*, em 1970, pela EMI-Odeon Records. Disponível em: [Tema De Tostão](#). Acesso em 02 mar. 2025.

⁷¹ Canção composta por Milton Nascimento e Lô Borges, gravada no disco *Clube da Esquina*, em 1972, pela EMI-Odeon. Disponível em: [Clube Da Esquina Nº 2](#). Acesso em 02 mar. 2025.

⁷² Canção composta por Milton Nascimento, gravada no disco *Milagre dos Peixes*, em 1973, pela EMI-Odeon Records. Disponível em: [Milton Nascimento - Tema dos Deuses \(1973\)](#). Acesso em 02 mar. 2025.

⁷³ Canção composta por Novelli, gravada no disco *Minas*, em 1975, pela EMI-Odeon Records. Disponível em: [Minas / Paula E Bebeto \(Medley\)](#). Acesso em 02 mar. 2025.

⁷⁴ Canção composta por Nelson Arraya, gravada no disco *Geraes*, em 1976, pela EMI-Odeon Records. Disponível em: [Caldeira](#). Acesso em 02 mar. 2025.

⁷⁵ Canção composta por Milton Nascimento, gravada no disco *Milton*, em 1976, pela EMI-Odeon Records. Disponível em: [Francisco](#). Acesso em 02 mar. 2025.

⁷⁶ Canção composta por Novelli, gravada no disco *Clube da Esquina*, em 1978, pela EMI-Odeon Records. Disponível em: [Toshiro](#). Acesso em 02 mar. 2025.

⁷⁷ Canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, para a trilha sonora do balé *Maria Maria* do Grupo Corpo, gravada no disco *As histórias e as canções de Maria Maria e O último trem*, em 1976, pela EMI-Odeon Records. Disponível em: [Maria Maria - Milton Nascimento \(Trilha sonora para balé Grupo Corpo - 1976\)](#). Acesso em 02 mar. 2025.

⁷⁸ Canção composta por Milton Nascimento, gravada no disco *Clube da Esquina*, em 1972, pela EMI-Odeon Records. Disponível em: [Lília](#). Acesso em 04 mar. 2025.

⁷⁹ Canção composta por Milton Nascimento, gravada no disco *Journey to dawn*, em 1979, pela EMI-Odeon Records. Disponível em: [Milton Nascimento - A Louca](#). Acesso em 02 mar. 2025.

⁸⁰ Disponível em: [Milton Nascimento - Milagre Dos Peixes](#). Acesso em 07 mar. 2025.

⁸¹ Canção composta por Milton Nascimento, gravada no disco *Angelus*, em 1993, pela WEA Records. Disponível em: [Novena](#). Acesso em: 04 mar. 2025.

⁸² Canção composta por Milton Nascimento e Márcio Borges, gravada originalmente no disco *Milton Nascimento*, em 1967, pela EMI-Odeon Records. Apresentamos aqui a versão gravada no disco *Courage*, de 1969. Disponível em: [Gira Girou \(Round 'n' Round\)](#). Acesso em 02 mar. 2025.

⁸³ Canção composta por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, gravada no disco *Clube da Esquina*, em 1972, pela EMI-Odeon Records. A coda acontece a partir de 1min35s. Disponível em: [Cais](#). Acesso em 04 mar. 2025. Esta coda também aparece, como canção incidental, a partir de 2min13s, na canção “Um gosto de sol”, gravada no disco *Clube da Esquina* (1972). Disponível em: [Um Gosto De Sol](#). Acesso em 04 mar. 2025.

O próprio álbum *Courage*⁸⁴, de 1969, segundo LP da carreira de Milton, gravado nos Estados Unidos apresenta tais características instrumentais. De acordo com Nunes (2005), o álbum, que conta com a participação do jazzista Herbie Hancock no piano, traz em algumas canções uma acentuada interpretação jazzística. É o que acontece, por exemplo, na canção “Três Pontas”, em que o piano executa “contracantos rítmico-melódicos na primeira seção e improvisado em semicolcheias na segunda” (Nunes, 2005. p. 29). A autora ressalta que, nesse período, tem início o diálogo entre Milton e artistas norte-americanos, culminando na parceria entre Milton e Wayne Shorter no LP *Native Dancer*⁸⁵, lançado em 1975. Essas colocações são reforçadas por Rodrigues,

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).

Essa aproximação entre Milton e músicos da vertente jazzística, além de influenciar sua produção fonográfica, desperta em músicos dessa vertente um interesse por sua música, fato que pode ser evidenciado, por exemplo, pelo convite feito por Wayne Shorter a Milton Nascimento para gravar o álbum *Native dancer* (1975); pelo fato de “Vera Cruz”⁸⁶ fazer parte de uma das edições do Real Book, um dos livros com partituras de temas de jazz mais difundidos na atualidade; pela gravação jazzística que o músico norte-americano George Duke faz da canção “Maria, três filhos”⁸⁷ em seu disco *Faces in reflection* (2014), de vertente instrumental. Pode ser evidenciado também pela recente produção, em 2024, do disco *Milton + Esperanza*⁸⁸, em parceria com a cantora, baixista e compositora de jazz Esperanza Spalding, em que além de composições de Guinga, Paulo César Pinheiro e Wayne Shorter, executam também algumas releituras de canções da carreira de Milton. Este álbum foi, inclusive,

⁸⁴ Álbum gravado em 1969, nos Estados Unidos em parceria com Herbie Hancock, pela AeM Records. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLJIOqoULZFRdN1fpqmo5z5eJZPEAEn9ER>. Acesso em 02 mar. 2025.

⁸⁵ Lp gravado em 1975 por Wayne Shorter, saxofonista e compositor estadunidense da vertente da música instrumental, tendo como convidado Milton Nascimento. Disponível em: [Wayne Shorter \(Featuring Milton Nascimento\) - Native Dancer \(1975\) Side 1, Vinyl LP](#). Acesso em 04 mar. 2025.

⁸⁶ Canção composta por Milton Nascimento e Márcio Borges, gravada no disco *Courage*, em 1969, pela AeM Records. Disponível em: [Vera Cruz](#). Acesso em 02 mar. 2025.

⁸⁷ Canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada originalmente no disco *Milton*, em 1970, pela EMI-Odeon Records. Disponível em: [Maria Três Filhos](#). Aqui apresentamos a versão jazzística gravada por George Duke, em seu disco *Faces in reflection* (2014). Disponível em: [Maria Tres Filhos](#). Acesso em: 04 mar. 2025.

⁸⁸ Disponível em: [Milton Nascimento & esperanza spalding: Tiny Desk \(Home\) Concert](#). Acesso em 02 mar. 2025.

indicado ao Grammy 2025 para concorrer na categoria de Melhor Álbum Vocal de Jazz⁸⁹, enfatizando mais uma vez a presença desta vertente na trajetória de Milton.

Essas produções aqui levantadas revelam uma grande permeabilidade de Milton Nascimento entre a canção e a música instrumental. Tal característica, por sua vez, pode ser associada a certos aspectos concernentes à sua formação e desenvolvimento musical que localizamos no decorrer de sua trajetória tais como: primeiras experiências em que houve contato e experimentação de diversos instrumentos musicais, experimentação vocal e instrumental de maneira paralela, audição frequente de canções e de grupos instrumentais, além do contato com músicos de diversas vertentes musicais, desde a canção à música instrumental. E é sobre isso que passaremos a discorrer a partir de agora.

Em acordo com Fucci Amato, “a sociologia da educação pode trazer relevantes contribuições para a compreensão do processo de transmissão de saberes culturais no seio familiar, que constitui um tipo de educação musical informal” (Fucci Amato, 2008, p. 407). O papel da família como primeiro agente social encarregado da enculturação musical do sujeito é marcante. A exemplo do que vem sendo averiguado e defendido nos trabalhos conduzidos por Green (2002), sobre os processos de enculturação no aprendizado musical de músicos populares, a família desempenha uma função inicial que, posteriormente, é ampliado à medida em que o indivíduo amplia suas relações sociais.

De acordo com Vygotsky (1978) a formação do indivíduo se dá na interação e na relação social entre as pessoas. Na família, desde o nascimento, o indivíduo interage com o meio em que vive para conhecê-lo, adotando-o como referência para seu comportamento por meio do processo de socialização. Na mesma direção, segundo Fucci Amato (2008, p. 408), a família, enquanto instituição social, pode atuar como o principal agente na iniciação cultural do indivíduo desde a infância. Assim, considerando o fato de que a formação do indivíduo, em diversos sentidos⁹⁰, processa-se principalmente nessa fase do desenvolvimento cognitivo

⁸⁹ Na cerimônia principal de entrega dos prêmios aos candidatos do Grammy 2025, a comissão organizadora do evento reservou um assento para Milton Nascimento fora da mesa principal, onde estavam Esperanza Spalding e outros concorrentes ao prêmio, posicionando-o em um local incompatível com sua trajetória artística, prestígio internacional e necessidades físicas de um senhor de 82 anos de idade. A comissão organizadora explicou o motivo do ocorrido, mencionando que na mesa principal de concorrentes sentariam-se apenas aqueles candidatos que seriam fotografados e filmados para a divulgação do evento. Assim, em nota de divulgação sobre o acontecido, a equipe de imprensa de Milton Nascimento mencionou que o artista optou, então, por não participar da cerimônia. Para além da falta de sensibilidade, tal atitude da comissão organizadora exprime um conflito entre, de um lado, o prestígio artístico acumulado pelo artista, que deveria lhe assegurar um lugar mais apropriado na cerimônia, e, de outro, o caráter comercial dessa premiação. No final, nota-se que foi essa segunda dimensão que se sobressaiu, ou seja, foi seu caráter de espetáculo que determinou a distribuição das pessoas na solenidade. Isso sugere uma reflexão em torno dos limites do próprio Grammy enquanto uma instância de consagração artística e revela suas conexões com o campo do entretenimento.

⁹⁰ A saber: formação ética, cultural e social.

humano, Freire (2011), ao investigar interações significativas na infância, destaca que o desenvolvimento do aprendizado musical depende do contexto cultural no qual a criança está inserida.

De acordo com Lucy Green, parte da enculturação musical envolve a exploração precoce do som usando a voz, instrumentos musicais ou outros objetos (Green, 2002, p.22). Partilhando da mesma ideia, Delalande sugere “que a produção do som está ligada à possibilidade do sujeito manipular o mundo sonoro em que vive” (Delalande, 1984, *apud* Daldegan, 2011, p. 113). Dessa forma, um ambiente com a presença de música no seu cotidiano faz com que as crianças iniciem seu processo de musicalização de forma intuitiva. Acerca deste desenvolvimento musical que ocorre na primeira infância, Gordon (2000, *apud* Freire, 2011) enfatiza que este é o período mais importante da aprendizagem,

[...] quando a criança aprende através da exploração e a partir da orientação não-estruturada que lhe proporcionam os pais e outras pessoas que dela cuidam. Aquilo que a criança aprende durante estes primeiros cinco anos de vida forma os alicerces para todo o subsequente desenvolvimento educativo e musical. (Gordon, 2000, p. 3, *apud* Freire, 2011, p. 12)

Ao tentarmos compreender como se deu a aprendizagem e o desenvolvimento musical de Milton Nascimento, nos deparamos com informações relacionadas ao contato do artista com instrumentos distintos ocorrido em diferentes momentos da infância e adolescência, configurando um dos tipos de enculturação musical descritos por Lucy Green (2002) que consiste no fazer musical ativo, ao tocar um instrumento ou cantar. A pianista e educadora musical argentina Violeta Gainza defende que o contato com instrumentos musicais na infância deve se dar de maneira mais livre. Ao falar sobre a relação da criança com o piano, instrumento a partir do qual a educadora formulou propostas de educação musical, Gainza menciona que

a criança é que deverá ligar-se ao piano, instrumento que ainda não conhece; é ela quem vai explorá-lo e usá-lo, para “dizer” e “fazer” o que tiver vontade. E isso é algo que começa não no primeiro dia de aula, mas no primeiro dia em que ela chega a estar fisicamente perto de um piano, tenha ou não aulas com um professor (Gainza, 1988, p. 118).

Além disso, Gainza afirma que devemos considerar a criatividade como “centro e ponto de partida de educação musical”. Se voltarmos às primeiras experiências musicais de Milton Nascimento, o artista menciona se lembrar do piano que tinha na casa onde sua mãe biológica trabalhava:

Então, a coisa que me lembro mais, assim...é do piano que tinha na casa da minha madrinha e que a Lília, minha mãe, tocava, e eu com dois anos de idade, ou menos.

(...) Eu já ficava do lado, balançando e sussurrando qualquer coisa, e elas me botavam no colo pra eu tocar piano (...) (Milton Nascimento *apud* Rodrigues, 2000. p.34)

A partir do relato acima podemos notar que o tipo de exploração mais livre do piano, na direção do que menciona Gainza, parece ter sido possível a Milton Nascimento. Dona Lília, em depoimento ao documentário *A sede do peixe*, também traz em sua memória o contato inicial de Milton com o piano:

Ele era pequenino, nós tínhamos um piano lá em casa e ele ainda nem falava. Nós tínhamos um piano, eu e minha irmã estudávamos. (...) quando a gente abria o piano para estudar, ele vinha engatinhando de onde estivesse, ficava em pezinho no piano balançando o corpo marcando o compasso (Lília no documentário *A sede do Peixe*; Holanda; Jabor, 2002, 22min57s-23min13s).

Interessante pontuar que as falas destacadas acima revelam a interação experiencial de Milton com o parâmetro musical do ritmo, uma vez que o mesmo acompanhava, pelo movimento do corpo, a divisão dos compassos da música executada. Rocha, à luz da metodologia desenvolvida pelo educador musical Edgard Willems, aponta que

Sendo o ritmo um dos três elementos fundamentais da música, é a expressão diretamente ligada à vida física e por isso mesmo tem sua origem na energia vital, no dinamismo da vida física; predominantemente fisiológico e corporal (embora estejam presentes os aspectos afetivos e mental em proporções menores), o ritmo exige uma experiência viva, prática. (Rocha, 1998, p. 31)

Para Edgard Willems (1956), a base do ritmo se encontra no movimento corporal que configura um instinto rítmico natural. Assim, à luz de suas reflexões e dos depoimentos disponíveis, podemos cogitar que, através da exploração sensorial, da vivência fisiológica e do contato com as canções tocadas ao piano, foi possível para Milton vivenciar padrões rítmicos (pulsção, apoio, divisão e ritmo real) de forma livre e se movimentar de forma espontânea o que, de acordo com Willems, colabora para o despertar do instinto rítmico, além de estabelecer ligações naturais entre o instinto natural e o ritmo musical, “exercitando ao mesmo tempo o dinamismo, a motricidade, a sensorialidade e a audição” (Willems, 1956. pp. 31-44), o que favorece a tomada de consciência, a compreensão e a assimilação de aspectos rítmicos que serão traduzidos posteriormente em elementos métricos.

Encontramos relatos de contato do artista com outros instrumentos e com o canto, o que nos faz pensar na aquisição de conhecimentos timbrísticos e mecânicos, além da exploração de aspectos criativos ligados à performance relacionados a cada nova experiência instrumental e vocal. Sobre o contato com o canto, inserido neste campo da fronteira entre canção e música instrumental, uma questão interessante relacionada à percepção que Milton desenvolve sobre a relação canto/instrumento, está exposta na seguinte fala do artista sobre

seu primeiro contato com a música de Miles Davis, quando estava na cidade de Belo Horizonte, no ano de 1962

Quando eu me mudei para Belo Horizonte, que eu conheci os primeiros músicos profissionais de lá, aí a gente estava na casa do Pascoal Meirelles, que é um baterista. E foi a primeira vez que eu ouvi o Miles Davis na minha vida. Ele começou a tocar, (...), eu me levantei e comecei a gritar: - **“Não, isso não é trompete não, isso é a minha voz”**. E foi um negócio que o pessoal respeitou esse lance. E ficou uma coisa assim pra minha vida inteira. (Canal Natura Musical. A voz de Milton Nascimento, 2010. 2min06s-2min46s, grifo nosso)

A partir dessa fala de Milton, podemos pensar que a semelhança manifestada pelo artista entre sua voz e o trompete de Davis esteja ligado não apenas ao timbre, mas também a aspectos interpretativos tais como fraseado, respiração, dinâmica, entre outros. Isso nos remete ao alerta de Tagg, quando propõe que a análise da música popular, cuja difusão e circulação se dá principalmente por meio do fonograma, deve considerar os elementos sonoros que extrapolam a linguagem musical escrita. Milton Nascimento não deixa de fazer uma análise comparativa na sua fala, reconhecendo traços da performance de Davis em seu canto. Isso também nos fornece alguma informação sobre a percepção auditiva do artista.

Voltando ao início da formação musical de Milton Nascimento no intuito de rastrear sons que participaram dos processos de construção da sua percepção musical, no encarte do disco *Pietá*, de 2002, Milton relata que “além do piano, foi dela (dona Lília) a primeira voz feminina que eu me lembro de ter ouvido. Ela que já havia cantado no Rio em um coral regido por Villa-Lobos, cantava para mim. E ela cantava lindo!” (Milton Nascimento em encarte do disco *Pietá* (2002) *apud* Pacheco, 2014, p. 58). Conforme destaca Amaral (2018), desde os anos 1930, aulas de educação musical eram ofertadas nas escolas básicas, um grande esforço de Villa-Lobos, com o apoio do governo estadual da cidade do Rio de Janeiro. Naquele contexto, Lília, futura mãe adotiva de Milton, estudou música na escola, cantou em um dos grandes concertos de canto orfeônico, além de ter tomado aulas de piano com o próprio Villa-Lobos, na escola (Amaral, 2018, p. 44). Milton também relata memórias do canto da Verônica de sua infância durante as procissões da Semana Santa na cidade de Três Pontas:

Mais do que com as missas, Bituca se encantava com as procissões. (...) Duas eram suas favoritas. A primeira acontecia na quarta-feira, a Procissão do Encontro (...) A outra acontecia na Sexta-feira Santa; era a Procissão do Enterro. Durante o percurso, a procissão parava em determinados pontos chamados passinhos, oratórios erguidos em casas das famílias de fé e de posses. Em uma dessas paradas havia **o canto da Verônica**, que enxugou o sangue do rosto de Jesus. Ela cantava e depois beijava o Senhor morto, conforme os rituais da Igreja Católica (...) Bituca não faltava a uma só e se encantava com a cantoria. **Guarda até hoje na lembrança a beleza daquela Verônica, a mais linda e de canto mais belo que veria e ouviria em toda a sua vida**. Esta Verônica das procissões da sua infância e juventude era a irmã caçula de Zino, Conceição, a segunda parceira musical de Bituca, já que a primeira e eterna havia sido a mãe, Lília. **“Nunca ouvi outra voz de Verônica igual à da**

Conceição”, disse Bituca anos depois. (Duarte, 2006, p.47, grifo nosso)

Rodrigues (2000, p. 38) aponta que essa justaposição de imagens que associam o canto da Verônica e a religiosidade, incorporam à memória afetiva de Milton características que ajudam a desenvolver e ampliar suas percepções. A isso, soma-se o falsete, característica marcante de seu canto com origem justificada pelo próprio cantor, de acordo com Rodrigues (2000), devido ao fato de, quando pequeno, gostar de ouvir somente o canto das mulheres. Conforme demonstra Milton Nascimento em entrevista concedida a Pacheco,

Foi através de minha mãe, Lília, que eu conheci na rádio Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Yma Sumac, Doris Day, Julie London e, principalmente, Ângela Maria, minha querida Sapoti. E eu gostava de tudo, tudo mesmo, né? Só que eu tinha um pequeno problema, eu não gostava de voz de homem. E eu achava que as mulheres cantavam com o coração e os homens, quando cantavam, queriam mostrar força. Então, sempre que eu botava um disco lá na vitrola era uma mulher cantando. E eu gostava muito de imitar as mulheres. E foi durante muito tempo. Na realidade, eu imitei muito as mulheres. (...) E eu acho que eu levo muita coisa delas aqui no cérebro, no coração (Milton Nascimento *apud* Pacheco, 2014, p. 64).

A fala de Milton, além de demonstrar sua preferência pela voz feminina, nos apresenta uma lista de cantoras pelas quais o artista manifesta admiração, ajudando-nos a mapear o seu repertório de escuta.

Durante a adolescência, ao perceber que sua voz ficaria mais grave e que não poderia mais cantar como as mulheres, Milton ficou desesperado “até o dia em que ouviu Ray Charles. Desse dia em diante, passou a acreditar mais nos homens” (Rodrigues 2000, p. 38). Pacheco descreve esta passagem no seguinte trecho,

E eu ouvi aquela interpretação todinha, maravilhado! Era nada mais, nada menos que o Ray Charles cantando “Stella by Starlight”. E quando apareceu essa voz do Ray Charles, eu pensei: “caramba, homem também pode ter coração!” E aí eu ouvia muita coisa do Ray Charles e por causa dele eu fui também começando a compreender os outros cantores, que não eram bem assim o que eu pensava. E eu acho que foi um aprendizado muito bom, muito violento. E eu acho que eu devo isso muito a minha mãe, principalmente, que ela me acompanhava nessas coisas que eu falava pra ela, “olha que coisa linda e tal”! Apesar de ela não ser cantora profissional, ela tinha sido cantora num coro do Villa-Lobos, aqui no Rio, né? Mais de cinco mil pessoas. E ela cantava lindo! Então lá em casa a gente vivia música. (Milton Nascimento *apud* Pacheco, 2014, p. 65)

Nesta passagem, a declaração de Milton sobre a escuta e a compreensão de outros cantores, “que não eram bem assim o que ele pensava”, nos sugere que, quanto mais vamos acumulando repertório auditivo, nossa percepção vai se transformando, inclusive em relação às impressões do que já havíamos escutado anteriormente. O reconhecimento de Milton a essas mulheres que foram modelos sonoros para sua construção vocal está expresso no disco *Pietá*, gravado em 2002 em homenagem à sua mãe Lília e a todas essas cantoras que lhe inspiraram no ofício de cantar. No encarte do disco Milton escreve: “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” (Pacheco, 2014, p. 58).

Os recortes utilizados acima tratam da construção de referências sonoras e alguns modelos vocais que fizeram parte do processo de desenvolvimento vocal de Milton. A forma como percebe o canto faz com que Milton não queira ser um cantor para demonstrar força, como os homens que ele escutava, mas sim cantar com o coração, semelhante às mulheres, segundo manifestação do próprio artista. Assim, parece-nos que sua maneira de ouvir colaborou para construir o cantor que se tornou, para delinear sua forma de se expressar vocalmente. A partir de referências vocais diversas, da mãe, de vozes em coro, de intérpretes brasileiros e estrangeiros, Milton parece não ter se prendido a padrões, mas conduzido suas escolhas, sobretudo, pelo caminho da subjetividade e da emoção, instigando a percepção de quem o escuta. Um exemplo pode ser a canção “Outubro”⁹¹ que, conforme destaca Nunes (2015, p.32), “quebra a expectativa do ouvinte”. A autora demonstra que

Ao sair de um trecho de movimento harmônico ascendente que também se manifesta na melodia e é seguido pelo acompanhamento e pela voz num crescendo de dinâmica, o esperado é que a música chegue à seção C com uma voz projetada e potente. Contudo, o que ouvimos é uma voz contida e centralizada, seguida por uma emissão mais metalizada, retornando, logo após, a uma posição mais central (Nunes 2015, p.32).

No exemplo acima, Milton exerce um movimento contrário à dinâmica ascendente da melodia e do arranjo, e o faz não por falta de recurso vocal⁹², mas possivelmente para dar um outro tipo de destaque no ponto mais alto da canção, diferente do habitual. O ponto é também onde há mudança da tonalidade menor para a tonalidade maior. Milton traz leveza para o trecho da canção em que diz: “Ah, jogar o meu braço no mundo / fazer meu outubro de homem / matar com amor essa dor”.

Seguindo adiante e entrelaçando com o canto o contato com instrumentos musicais, em Três Pontas, seu próximo contato com um instrumento musical foi com a gaita,

Antes de entrar para o Grupo Escolar Cônego Victor, Milton Nascimento ganhou seu primeiro instrumento musical: uma gaita de uma escala só. Tinha cinco anos de idade e, apesar da limitação da gaitinha, arriscava sons simples, mas nada que chamasse atenção além do que poderia chamar uma criança se aventurando com um instrumento de brinquedo. Foi com o presente seguinte, uma gaita dotada de

⁹¹ Canção gravada no álbum *Travessia*, de 1967. Composição de Milton Nascimento e Fernando Brant. Disponível em: [Outubro - Milton Nascimento](#). Acesso em: 03 mar. 2025.

⁹² Um exemplo da força expressiva da performance vocal de Milton Nascimento pode ser notada na canção “Menino”, em que utiliza um grito para enfatizar seu posicionamento diante do pronome indefinido relativo presente no trecho da canção: “quem grita vive contigo”. O grito em “Menino” seria um exemplo da força que a voz de Milton tem e pode ser acionada quando o intérprete assim o desejar.

sustenidos e bemóis que pôde experimentar melodias mais trabalhadas e compor suas primeiras frases musicais. (Duarte, 2006, pp. 40-41).

Em entrevista concedida à Amaral, Milton Nascimento conta sobre como se deu esse processo de experimentação de melodias:

Um dia eu estava na rua Sete de Setembro - uma rua acima da que a gente mora agora - e chegou uma gaita, daquelas cromáticas que têm um biquinho. Eu fui mexendo, mexendo, e de repente saía uma música, saía outra; eu me lembro sempre da cara de felicidade da minha mãe, porque saíam músicas que ela nem pensava que eu pudesse saber. Eu tinha cinco anos. **Lá em casa, eram duas tendências: a parte da ópera, música clássica, música de cinema, Ray Charles, cantoras de Jazz e tinha a parte da música brasileira, incluindo Villa-Lobos, músicas da Rádio Nacional, Ângela Maria e mais uma porção de gente. Eu fui aprendendo a tocar gaita ouvindo coisas assim e era um barato pra mim** (Milton Nascimento em entrevista cedida à Amaral, 2018, pp. 57-58, grifo nosso)

Este trecho enfatiza aspectos do repertório que Milton tinha acesso desde a infância e, em acordo com o depoimento concedido a Amaral, já era povoado por músicas das vertentes cancional e instrumental - popular, erudita, nacional, internacional e música de cinema. Green (2002, p.24) destaca o desenvolvimento auditivo como um dos processos de aprendizagem informal de música através do qual os músicos populares aprendem e desenvolvem suas habilidades musicais. Para a autora, em virtude da natureza oral, as práticas musicais informais exigem dos músicos o desenvolvimento da habilidade de aprender pela escuta, copiando, imitando e reproduzindo no instrumento ou voz as músicas escolhidas para tocar. Green pontua que à medida que esse processo de escuta é aperfeiçoado, o músico pode perceber auditivamente relações melódicas, harmônicas e rítmicas presentes em uma música, compreendê-las e com isso reproduzi-las em seu instrumento ou voz. Na mesma direção, Gainza defende a importância da “educação do ouvido” (Gainza, 1988, p.117), em que destaca que durante a experiência musical, “algo que foi degustado auditivamente (um clima sonoro, harmônico, rítmico etc) poderá ser identificado posteriormente e também recriado” (Gainza, 1988, p. 107). Para a autora, “a participação do ouvido constitui a base da compreensão mental. A mente musical só pode entender verdadeiramente e trabalhar dentro do contexto que o ouvido lhe fornece” (Gainza, 1988, p. 117). Corroborando com as ideias já colocadas, Gordon (2000) destaca que “toda a aprendizagem, e a aprendizagem da música não é exceção, começa pelo ouvido e não pelos olhos” (Gordon, 2000. p.43). Pelos relatos apresentados, percebemos que a escuta de Milton foi bastante estimulada, mas a ponte que ele conseguiu transpor em seu processo de desenvolvimento e formação foi saber transformar tais experiências auditivas em processo criativo musical.

Seguindo a trajetória de experiências instrumentais, o próximo instrumento explorado pelo artista foi uma sanfona de dois baixos, que logo foi trocada por uma de quatro baixos. Manuseando a sanfona, que não era cromática, Milton começou a cantar as notas que faltavam, quando a melodia o pedia, transformando as limitações que encontrava ao fazer música com este instrumento em estímulos à sua criatividade, em desafios lúdicos:

A sanfona (...) chegou mais tarde, pouco antes de completar sete anos. Primeiro uma sanfona de dois baixos e depois uma sanfoninha Hering de quatro baixos. (...) Não tinha bemóis nem sustenidos. (...) **Compensou os poucos recursos do instrumento com a voz. Vocalizava o som que achasse necessário para o bem daquela música.** Em pouco tempo passou então a acompanhar Lília, primeiro em casa e depois nas quermesses da Igreja Matriz. (Duarte, 2006, p.41, grifo nosso)

A partir dos depoimentos citados, é interessante salientar que a experimentação e o desenvolvimento vocal de Milton ocorreram paralelamente ao seu desenvolvimento instrumental. Milton transitava pela voz e pelos instrumentos de maneira combinada e simultânea. No caso da sanfona, por exemplo, sua mecânica executada pelas mãos deixa livre a emissão do canto.

No entanto, conforme relato do próprio artista exposto a seguir, não se trata de cantar a melodia principal acompanhada da sanfona, mas de completar com a voz notas que faltavam no instrumento.

Eu ganhei uma sanfona com quatro baixos da minha madrinha e eu acompanhava minha mãe nas festas de rua, nas festas da igreja. Só que era uma coisa muito difícil porque essa sanfona não tem nem sustenido, nem bemol. **Eu sabia que tinha uma nota que ela não ia ter, então, na hora eu fazia com a voz** (Canal Natura Musical. A voz de Milton Nascimento, 2010. 1min09s-1min35s, grifo nosso)

Nota-se o desenvolvimento da percepção de Milton, uma vez que tinha consciência das notas que faltavam no instrumento. A partir do acesso à sanfona, o artista começa a se acompanhar⁹³, agora cantando as melodias principais das músicas executadas. Assim, a partir da experiência sonora de desenvolvimento da percepção auditiva, ele ouve o que toca e, conduzido pela escuta ativa, escolhe as notas a serem executadas. Esse processo facilita a percepção da ausência de notas que o instrumento de apenas uma escala não poderia fornecer. Ou seja, de modo experimental, porém decorrente do acúmulo de experiências auditivas e práticas relacionadas ao manuseio de instrumentos e à prática do canto, Milton Nascimento explora a criação de acompanhamento musical e melodias composto por voz e sanfona. Vale destacar que o fazer musical neste período já extrapolava o limite privado, de modo a ocupar

⁹³ Em suas experimentações acerca do aprendizado dos músicos populares, Lucy Green demonstra que, no início do aprendizado, os alunos tocavam as próprias melodias e achavam que estavam se acompanhando. O baterista, por exemplo, repetia o padrão rítmico da melodia. Assim sendo, pelos depoimentos, não é possível saber qual era exatamente o tipo de acompanhamento que Milton Nascimento realizava.

o espaço coletivo da rua e da igreja, sobretudo nos momentos festivos, ampliando assim os cenários do processo de enculturação, conforme a definição já apresentada de Green (2002, p. 22).

Seguindo o processo de desenvolvimento na exploração da sanfona, Milton pôde experimentar também a habilidade de cantar e tocar ao mesmo tempo, conforme declara em entrevista a Amaral,

Foi passando o tempo e eu ganhei uma sanfoninha (...). É um tipo de acordeon, só que sem teclas e sem cilindros, de quatro baixos, mas pra mim foi uma maravilha, porque a gente não tinha dinheiro pra comprar um piano⁹⁴ e eu sempre via o pessoal tocando acordeon. De repente, chega uma sanfona, e eu, **começava a tocar e cantar com a sanfona me acompanhando, geralmente, as músicas que as mulheres cantavam. Músicas de filme também.** (Milton Nascimento *apud* Amaral, 2018. p.58).

Milton continuou explorando cada instrumento novo que tinha acesso, reunindo-os inclusive numa só performance, o que, mais uma vez, demonstra sua disposição para a criação. Conforme relata Duarte,

A sanfona não ocupou o lugar da gaita; ao contrário, os dois instrumentos e o garoto formaram um trio original. Sentado na sacada da varanda de sua casa, Bituca colocava a gaita entre os joelhos e segurava a sanfona por baixo dela, sob as pernas. Tocava, cantava, experimentava sons, tudo ao mesmo tempo. **Passava horas assim.** (Duarte, 2006, p.41, grifo nosso)

Como o próprio Milton descreve em entrevista à Amaral:

Fui mexendo com aquilo (sanfona) e teve um negócio muito interessante: eu ia pra varanda lá de casa - mania de varanda, botava aquela gaita que eu tinha ganhado aqui no joelho; as pernas fechadas, apoiando a sanfona. Então, a sanfona acompanhava o que eu soprava na gaita. Não tinha jeito de colocar um sustenido ali, mas eu **ficava horas, mas horas mesmo** (Amaral, 2018. p.58, grifo nosso).

Wagner Tiso menciona como foi impactado por essa junção de instrumentos feita por Milton na época:

Eu me lembro que eu era garoto, passava em frente ao alpendre da sua casa e você estava tocando sanfoninha com gaita.(...) Você botava a gaita no meio do joelho e a sanfona por baixo da perna. Eu achava aquilo um negócio impressionante. (Wagner Tiso no documentário *A sede do peixe*; Holanda; Jabor, 2002, 22min 54s-23min12s)

A sanfona parece ter estimulado diferentes aspectos criativos pois, além dos já mencionados, era utilizado para dar suporte à modulação da voz, com exploração de diferentes timbres e emissões vocais. Junto a isso, um aspecto interessante relatado nos depoimentos de Milton, concedidos à Duarte e à Amaral revelam elementos potencializadores da prática e da experimentação musical em sua formação inicial como: a permissão para

⁹⁴ O contato de Milton Nascimento ainda pequeno com o piano ocorreu no Rio de Janeiro, na casa de dona Augusta, sua madrinha e mãe de dona Lília. Na casa em que morava com seus pais, em Três Pontas, eles nunca tiveram um piano.

explorar sons e criar de maneira natural e intuitiva; a qualidade dos estímulos que ele recebia, seja com o acesso aos instrumentos musicais, aos discos, ao rádio ou com o incentivo de sua mãe e de seu pai na apreciação prazerosa de diversos gêneros musicais; e a intensidade da prática ao relatar que passava horas tocando e experimentando sons.

Das experiências com a sanfona, Milton passa ao contato com o acordeon, um instrumento mais complexo, com o qual teve contato através de sua tia Conceição, que tomava aulas semanais e treinava as lições nos dias de domingo, quando os avós paternos de Milton costumavam realizar almoços de família. Duarte relata a forma como se deu o contato inicial com o instrumento.

Conceição, a irmã caçula de Zino, fazia aulas de acordeão três vezes por semana. Em muitos dos almoços de domingo na casa dos avós Francisco e Pichu, a moça se trancava no quarto para treinar as lições. (...) Milton se assentava debaixo da janela, do lado de fora da casa, e ficava ouvindo, reparando nas escalas, percebendo os ritmos, a melodia. (...) Os ouvidos atentos também percebiam quando Conceição interrompia o estudo e saía do quarto, deixando o instrumento dando sopa na cama. Ele não perdia a oportunidade: pulava a janela, sentava-se na cama, colocava o acordeão no colo e começava a tocar as lições que a tia acabara de treinar. (...) Ao voltar para o quarto, Conceição via aquele menino tocando de brincadeira tudo o que ela custava para aprender. Nas primeiras vezes ficou zangada; depois, vendo que não havia jeito, ela mesma chamava Bituca e lhe emprestava o instrumento. Outras vezes ela tocava e ele acompanhava na sanfoninha Hering. Então, os dois iam para a sala da casa, chamada de salão, e faziam um divertido sarau. (Duarte, 2006. p. 48)

O relato põe em destaque a curiosidade e, mais uma vez, o desenvolvimento da percepção auditiva de Milton Nascimento a partir da retenção na memória dos sons executados pela tia. Sua escuta atenta revela uma sensibilidade musical em desenvolvimento, capaz de captar e internalizar nuances de escalas, ritmos e melodias. Além disso, a cena ilustra a musicalidade como uma experiência sensorial e espontânea, na qual a imersão e a experimentação prática desempenham um papel fundamental. O ato de “pular a janela” para tocar demonstra sua determinação em explorar o instrumento, sugerindo um processo de aprendizado baseado na observação e na tentativa. Outro ponto interessante a ser observado no relato é a presença de uma comunidade de prática, na qual Milton Nascimento está inserido. De acordo com Coelho (2016, p.74), tais comunidades podem ser caracterizadas como a interação no ambiente familiar, em grupos religiosos, em grupos musicais e na interação com os amigos e contexto social e cultural, onde existem músicos amadores ou profissionais que constituem parte da experiência de aprendizado musical dos músicos populares.

Ao longo da trajetória artística de Milton Nascimento, ainda que a performance da sanfona não tenha sido predominante, encontramos alguns registros em que ela aparece.

Podemos ouvi-la no documentário *A sede do peixe* (1997) no qual o artista interpreta a canção “Ponta de Areia” juntamente com Wagner Tiso ao piano⁹⁵. Nessa ocasião, num arranjo intimista, Milton toca primeiramente a melodia da canção com acompanhamento de piano, e no retorno ao tom interpretado, após um trecho de modulação harmônica realizada por Wagner Tiso no piano, o artista interpreta novamente a melodia dobrando-a com vocalizações. Outro exemplo pode ser ouvido no concerto *Jazz à Vienne 2008*⁹⁶, realizada com os irmãos Lionel Belmondo (sax e flauta) e Stéphane Belmondo (trompete), músicos conceituados do jazz de Paris, acompanhados pela Orchestre National d'Ile-de-France. A sanfona também se faz presente na primeira faixa do disco *Angelus* (1993), quando a melodia da canção “Seis horas da tarde” é interpretada dobrada à voz do artista⁹⁷. Notamos que desta junção, Milton constrói um novo timbre resultante da mistura desses dois instrumentos. Nos momentos finais da performance é possível notar a sanfona sendo explorada para realizar preenchimento harmônico. E em uma última e não menos importante ocorrência, temos a presença da sanfona no vídeo de divulgação⁹⁸ e nas apresentações ao vivo de sua última turnê, *A última sessão de música* (2022). No vídeo de divulgação, a introdução de “Ponta de areia” é tocada na sanfona e seguida pelo canto da primeira frase da canção. No show, após uma abertura rítmica executada por tambores, a sanfona é colocada em evidência na execução da canção “Ponta de areia”⁹⁹.

O próximo instrumento com o qual Milton teve contato foi o violão. Duarte (2006, p.58) e Amaral (2018, p. 60-61) narram a aproximação de Milton com o instrumento que foi enviado de presente do Rio de Janeiro, por sua madrinha e avó Augusta, para sua mãe, Lília, quando já estava vivendo em Três Pontas. Conforme relato de Milton a Amaral, o embrulho chegou de surpresa

Bom, teve um dia em que tocaram a campainha e fui abrir a porta. Era o correio. Olhei na mão do carteiro o formato do embrulho e pensei: está parecendo um violão. Foi meu primeiro e único roubo, porque o violão foi mandado pela minha madrinha, mãe de Lília, e minha avó também, para a filha, em agradecimento por estar me

⁹⁵ Disponível em: [Especial Milton Nascimento - A Sede Do Peixe](#). Acesso em: 28 jul. 2024. 50min09s.

⁹⁶ O acordeon pode ser ouvido com mais clareza aos 38min48s. Milton Nascimento realiza o acompanhamento harmônico para a peça *Berceuse*, de Maurice Ravel, tocada conjuntamente com Malilia de Lionel Belmondo. Disponível em: [Belmondo & Milton Nascimento - Jazz à Vienne 2008 TVRip](#). Acesso em 28 jul. 2024. Cabe destacar que a performance foi registrada também no disco Milton Nascimento & Belmondo gravado em 2007 na França e lançado no ano de 2009 pelas gravadoras B-Flat Recordings (França)/Biscoito Fino (Brasil). Informações disponíveis em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/milton-nascimento-belmondo-belmondo-milton-nascimento>. Acesso em: 28 jul. 2024.

⁹⁷ Disponível em: [Seis Horas Da Tarde](#). Acesso em 28 jul. 2024.

⁹⁸ Disponível em: [Milton Nascimento - A Última Sessão de Música](#). Acesso em 28 jul. 2024.

⁹⁹ Disponível em: [Milton Nascimento - A Última Sessão de Música - Recife, PE. Parte 1](#). Acesso em 28 jul. 2024.

criando. Eu peguei o violão, (...) e levei para o meu quarto. Minha mãe não soube desse violão por muito tempo (Milton Nascimento *apud* Amaral, 2018, p. 60-61)

Duarte (2006) destaca como se deu o processo de exploração inicial do instrumento assim que chegou em casa: “ao abri-lo no quarto, Bituca começou a brincar com o instrumento. Havia um papel com instruções sobre afinação, e ele passou o resto do dia tentando afinar o violão e tocar alguma coisa” (Duarte, 2006, p.58). Neste trecho podemos verificar a postura de experimentação e investigação de Milton ao se deparar com um novo instrumento. Em entrevista a Amaral, Milton destaca sua maneira de explorar o violão recém chegado,

Acontece que não tinha como fazer a não ser ficar botando os dedos nas cordas, procurando, de repente eu achava que era um acorde. Por exemplo, uma das músicas que eu cantei e toquei no violão foi “Risque”, do Ary Barroso. E assim foi indo, até que um dia resolvi chamar minha mãe no quarto. Ela foi e, quando olhou, lá estava eu tocando violão e cantando. Ela chorou muito. Era pra ela ficar brava, mas não ficou. Foi chorando e chamou meu pai: “olha o que está acontecendo”! Não eram só as coisas brasileiras, era tudo, aquele negócio de filme – cinema, então eu decorava todas as músicas, né? E música clássica, eu adorava (Milton Nascimento em entrevista a Amaral, 2018, p.61, grifo nosso)

O depoimento de Milton revela um jeito de explorar o violão, apontando para um processo de aprendizagem informal expresso na frase “acontece que não tinha como fazer a não ser ficar botando os dedos nas cordas, procurando, de repente eu achava que era um acorde”. O trecho “não tinha como fazer” pode sugerir alguma dificuldade de se ter aula de violão na cidade onde ele se encontrava. Assim, Milton continuou ouvindo e experimentando no instrumento, contudo havia algo que o incomodava, conforme descrito por Duarte

(...) por mais que tocasse certinho, o som não ficava igual ao que ouvia nos discos de vinil de Zino. Alguma coisa estava errada. Foi um outro Tiso, chamado Mário, regente da Fanfarra Municipal, quem lhe explicou **por que não conseguira a mesma sonoridade; as cordas.** As músicas que queria tocar eram gravadas com violões com encordoamento de náilon e aquele estava com cordas de aço, próprias para violão elétrico. Trocadas as cordas, foi resolvido o problema. Nada mais era empecilho para aprender as canções e levá-las ao Luar de Prata. (Duarte, 2006. p. 58, grifo nosso)

O trecho aponta para aspectos da construção e do desenvolvimento da percepção timbrística na prática musical de Milton. Conforme o relato, ele percebeu que, mesmo tocando igual ao que ouvia no disco, o timbre sonoro não era igual. Nesta ocasião aprendeu sobre a diferença entre os tipos de encordoamento utilizados no violão. De acordo com Amaral (2018), o violão de Milton é tão necessário para a construção sonora de sua expressão artística quanto a sua voz. Não nos aprofundaremos aqui neste tema, mas cabe citar que o violão de Milton é reconhecido mundialmente por suas peculiaridades estilísticas, que serão

abordadas logo mais na seção sobre desenvolvimento da criação. Amaral (2018, p. 61) sinaliza que o violão de Milton aparece ora dedilhado, como em “Sentinela”¹⁰⁰, ora num estilo mais bossa novista, como em “Tarde”¹⁰¹, às vezes percutido com a mão inteira, como em “Tema dos deuses”¹⁰². Ou ainda, como destacado por Nunes (2005, p. 73), com um tratamento polirrítmico resultado da combinação entre melodia e o acompanhamento de violão, como acontece nas canções “Pai grande”¹⁰³, “Rio vermelho”¹⁰⁴ e “Sunset marquês 333 Los Angeles”¹⁰⁵.

Por volta de seus 13 anos de idade, Milton já cantava e tocava violão, formação principal que o acompanhou durante a carreira, embora os outros instrumentos aparecessem em momentos pontuais. Neste período, o violão foi o instrumento de base utilizado no processo de apreensão auditiva e reprodução de melodias, harmonias e arranjos para a construção dos repertórios dos conjuntos em que tocava. A partir daí, ao lado de Wagner Tiso, participou da formação de conjuntos como o *Luar de Prata*, *Milton Nascimento e seu conjunto* e o *W's Boys*, iniciando sua trajetória como *crooner*. Cantando na noite Milton experimentou uma variedade de repertórios com canções de gêneros variados.

Neste período de trabalhos e experimentações como *crooner*, uma grande influência sonora para Milton e para os músicos com quem tocava no conjunto *W's Boys* foi o grupo *Tamba Trio*¹⁰⁶, formado por Luís Eça, Bebeto Castilho e Hécio Milito, um grupo que produzia músicas de caráter vocal e instrumental. Em entrevista a Duarte (2006) Milton relata

¹⁰⁰ Disponível em: [Sentinela](#). Acesso em 02 mar. 2025.

¹⁰¹ Disponível em: [Tarde](#). Acesso em 02 mar. 2025.

¹⁰² Disponível em: [Tema Dos Deuses](#). Acesso em 02 mar. 2025.

¹⁰³ Disponível em: [Milton Nascimento - Pai Grande \(1969\)](#). Acesso em 02 mar. 2025.

¹⁰⁴ Disponível em: [Rio Vermelho](#). Acesso em 02 mar. 2025.

¹⁰⁵ Disponível em: [Sunset Marquis 333 - Los Angeles](#). Acesso em 02 mar. 2025.

¹⁰⁶ Em sua pesquisa, Signori menciona que o Tamba Trio foi um dos grupos que surgiram no Brasil no final da década de 1950, no período posterior à fixação da bossa nova. Com um instrumental inicialmente composto por Luiz Eça (piano), Hécio Milito (bateria e tamba) e Bebeto Castilho (baixo, flauta e vocais), o grupo teve uma trajetória histórica que se estendeu por mais de quatro décadas, nas quais passou por diversas modificações como: mudança de integrantes, proposta estética, número de componentes, instrumentação, entre outras. O nome “Tamba Trio” foi inspirado no instrumento de percussão criado por Hécio Milito por volta de 1957 que ele batizou de “tamba”. A partir de uma postura comprometida com a qualidade musical e inovação nos arranjos, o trio é apontado como importante precursor dos grupos instrumentais na década de 60, considerado como importante representante da ‘Moderna Música Popular Brasileira’ que se consolidava naquele momento. Além disso, criou uma linha de trabalho singular em relação aos arranjos para essa formação, mesclando solos e arranjos vocais a execuções instrumentais arrojadas em que o canto encontra-se no mesmo patamar hierárquico que os instrumentos. O Tamba 4 surgiu quando Hécio Milito deixou o grupo, em 1965. Rubem Ohana assumiu a bateria e Dório Ferreira ficou com o baixo, além do violão e da guitarra. Assim Bebeto Castilho ficou liberado para dedicar-se exclusivamente aos sopros, especialmente, à flauta nos novos arranjos do grupo. Esse foi o Tamba 4 que Creed Taylor levou para os Estados Unidos, marcando o período de carreira internacional do grupo, e que acompanhou Milton Nascimento em seu primeiro disco solo no ano de 1967 (Signori, 2009. p.1, 6, 10, 11).

como foi o primeiro contato com a sonoridade do grupo em uma visita a Wagner Tiso, na cidade de Alfenas. Duarte traduz esse episódio da seguinte forma:

(...) Ouviu uma batida completamente diferente de tudo o que havia escutado, um ritmo quebrado, alternado. A música era “Mas que nada¹⁰⁷”, de Jorge Benjor, tocada pelo Tamba Trio (...). Aquele era o segundo LP do grupo, *Avanço*. (...) a tamba, os arranjos do Luís Eça, a música em si, encantaram os rapazes, que ouviram até saber de cor cada frase musical (Duarte, 2006, p. 73).

Wagner Tiso, em depoimento à Duarte (2006) também reconhece que o Tamba Trio foi uma das maiores influências musicais que ele e Milton tiveram: “a gente já havia escutado de tudo, da bossa nova ao rock, mas nada parecido com o que fazia o Tamba Trio. Foi a maior influência musical que nós tivemos” (Duarte, 2006, p. 74).

Neste mesmo período em que Milton tocava violão e cantava em conjuntos musicais houve uma retomada do contato e das experiências com o piano por intermédio de dois amigos, Wagner Tiso e Maria Amélia Boechat. Ao contrário do violão, instrumento que não foi possível tomar aulas formais, com o piano aconteceu uma experiência diferente, conforme destaca Duarte,

Ciente da paixão do amigo pelo piano, Wagner o convenceu a fazer aulas com sua mãe, Walda Tiso. Eram seis aulas por semana. **Contrariando as expectativas, as aulas foram um terror para ambos. Inflexível quanto à disciplina, Walda não admitia que os alunos executassem uma peça sem seguir a partitura. E acontecia justamente isso com o novo aluno: Bituca lia uma vez, depois fingia estar lendo e tocava de ouvido, golpe incapaz de enrolar a professora. Mesmo quando ela saía da sala por algum motivo, percebia com precisão a rebeldia cometida: “Bituca, é pra ler a partitura!”, gritava. Este era, por si só, motivo suficiente para atropelar o bom andamento das lições. (...) A tentativa não avançou para além de dois meses (Duarte, 2006, p. 59, grifo nosso).**

Podemos notar no depoimento que a experiência do aprendizado formal do piano não foi muito bem sucedida para Milton. Os trabalhos de Arroyo (1999, 2001, 2002a, 2002b) e Pereira (2014) podem nos auxiliar na análise da exposição. Conforme vimos até o momento, a experiência musical de Milton vinha da rádio, do cantar, da experiência espontânea, da experimentação sonora e da manipulação dos instrumentos e da voz na procura de respostas para suas perguntas. Um fazer musical guiado pela percepção aural em que a escuta se torna a base para a sua produção e aprendizagem. Assim, Milton teve suas expectativas de aprendizagem do piano frustradas ao se deparar com o modelo de educação musical tradicional utilizado pela professora Walda Tiso, no qual a centralidade da notação musical, a ênfase na partitura, a necessidade do domínio do código escrito como essencial à execução,

¹⁰⁷ Canção composta por Jorge Benjor, gravada pelo Tamba Trio no disco *Avanço*, em 1963, pela gravadora Philips. Disponível em: [Tamba Trio - Mas Que Nada](#). Acesso em: 04 mar. 2025.

produção e aprendizagem de um repertório determinado de música erudita prevalecia (Arroyo, 2001, p.65; Pereira, 2014, p.91).

Conforme demonstram Arroyo (1999, 2001, 2002a, 2002b) e Pereira (2014), o conflito apresentado na experiência de Milton Nascimento ao tomar aulas de piano ocorre devido à forma com se dá a construção do conhecimento musical. De um lado, relativo à educação musical tradicional que confere centralidade ao domínio da escrita musical e, por outro lado, a construção do conhecimento relativo às práticas da música popular cuja centralidade é marcadamente oral. Neste ponto, de acordo com Arroyo (2001, p. 65), a questão conflituosa oralidade/escrita presente na relação aluno/professor ocorrida no fato citado, aponta “tensões, contradições e elaborações a partir da interface entre esses dois mundos musicais”¹⁰⁸ que geram a necessidade de repensar as formas de construção do fazer musical. Neste sentido, Queiroz (2017) levanta em seu texto discussões acerca “das formas como os diferentes povos ensinam e aprendem suas músicas” (Queiroz, 2017, p. 67). Para o autor, “o processo de transmissão envolve muitos mais elementos do que ensino e aprendizagem, sendo resultante e resultado das relações, simbolismos, significados, valores, entre outros variáveis aspectos que circundam a música como expressão humana, manifestação artística e fenômeno cultural” (Queiroz, 2011, p. 115).

A outra forma de reencontro com o piano parece ter sido mais feliz e construtiva para Milton. De acordo com Amaral e Duarte, aconteceu através de sua amizade com Maria Amélia Boechat, “que lhe mostrou no piano, entre muita coisa, a *Bachiana n.4* e seu famoso 3º movimento - o “Caicó”¹⁰⁹” - que Milton gravaria no futuro (Amaral, 2018. p. 46). Maria Amélia morava no Rio de Janeiro, onde cursava o colegial e, além dos estudos regulares, dedicava-se a estudar piano. Boa aluna de piano, quando vinha de visita a Três Pontas, “além das partituras, ela trazia discos novos, lançamentos, raridades da música no Brasil e no mundo. Bituca aproveitava como podia toda essa bagagem musical, agregando novas músicas ao repertório do Luar de Prata” (Duarte, 2006. p. 62). Nota-se que a relação de amizade com Maria Amélia fazia dos encontros para se aprender piano um momento de aprendizado mais

¹⁰⁸ A ideia de “mundos musicais” que Ruth Finnegan (1989) propõe, a partir da concepção de “art worlds” de Howard Becker, refere-se a mundos distintos não apenas por seus estilos diferentes, mas também por outras convenções sociais: as pessoas que tomam parte deles, seus valores, suas compreensões e práticas compartilhadas, modos de produção e distribuição, e a organização social de suas atividades musicais (Finnegan, 1989, p. 31, *apud* Arroyo, 2002b, p. 99).

¹⁰⁹ Cantiga recolhida do folclore popular por Mário de Andrade, adaptada por Villa-Lobos no 3º movimento da *Bachiana n° 4* e, posteriormente, ganhou uma letra feita por Teca Calazans. A música retrata o sertão nordestino, a cidade de Caicó localizada na região semiárida do Rio Grande do Norte. Milton Nascimento gravou a cantiga em seu álbum *Sentinela*, em 1980. Na faixa há uma dedicatória à Maria Amélia Boechat e à família. Disponível em: [Milton Nascimento - Caicó](#). Acesso em 02 mar. 2025.

abrangente que envolvia a exploração de novas produções musicais trazidas do Rio de Janeiro pela amiga. Assim, a falta de domínio do código musical não se tornou um empecilho para a continuidade do seu desenvolvimento, pelo contrário, além de instruí-lo no piano, Maria Amélia parece ter instigado ainda mais a curiosidade e a vontade de Milton de conhecer a obra de mais compositores. Sobre esse período, Duarte destaca que o artista

Encantou-se com Villa-Lobos, apresentado a ele por Maria Amélia. Foi ela quem mostrou ao amigo o mundo estranho e maravilhoso de Heitor Villa-Lobos. Até então, tudo o que sabia do compositor e maestro era ter sido professor de sua mãe no curso normal, além de uma ou outra coisa ouvida aqui e acolá. **Ficou maravilhado ao ouvir pela primeira vez a “Bachiana nº 4”**, tocada com esmero pela amiga. **Durante algum tempo não quis saber de outro compositor.** Ficava à espera de Maria Amélia, nas férias e nos feriados prolongados, para ouvir e aprender um pouco mais sobre o mundo fascinante de Villa-Lobos. **Encantava-o também o fato de o compositor ter viajado pelo país para pesquisar sons e ritmos novos**, transformar a cultura popular em obras clássicas. (Duarte, 2006. p. 62)

O apreço por Villa-Lobos, despertado por Maria Amélia, ao interpretar a *Bachiana nº 4*, marcou Milton de tal forma que, por um período, nenhum outro compositor lhe interessava. Além da música, chamava a atenção a capacidade de Villa-Lobos de transformar a cultura popular em obra clássica, fruto de sua pesquisa dos sons e ritmos do Brasil. Podemos supor que esse contato e apreço pela obra de Villa-Lobos tenha instigado Milton enquanto compositor, quando agrega em sua música, ao acessar ambientes de produção musical distintos o artista entra em contato com sons, ritmos, ambientações e arranjos diversos tais como música latino-americana, da música de matriz africana, de povos indígenas, da música religiosa mineira, dentre outras.

Na trajetória de Milton, o piano é utilizado principalmente como instrumento potencializador da parte criativa e composicional. Conforme o relato do próprio Milton acerca da produção e concepção do disco *Minas*,

Uma coisa interessante nesse disco é que quase todas as músicas do disco *Minas* eu fiz no piano. E toco no piano no disco. Foi o primeiro disco em que eu me permiti tocar piano. Fiquei feliz pra caramba de ter conseguido tocar um piano assim numa gravação (Milton Nascimento no documentário Milton Nascimento e o álbum *Minas* / O Som do Vinil 11’02” - 11’25”)

Além do piano ser um instrumento que dá base ao processo composicional, é possível localizar outros exemplos em que Milton toca piano no decorrer de sua produção, como na

Coda da canção “Cais”¹¹⁰, “Última sessão de música”¹¹¹, “Carlos, Lúcia, Chico e Tiago”¹¹², “Pablo”¹¹³, “Gran Circo”¹¹⁴, “Trastevere”¹¹⁵, “Idolatrada”¹¹⁶, “Leo”¹¹⁷ e “Que bom amigo”¹¹⁸, dentre outras. No vídeo de divulgação da turnê *A última sessão de música*, Milton aparece algumas vezes sentado ao piano, ilustrando a presença do instrumento em sua trajetória¹¹⁹.

Um dos últimos instrumentos a compor a história de experimentações de Milton Nascimento foi o contrabaixo. Aconteceu, conforme destaca Borges (2013, p, 45) por questões de sobrevivência. Ocorreu na época em que Milton foi para a cidade de Belo Horizonte por ocasião de uma oportunidade de fazer uma apresentação na recém inaugurada boate Berimbau¹²⁰, conforme relatos cedidos a Duarte,

Um dia eu estava no meu quarto, na pensão da Benvinda, e o Wagner chegou dizendo: “- Bituca, nós vamos tocar no Berimbau, hoje! Eu, você e o Paulinho Braga. Vamos ser o Berimbau Trio”. E eu disse: “- Nossa, que ótimo”. “- **Só tem uma coisa, você vai tocar contrabaixo**”. Eu falei: “- Wagner, você ficou louco, eu nunca pus as mãos num contrabaixo na minha vida”. Ele falou: “-Vai ter que colocar, e hoje, senão nós vamos perder o emprego. Não tem problema, presta atenção: vai na casa do Ildeo e pede pra ele te emprestar o contrabaixo e te dar umas dicas”. (Duarte, 2006, p. 87)

Ildeo era contrabaixista e além de um dos proprietários da Berimbau, era um velho conhecido de Milton, pois já haviam tocado juntos no conjunto de Célio Balona. Diante da situação, Milton resolveu procurá-lo para pedir ajuda com o contrabaixo. Milton explicou a

¹¹⁰ Canção gravada no álbum *Clube da Esquina* (1972). A Coda está localizada a 1min36s do vídeo. Disponível em : [Cais](#) Acesso em 28 jul. 2024. A canção também é executada no álbum *Uma travessia - 50 anos ao vivo*, e a coda pode ser localizada a partir de 5min25s. Disponível em: [Milton Nascimento - Cais](#). Acesso em: 03 mar. 2025.

¹¹¹ 9º faixa gravada no álbum *Milagre dos Peixes* (1973), tocada ao piano de forma instrumental por Milton Nascimento. Disponível em: [Milton Nascimento - A Última Sessão de Música](#) A canção também é executada ao vivo no Programa da TV Cultura. Disponível em: <https://www.facebook.com/FanpageBituca/videos/milton-nascimento-a-%C3%BAultima-sess%C3%A3o-de-m%C3%BAsica-ao-vivomilton-nascimento-piano/560017845741142/>. Acesso em: 03 mar. 2025.

¹¹² Canção gravada no álbum *Milagre dos Peixes* (1973). Disponível em: [Carlos, Lucia, Chico E Tiago](#) Acesso em: 28 jul. 2024.

¹¹³ Canção gravada no disco *Milagre dos Peixes* (1973). Disponível em: [Pablo](#). Acesso em: 03 mar. 2025.

¹¹⁴ Canção gravada no disco *Minas* (1975). Disponível em: [Gran Circo](#) Acesso em: 27 jul 2024.

¹¹⁵ Canção gravada no disco *Minas* (1975). Disponível em: [Trastevere](#) Acesso em: 28 jul. 2024.

¹¹⁶ Canção gravada no disco *Minas* (1975). Disponível em: [Idolatrada / Paula E Beбето \(Medley\)](#) Acesso em: 28 jul. 2024. Nessa gravação, de forma incidental aparece “Paula e Beбето” de 2min33s até 2min54s.

¹¹⁷ Canção gravada no disco *Clube da Esquina 2* (1978). Disponível em: [Leo](#). Acesso em: 28 jul. 2024.

¹¹⁸ Canção gravada no disco *Clube da Esquina 2* (1978). Disponível em: [Que Bom, Amigo](#) Acesso em: 28 jul. 2024. Composta sobre a coda de “Cais” com algumas variações.

¹¹⁹ Milton aparece sentado ao piano em 1min54s e em 2min58s. Disponível em: [Milton Nascimento - A Última Sessão de Música](#) Acesso em: 28 jul. 2024.

¹²⁰ “A boate Berimbau foi inaugurada no dia 31 de março de 1964, no Edifício Arcângelo Maletta, na cidade de Belo Horizonte. Com a intenção de ser o centro do jazz no cenário musical da cidade, os amigos Ildeo Lino Soares, Hélius Vilela, Nivaldo Ornelas, Antônio Moraes e Pascoal Meireles, montaram o espaço para suprir a falta de espaço para a música instrumental. A decoração do bar era sugestiva, vários pôsteres de grandes figuras do jazz, como Miles Davis, John Coltrane e Ornette Coleman decoravam as paredes. Entrar na Berimbau era o máximo, tocar lá então, era o clímax profissional para um músico da cidade. Ali só tocava fera”. (Duarte, 2006, p. 86, 87)

situação e Ildeo não teve problemas em emprestar um instrumento e lhe dar algumas dicas. Sobre o ocorrido Duarte (2006) destaca

O show era naquela mesma noite e não havia tempo para grandes lições. Bituca tocava violão e tinha ouvido apurado. Não seria impossível aprender o básico, pelo menos para enganar nos primeiros dias. Ildeo explicou o principal sobre o mecanismo do instrumento e das notas, só se esqueceu de explicar o que poderia acontecer com os dedos de um estreante. (Duarte, 2006, p. 88)

O processo de desenvolvimento musical baseado na experimentação instrumental conjugado ao fato de Milton, previamente, já tocar violão, ter boa percepção harmônica e ouvido desenvolvido, facilitaram a tarefa de aprender a tocar o contrabaixo. Com algumas dicas de Ildeo sobre o mecanismo do instrumento e das notas, Milton foi capaz de experimentar o novo instrumento como fazia com todos os outros que foram aparecendo na sua trajetória. Segundo relatos de sua biógrafa, a primeira apresentação do Berimbau Trio foi bem sucedida e o único porém foram os dedos do contrabaixista estreante, “que racharam até sangrar” (Duarte, 2006, p. 89). Nas noites seguintes, como haviam várias apresentações agendadas, Milton tocou mesmo com os dedos machucados. A cicatriz veio com o tempo e, de acordo com relatos do próprio Milton “uma semana depois, mais ou menos, já não saía sangue pelos dedos e eu já estava apaixonado pelo contrabaixo que é um dos instrumentos que eu mais gosto” (Milton Nascimento *apud* Amaral, 2018, p.78). De acordo com Amaral (2018), além da prática do instrumento, um fato que potencializou o gosto de Milton pelo contrabaixo foi o contato que teve, na casa de Pascoal Meirelles, com a música de Charles Mingus¹²¹, um contrabaixista e compositor de Jazz norte americano. Sobre a música de Mingus, Milton relata em entrevista a Amaral: “eu fiquei mais apaixonado pelo baixo do que eu já era” (Milton Nascimento *apud* Amaral, 2006, p. 79).

Conforme destacado por Duarte (2006),

até aquela noite, Milton tocava apenas violão, gaita, piano e sanfona uma vez ou outra. Fazia parte da turma dos chamados “canários”, aqueles que só cantam. Com o contrabaixo descobriu uma nova vocação. Passou a tocar sempre (...) e agora, além de crooner, podia fazer bicos como instrumentista (Duarte, 2006, p. 89)

¹²¹ Conforme informações coletadas no site oficial do artista, Charles Mingus “foi um baixista, pianista, líder de banda e compositor. Nascido em uma base militar em Nogales, Arizona, em 1922, e criado em Watts, Califórnia, suas primeiras influências musicais vieram da igreja — coral e canto em grupo — e de ouvir Duke Ellington no rádio quando [ele] tinha oito anos. Ele estudou contrabaixo e composição de forma formal (cinco anos com H. Rheinshagen, baixista principal da Filarmônica de Nova York, e técnicas de composição com Lloyd Reese) enquanto absorvia música vernácula dos grandes mestres do jazz, em primeira mão. Sua experiência profissional inicial, nos anos 40, o encontrou em turnê com bandas como Louis Armstrong, Kid Ory e Lionel Hampton”. Disponível em: <https://www.charlesmingus.com/mingusbio> Acesso em: 03 mar. 2025. Um exemplo da obra de Charles Mingus pode ser consultado no link: [Charles Mingus - Mingus Ah Um \(Full Album\)](#). Acesso em: 03 mar. 2025.

melodias e harmonia, a experimentação de timbres, com sua voz e com os diversos instrumentos que teve à disposição. Conforme destaca Gainza

Todo processo de recepção induz de maneira imediata ou mediata uma resposta ativa no sujeito, que se converte, assim, em EMISSOR musical. Apenas quando é adquirida a capacidade de emitir respostas musicais face aos estímulos sonoros é que se completa o processo de musicalização. (Gainza, 1988, p.28)

Gainza (1988) destaca que “a linguagem musical é aquilo que conseguimos conscientizar ou aprender a partir da experiência (...) que nos proporciona testar, experimentar para poder sentir e escolher o melhor caminho, o próprio caminho” (Gainza 1988, p.119). Desse modo, o fato de vivenciar um processo de desenvolvimento musical que passa por um processo criativo de constante experimentação fez de Milton Nascimento, um artista multifacetado atuante em muitos campos do fazer musical, seja na sonoridade dos instrumentos, na concepção harmônico-melódica das composições, no arranjo, na performance vocal, na trilha sonora, o que ocasionou o desenvolvimento de processos criativos amplos. Isso posto, podemos considerar que a liberdade de expressão aliada ao acesso e ao incentivo à produção sonora possibilitou que Milton Nascimento, desenvolvesse gradativamente sua capacidade de se expressar musicalmente através desses diferentes campos que agregam tanto a canção quanto a música instrumental.

Considerando o processo de recepção de Milton, nos termos de Gainza, trataremos a partir de agora alguns aspectos que julgamos ter colaborado para o desenvolvimento de sua criação musical.

3.2 “A maior das maravilhas”¹²⁶: desenvolvimento da criação musical

Gosto de compor, gosto muito do violão e do piano. Agora, aquilo que eu sinto, que é do fundo mesmo, é cantar. E aí, tem coisas que me tocam e que não são minhas. **Quando eu comecei a compor foi por necessidade de cantar uma música que não estava sendo feita** (Milton Nascimento *apud* Pacheco, 2014, p.32, grifo nosso)

Para ter algumas pistas sobre a criação de Milton, parece necessário lançar luz sobre alguns aspectos de sua infância e de sua família. Conforme abordado por Duarte (2006) e Nascimento (2023), Milton Nascimento, também conhecido como Bituca¹²⁷, nasceu em 26 de outubro de 1942, no Rio de Janeiro. Sua mãe biológica, Maria do Carmo Nascimento, que

¹²⁶ Trecho da canção “Saudades dos aviões da Panair”, composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no álbum Minas, em 1975. Disponível em: [Saudade Dos Aviões Da Panair \(Conversando No Bar\) / Paula E Beбето \(Medley\)](#). Acesso em 02 mar. 2025.

¹²⁷ De acordo com Duarte (2006, p.24) e Nascimento (2023, p. 57) o apelido Bituca foi dado por Lília, quando cuidava do menino ainda criança. O motivo seria o bico que fazia quando estava emburrado, ainda que fosse uma criança que não desse trabalho, não se dobrava fácil.

trabalhava como empregada doméstica, faleceu quando ele tinha quase dois anos de idade. Após a perda da mãe, Milton foi morar com sua avó biológica, dona Maria Antônia, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Pouco tempo depois, Lília juntamente com seu marido Josino, tomaram a decisão de adotá-lo. O casal já conhecia Milton desde seu nascimento, e Lília havia desenvolvido um forte vínculo com ele, pois sua mãe biológica trabalhava na casa de sua família no Rio de Janeiro.

Nascimento (2023) destaca que a adoção de Milton vai na contramão da visão racista predominante na época, segundo a qual filhos adotivos, ao menos teriam a mesma cor dos pais. Esse não era o caso de Milton, cujos pais adotivos eram brancos. Historicamente, quando famílias brancas adotavam crianças negras, isso muitas vezes significava destiná-las ao trabalho doméstico, perpetuando uma herança da escravidão em uma nova forma (Nascimento 2023, p. 47). No entanto, a história de Milton seguiu um caminho diferente, pois Lília e Josino realmente desejavam um filho. E foi exatamente o que fizeram: “Lília e Zino o educaram como verdadeiros pais, deram-lhe o amor de pais e exigiam dele o que exigiram dos outros filhos” (Nascimento, 2023, p.66). Após a adoção, a família se mudou para Três Pontas, em Minas Gerais.

Milton Nascimento “foi criado - primeiro no Rio de Janeiro e depois em Minas Gerais - em casas onde a música, o cuidado e o estímulo artístico eram constantes” (Nascimento, 2023. p.67). Sua mãe, dona Lília, como já informado, havia estudado música com Villa-Lobos no Rio de Janeiro. Seu pai, o seu Zino, era professor e tinha um interesse científico muito aguçado, sendo um estudioso de astronomia, além de inventor. Nesse ambiente familiar, Milton experimentou além disso, a liberdade de se expressar, fatores estes que constituíram a base e um ambiente que possibilitasse o seu desenvolvimento enquanto homem sensível, livre, expressivo e criativo, potencializando suas habilidades e incentivando o seu desenvolvimento artístico musical. Sobre o ambiente familiar em que Milton Nascimento cresceu, Rodrigues aponta que:

a atmosfera da casa era muito peculiar; havia uma influência do que o Márcio Borges chamou de **inquietação de dona Lília, de seu lado artista**, de quem estudou música em um ambiente urbano, **lado este que não se realizou em uma carreira artística, mas que se fazia presente em atitude e compreensão**; e a **inquietação científica do seu Zino** com a astronomia e suas invenções (Rodrigues, 2000. pp. 36- 37, grifo nosso).

Além destas questões, Rodrigues (2000) também chama atenção para o fato de Milton ser filho adotivo em uma família na qual os pais adotaram também outras crianças, formando uma família que reunia filhos adotivos e biológicos, fato que revela um tipo de amor especial

que seu Zino e dona Lília desenvolveram na constituição da sua família. Márcio Borges declara sua impressão a esse respeito quando visitou pela primeira vez a família de Milton em Três Pontas, em 1964,

A casa de Bituca era ampla e acolhedora. (...) A primeira impressão que tive daquela casa que depois se confirmaria, foi de que ali se exercia uma forma especial de amor, diferente do praticado em minha própria casa. Numa, eram todos irmãos consanguíneos. Na casa de Bituca, Zino e Lília haviam adotado, além de Bituca, Fernando, dezoito anos, branco, e Beth, sete anos, branca. Por si só, esse fato me fez olhá-los com admiração. Os três filhos sentiam-se filhos mesmo, irmãos mesmo. Tão diferentes fisicamente entre si e tão irmãos verdadeiros. A única filha biológica viria somente alguns anos depois, a Jaceline. E a grande fraternidade entre os homens de todos os credos, cantos e raças estava ali provada em minha frente, realmente posta em prática naquele microcosmo que era aquela casa de Três Pontas, Minas Gerais (Borges, 2013. p. 72).

A vivência dessa coletividade no período de formação inicial que congregou pessoas de diferentes origens parece ter ampliado o horizonte de experiências interpessoais de Milton Nascimento, oferecendo-lhe referências variadas que, mais adiante, poderiam dialogar com sua abertura a diferentes estilos musicais e parcerias artísticas. Ainda que não se possa estabelecer uma relação direta e determinista entre essa diversidade e as escolhas estéticas assumidas em sua trajetória, é possível considerar que esse contexto constituiu um terreno fértil para o desenvolvimento de uma sensibilidade artística aberta ao diálogo com distintos estilos musicais. Tal postura se expressaria, posteriormente, em sua disposição para transitar por diferentes lugares, colaborar com músicos diversos e ressignificar sonoridades ao longo de sua carreira.

Além disso, a liberdade que teve para explorar lhe possibilitou acompanhar o cenário cultural e as inovações tecnológicas do seu tempo, tal como o cinema na década de 1960 e sua trilha sonora e as novas possibilidades de agir sobre o material musical, como a gravação multipista e a possibilidade de colagens que teve acesso na década de 1970. Sua obra atesta um artista em constante movimento, tal como destaca Miranda (2018) quando menciona ser Milton um músico em constante transformação, que revisita a própria obra repetidamente, criando variações e referências a si mesmo. Ele retoma trechos, formas e sonoridades, mas sempre com uma nova nuance, expressando a ideia de circularidade (Miranda, 2018, p. 44), construída sobre e a partir de diferentes solos culturais. Essa menção de Miranda sobre Milton reverbera na percepção de Lana, de que a gravação deve ser pensada como um processo de trabalho prolongado e complexo que não resulta em uma canção apenas, mas em uma versão possível dela (Lana, 2022, p. 25). Márcio Borges, em entrevista, reproduz a concepção de Milton sobre esta questão: “a música não está pronta nem depois de gravada. Você pode ter

uma boa gravação e depois inventar uma coisa nova para ela” (Borges, 2021, 1h42min26s-1h42min32s).

De acordo com Diniz (2012), ao discorrer sobre a produção do Clube da Esquina, entre 1967 e 1972, produção da qual Milton Nascimento estava intimamente ligado, “assim como na maioria das manifestações musicais populares surgidas no Brasil na década de 1960, percebe-se uma espécie de transgressão em relação à Bossa Nova e, ao mesmo tempo, a fruição de algumas conquistas estéticas” (Diniz 2012, p. 371). A mesma autora destaca que

alguns autores, como Brasil Rocha Brito (1978), Walter Garcia (1999) e Santuza Cambraia Naves (2000), afirmam que a música popular brasileira pós-Bossa Nova abandonou o ideal de concisão e economia de elementos para privilegiar uma sonoridade mais densa e híbrida. Retomando esse tipo de sonoridade ou, em outras palavras, uma “estética do excesso” que a canção bossa-novista teria superado (Diniz 2012, p. 371)

A partir dessas considerações de Diniz (2012) a produção musical do Clube da Esquina “integrou em seu discurso musical elementos do jazz (especialmente o *cool* e o *fusion*); do rock, inspirado nos Beatles e do rock progressivo, da própria Bossa Nova, das culturas populares e religiosas de Minas Gerais, de matriz africana e da América Latina” (Diniz, 2012, p. 371). Corroborando com o exposto por Diniz (2012), Nunes (2004) demonstra a integração de tais elementos na obra de Milton. A autora destaca que “a manifestação de elementos jazzísticos, pode ser observada no improviso de Toninho Horta na canção “Trem azul”¹²⁸ (Nunes, 2004, p. 5). A esta citação, dentre muitos outros exemplos, acrescentamos a citação de elementos jazzísticos no disco *Courage*¹²⁹ (1969) de uma forma geral, e no improviso do piano em “Novena”¹³⁰. O rock, inspirado nos Beatles aparece nas canções “Nuvem cigana”¹³¹, “Um girassol da cor do seu cabelo”¹³² e “Paisagem da janela”¹³³, e o rock progressivo, na canção “Trem de doido”¹³⁴. Elementos da Bossa Nova, podem ser

¹²⁸ Canção composta por Lô Borges e Ronaldo Bastos, gravada no álbum *Clube da Esquina*, em 1972. Disponível em: [O Trem Azul](#). Acesso em 06 mar. 2025.

¹²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLJIOqoULZFRdN1fpqmo5z5eJZPEAE9ER>. Acesso em 06 mar. 2025.

¹³⁰ Canção composta por Milton Nascimento e Márcio Borges, gravada no álbum *Angelus*, em 1994. Disponível em: [Novena](#). Acesso em 06 mar. 2025.

¹³¹ Canção composta por Lô Borges e Ronaldo Bastos, gravada no álbum *Clube da Esquina*, em 1972. Disponível em: [05 Nuvem Cigana \(Gipsy Cloud\)](#). Acesso em 06 mar. 2025.

¹³² Canção composta por Lô Borges e Márcio Borges, gravada no álbum *Clube da Esquina*, em 1972. Disponível em: [08 Um Girassol da Cor de Seu Cabelo](#). Acesso em 06 mar. 2025.

¹³³ Canção composta por Lô Borges e Ronaldo Bastos, gravada no álbum *Clube da Esquina*, em 1972. Disponível em: [Paisagem Da Janela](#). Acesso em 06 mar. 2025.

¹³⁴ Canção composta por Lô Borges e Márcio Borges, gravada no álbum *Clube da Esquina*, em 1972. Disponível em: [Trem De Doido](#). Acesso em 06 mar. 2025.

revelados no disco *Travessia*¹³⁵ (1967), como um todo, e na canção “Me deixa em paz”¹³⁶. As culturas populares representadas pela música regional brasileira são representadas, dentre outros aspectos, através do emprego da viola caipira em “Nuvem cigana” e da referência aos tambores, como acontece em “Cravo e canela”¹³⁷, “San Vicente”¹³⁸ e “Ao que vai nascer”¹³⁹. Os elementos da religiosidade aparecem através do diálogo com um sincretismo religioso cristão, mostrado por exemplo em “Alunar”¹⁴⁰, em que a melodia remete à uma procissão católica, e através do uso do órgão na composição do arranjo, nas canções “San Vicente”, “Cais”¹⁴¹ e “Ao que vai nascer”, e de matriz africana como mostrado em “Pai grande” (Nunes, 2004, p. 4-5). Na mesma direção, Nunes destaca aspectos característicos da sonoridade do grupo Clube da Esquina, representados no disco homônimo, cuja autoria é creditada a Milton Nascimento e Lô Borges.

Centralizando a análise sobre o LP de 1972 é possível demarcar, dentre outros aspectos, a presença dos seguintes procedimentos recorrentes na sua produção: utilização de música incidental; repetição de material melódico; variedade na utilização da fórmula de compasso, em músicas diferentes e em uma mesma música; quadraturas assimétricas; música instrumental; regionalismo; latinidade; religiosidade; rock; jazz; vocais; arranjos com seções bem definidas; tratamento timbrístico e a música brasileira de décadas anteriores (Nunes, 2004, p. 3)

De acordo com Diniz (2012), essa fusão de diversas fontes e influências se integrou à incorporação de elementos contraculturais, reinterpretados de acordo com a realidade brasileira no período pós-tropicalista. É nesse contexto que Milton Nascimento dá vazão às suas ideias criativas.

Fernando Brant, parceiro do artista em um grande número de canções, relembra suas impressões acerca das habilidades musicais de Milton quando de sua chegada a Belo Horizonte,

Músico e compositor era pouco pra ele. Quando nos tornamos os maiores amigos do mundo, ela já trazia na bagagem algumas dezenas de canções, de ritmo, harmonia e melodia de se admirar. Olha que a gente se reunia para ouvir o que havia de mais

¹³⁵ Disponível em: [from 'milton nascimento' \(1st LP, 1967\)](#). Acesso em 06 mar. 2025.

¹³⁶ Canção composta por Monsueto e Ayrton Amorim, gravada no álbum *Clube da Esquina*, em 1972, por Milton Nascimento e Alaíde Costa. Disponível em: [Me Deixa Em Paz](#). Acesso em 06 mar. 2025.

¹³⁷ Canção composta por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, gravada no álbum *Clube da Esquina*, em 1972. Disponível em: [Cravo E Canela](#). Acesso em 06 mar. 2025.

¹³⁸ Canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no álbum *Clube da Esquina*, em 1972. Disponível em: [Milton Nascimento San Vicente Clube da Esquina 40 anos](#). Acesso em 06 mar. 2025.

¹³⁹ Canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no álbum *Clube da Esquina*, em 1972. Disponível em: [Ao Que Vai Nascer](#). Acesso em 06 mar. 2025.

¹⁴⁰ Canção composta por Lô Borges e Márcio Borges, gravada no álbum *Milton*, em 1970. Disponível em: [Alunar](#). Acesso em 07 mar. 2025.

¹⁴¹ Canção composta por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, gravada no álbum *Clube da Esquina*, em 1972. Disponível em: [Cais](#). Acesso em 06 mar. 2025.

sublime no jazz, na bossa e nas trilhas de filmes. E vínhamos de uma tradição musical colhida, na infância, nos altares e nas roças mineiras (Fernando Brant em entrevista à Amaral, 2018. p. 231).

Conforme já mencionado anteriormente, e de acordo com Rodrigues (2000), quando estava em Belo Horizonte, Milton participou de um grupo instrumental chamado Berimbau Trio, que foi montado às pressas juntamente com Wagner Tiso para se apresentar na boate Berimbau. Na oportunidade, Milton tocava contrabaixo e cantava. Rodrigues enfatiza que o som que produziam era bastante original (Rodrigues, 2000, p.42). Naquele ambiente, eles colocavam em prática suas ideias musicais, explorando diferentes possibilidades criativas na construção de arranjos. Embora ainda não tocassem composições próprias, sempre acrescentavam ideias, introduções e trechos às músicas que interpretavam. Foi ao ouvir esse grupo que Márcio Borges, futuro parceiro, se sentiu impactado por um arranjo criado por Milton para “O Morro Não Tem Vez”, de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. Esse momento o motivou a abordar Milton, incentivando-o a compor. Milton recorda da fala do amigo:

Aí ele virou e falou, você por acaso já prestou atenção nos arranjos que você faz? Eu falei, já eu que faço. Ele falou não, você não prestou atenção, que se tivesse prestado você ia ver que estas músicas que você canta são outras músicas, é outra coisa, não são aquelas que chegam no ouvido da gente no dia a dia. E eu fiquei meio assim porque realmente não tinha prestado atenção. Aí ele falou, o negócio é o seguinte, você tem que começar a compor, botar essas coisas mas não na música dos outros, mas fazer as suas músicas (Rodrigues, 2000, p. 42)

Márcio Borges relata acerca das impressões que teve quando ouviu Milton tocando no Berimbau Trio e que motivaram a abordagem que fez ao amigo:

Os arranjos que criava para as músicas alheias eram algo inédito, profundamente original e estranho, não se pareciam com nada que alguém pudesse ter ouvido antes. Tinha de tudo ali, Yma Sumac, carro de boi, vento no cafezal, Miles Davis, Tamba Trio, Nelson Gonçalves, hino católico, trilha de faroeste, e ao mesmo tempo não tinha nada, só Bituca e sua voz retinida de taquara não rachada (Borges, 2013, p. 46).

Rodrigues (2000) explica que a partir da canção já existente, Milton criava novas harmonias e acrescentava outras partes, revelando seu estilo particular em arranjar as canções. Suas habilidades se expandiam da música original para outra ainda em construção. Ele imprimia sua identidade nas canções, deixando marcas expressivas e delineando um território musical próprio e característico. Nesse período, em Belo Horizonte, Márcio Borges se tornou seu amigo mais presente e passou a insistir com Milton na ideia de que ele deveria compor. Márcio gostava muito de cinema, seu grande sonho era ser diretor, e ele estava profundamente envolvido com o movimento cinéfilo da cidade, participando de cineclubes e outras

iniciativas. Milton compartilhava alguns desses interesses e, por conta da amizade, os dois estavam sempre juntos.

Um evento importante para os parceiros, que marca o início da iniciativa de composição de Milton Nascimento, foi a exibição do filme *Jules e Jim*, de François Truffaut. Márcio já havia assistido ao filme algumas vezes e convidou o amigo para assistir com ele. Eis a maneira como Duarte (2006) narra o episódio:

Entraram para a sessão das duas horas da tarde e saíram às dez da noite. Assistiram a três sessões seguidas. Milton não conseguia se mover da cadeira, ficou extasiado, maravilhado, chocado, inebriado, e tudo o mais que pudesse haver com “ado” e fosse algo semelhante à sensação de espanto misturada à alegria. O filme era uma celebração da amizade, justo o que aprendera com seus pais, Lília e Zino, e sua maior bandeira. As três exibições foram um vendaval, balançaram Milton com uma força estupenda, como se quisessem mudar de lugar as partes do seu corpo e virar de ponta-cabeça as suas ideias. E foi o que de fato aconteceu. Ao sair do cinema, parecia não ser ele mesmo, sentia como se o vendaval estivesse agora dentro dele e precisasse sair. Márcio (...) também parecia em estado de êxtase ou delírio. Milton, então, chamou o amigo: - Vamos lá pra tua casa agora. Pega um violão pra mim, um papel e um lápis, que nós vamos começar a compor. (Duarte, 2006, p. 94)

Imersos nas intensas impressões causadas pelo filme, se refugiaram no “quarto dos homens” na casa dos Borges e compuseram a música e a letra de três canções: “Paz do amor que vem”, gravada somente em 1993, no álbum *Ángelus*, com o nome de “Novena”; “Gira, girou” e “Crença”¹⁴². Depois disso as músicas continuaram saindo, uma após a outra e conforme destaca Duarte, “depois dessa noite de 1964, Milton nunca mais parou de compor” (Duarte, 2006, p.94).

A partir do que foi exposto sobre a musicalidade e sobre os elementos composicionais utilizados nos processos criativos de Milton Nascimento, vamos retornar às origens de suas experimentações sonoras na tentativa de localizar como se deu o desenvolvimento desses processos de criação. Em entrevista a Margarida Autran, para o Jornal O Globo (p.76, 77), em 1967, Milton relata sua experiência com o teatro, atuando como o cantador do sertão na peça *Terra de Ninguém*, e também como compositor da trilha da peça *A terra do faz-de-conta*, uma peça infantil. Na oportunidade, Milton afirma que foi uma experiência interessante que

¹⁴² Conforme destaca Lopes (2010), “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 e Márcio Borges. Isso foi corroborado pelo próprio Milton em entrevista a Lopes. Segundo ele, a relação entre as três composições e o filme se dá por meio da amizade e do amor transmitidos em sua história” (Lopes 2010, p. 17) .

gostaria de repetir, e declara que “o que eu realmente gostaria de fazer é música para cinema”¹⁴³. Márcio Borges também comenta sobre esse desejo de compor trilhas para cinema,

Como todos os jovens da minha geração, a gente era apaixonado por cinema. Todo mundo tinha uma ideia pra fazer um filme, eu vivia num ambiente de cinéfilos. (...) Ele (Milton) também era cinéfilo e nós começamos a frequentar as salas de cinema juntos até que nos apaixonamos por um determinado filme e esse filme nos inspirou a começar a fazer nossas composições. **E a gente ia compondo as nossas músicas enquanto esperávamos a chance de fazer cinema.** O Bituca também era apaixonado por cinema e, de repente, essa se tornou a nossa atividade principal. E atravessamos a vida como parceiros fazendo esse ofício de criar canções. (Borges, 2021, 6min42s-7min58s, grifo nosso).

Ao longo da sua carreira artística, Milton Nascimento compôs trilhas para longas-metragens e ballet, conforme já mencionado anteriormente. Fernando Brant, acerca da proximidade de Milton com o cinema e sobre a influência dessa linguagem artística em sua forma de compor, declara

Desde o momento em que o som se uniu à imagem no final dos anos vinte do século passado, música e cinema sempre estiveram juntos. (...) Milton Nascimento começou a compor influenciado por *Jules et Jim* e, assim, **a imagem nunca mais abandonaria sua trilha sonora** (Brant, 2001 p. 91, grifo nosso).

Esse gosto por compor trilhas sonoras já havia sido manifestado na infância quando inventava e musicava histórias de criança, situação através da qual ia adquirindo uma facilidade para ser repentista, segundo declaração do próprio artista:

minha madrinha me deu uma sanfoninha de quatro baixos, daquela que abre é um som, fecha é outro. E com essa sanfoninha eu fiz uma porção de coisas, inclusive eu era até meio repentista. Era um repentista ao meu jeito. Eu gostava muito daquelas histórias de contos de fadas. Então eu reunia a rapaziadinha, às vezes até maiores do que eu, fazia uma rodinha, sentava, pegava a sanfoninha, imitava as vozes dos personagens e inventava a história e músicas dos personagens, tudo na hora. (Milton Nascimento no Programa Som Brasil, 1987; Rede Globo de televisão, 6min13s-6min46s)

O gosto por cinema e o estímulo criativo proporcionado pelas trilhas parecem ter surgido antes do período em que morou em Belo Horizonte. Além disso, algumas criações pareciam não ser efêmeras, como atesta Duarte no trecho a seguir:

Foi nesse período, por volta de 1955, que começou a assistir aos desenhos de Walt Disney no cinema, uma grande descoberta e fonte de inspiração. **Assistindo aos musicais da turma do Mickey, percebeu que a música acompanhava a história e que os personagens tinham vozes diferentes. Com a gaita e a sanfona a tiracolo, passou a inventar e musicar suas próprias histórias.** (...) As histórias eram improvisadas. Sem sequer imaginar, porque o repente não era tradição na cidade, saía-se um perfeito repentista. **Entre todas as histórias criadas e cantadas por ele nos tempos de menino, a mais famosa se chamava “Porcolitro”, que durou nada menos que oito anos.(...) Em torno do personagem (um litro de leite muito safadinho que sempre derramava tudo e que um dia foi transformado em porco por**

¹⁴³ Entrevista de Milton Nascimento, cedida à jornalista Margarida Autran, em 1967, para o Jornal O Globo, p.76, 77.

uma fada, num porcolitro) ele criou a novela musical que divertia as outras crianças. (Duarte, 2006, p.42, grifo nosso)

Sobre tal processo, Nunes (2015) aponta que

O desenvolvimento da voz concilia experimentações diversas, aliadas à imitação de modelos vocais e sons que, captados pelos ouvidos, são recebidos ainda no útero materno. (...) É possível observar que a criança, na primeira infância, arrisca muitos tipos de emissão com variada gama de timbres, inicialmente através de balbucios, depois com as primeiras palavras que pronuncia e ao estabelecer diálogos com o mundo à sua volta; seja por meio do imaginário das histórias que inventa, quando dá voz a personagens e à sonorização de ambientes, seja quando imita animais, máquinas, vozes e um conjunto variado de objetos sonoros, ou, ainda, quando cria ou reproduz melodias.(...) A liberdade de expressão aliada à oferta e ao estímulo de produção sonora com a voz permitem que a criança amplie, num crescendo, a capacidade de se expressar vocalmente (Nunes, 2015, p. 17).

Tal experiência de criar músicas para personagens de histórias infantis é valorizada pela educadora musical Teca Alencar de Brito, ao mencionar que,

A partir de três ou quatro anos, as crianças costumam inventar canções. Na maior parte dos casos elas improvisam, cantando e contando histórias, casos etc. Algumas vezes, no entanto, podem fixar e repetir muitas vezes a mesma “invenção”. É importante estimular a atividade de criação, e, a princípio, é preferível deixar que a criança invente - letra e melodia - sem a interferência do adulto (Brito, 2003, p. 135)

Podemos observar, nestas citações, elementos para pensar e discutir o processo de desenvolvimento da criação de Milton Nascimento. Os trechos transcritos evidenciam a percepção do artista sobre a relação entre música e narrativa, demonstrando sua sensibilidade para a construção sonora de histórias. Ao notar que os personagens tinham vozes distintas e que a música acompanhava a trama, ele não apenas assimilou a função expressiva do som, mas também internalizou esse conceito em sua própria experimentação musical. A menção à gaita e à sanfona sugere um processo experimental de criação, no qual a música não surge apenas como um elemento complementar, mas como um meio ativo de contar histórias. Esse trecho ressalta, portanto, a conexão entre imaginação, oralidade e musicalidade na formação do artista. Através dessa prática, Milton Nascimento pôde vivenciar processos que colaboraram e estimularam o desenvolvimento de sua criatividade, de modo a propiciar um processo de aprendizagem, mesmo que inconsciente, ao mesmo tempo, interessante e motivador, possibilitando o desenvolvimento de suas potencialidades, tanto no que se refere à imaginação criativa quanto à consciência sonora.

Saindo dos desenhos animados, ainda tratando sobre cena e som, há relatos do gosto de Milton por cinema, ainda menino, desde quando morava em Três Pontas, conforme destaque de Duarte (2006),

Bituca era tímido, falava pouco, **escutava muito**. Seria estudioso, o primeiro aluno da classe em todos os anos da escola. Fernando, seu irmão adotivo, era mais falante, extrovertido, e não seria tão fã dos estudos quanto o irmão. Mas os dois tinham muito em comum. **Amavam o cinema** e, acima de tudo, eram filhos obedientes. **Todos os finais de semana Zino e Lília iam à sessão das seis no Cine Teatro Ideal**. (Duarte 2006, p.39, grifo nosso)

Nesta citação, Duarte (2006) menciona, além do gosto pelo cinema, a frequência com que Milton tinha acesso a este tipo de programa. Wagner Tiso, em entrevista a Amaral, também menciona o gosto e a influência do cinema sobre Milton,

Outra coisa que influenciou muito a gente era o cinema. Três Pontas era a única cidade do interior que tinha o famoso *cinemascope*. Som estereofônico. Então a gente ia ao cinema, e era a única cidade do interior que a trilha sonora encantava, porque era estéreo. E aquilo ali era uma maravilha. **A gente ouvia, depois ia comentar as músicas**. Eu saía com o Bituca, ia pra pracinha, começava a comentar. (Amaral, 2018, p. 67, grifo nosso)

O relato de Tiso demonstra o acesso a essa arte que comumente não se fazia presente em cidades do interior, à exceção de Três Pontas. Fernando Brant relata esse mesmo tipo de experiência com o cinema, junto a Milton, quando frequentavam juntos o CEC, Centro de Estudos Cinematográficos, na cidade de Belo Horizonte. Segundo Brant (2001), “nossos companheiros tinham a mesma sede e era natural que nossas conversas fossem regadas aos discos e películas que amávamos”. Nas três citações são destacadas a atitude de escuta. Wagner Tiso e Fernando Brant enfatizam o hábito de assistir filmes, prestar atenção na trilha sonora e depois comentar com os amigos, o que criava além do vínculo afetivo, o desenvolvimento auditivo e a construção de um repertório de sonoridades contidas nas trilhas sonoras dos filmes.

Um fato curioso sobre essas experiências com cinema em Três Pontas relaciona-se ao manuseio de películas cinematográficas,

O cinema era comandado pela figura carismática de Rojão, (...) responsável pela projeção, o cuidado com os filmes e outras empreitadas, como o cargo de diretor-chefe do jornal Correio Trespontano, lançado em 1956. (...) Rojão morava com a mãe, (...) em um apartamento no segundo andar do cinema, de onde eram realizadas as projeções. As máquinas e as latas com os rolos ficavam bem no meio da sala de entrada. Para as crianças, era uma aventura ir ali. (...) Bituca e Fernando foram alguns desses felizardos que fizeram amizade com Rojão. (...) **Os irmãos passavam muitas tardes na sala de projeção, ajudando a organizar as latas, cortar películas e emendá-las**. Sempre que uma arrebentava, ao fazer a emenda perdia-se um ou dois quadros, o que explicava o fato de que a exibição de um mesmo filme nunca era milimetricamente igual à anterior. **Bituca se divertia ao ver na contraluz os pedaços descartados, tentando adivinhar de que filme era cada fragmento de cena**. (Duarte, 2006, p.40)

Observando o relato desta experiência de Milton, ainda criança, cortando, emendando e manuseando películas, nota-se uma relação com a seguinte declaração de Márcio Borges

sobre a influência do cinema em seu processo de composição de canções junto a Milton Nascimento,

(...) 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 curti 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**. (Borges, 2010, *apud* Lopes, 2010, p. 27).

Em entrevista a Lopes, Márcio Borges reforça a importância do movimento *Nouvelle Vague*¹⁴⁴ 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. (...) 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 estória do cara fazer filme na rua com orçamento barato, com um monte de plano sequência para 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, *apud* Lopes, 2010, p. 26).

Podemos notar que a procura do novo, a aversão ao normal eram caminhos trilhados por Milton e Márcio Borges, o que os identificavam com o movimento *Nouvelle Vague* (Lopes, 2010, p.26). Assim, conjugando as três citações, podemos delinear uma relação entre as experimentações na maneira de compor, o contato com a *Nouvelle Vague* e o manuseio do corte e da emenda das películas, feitos de maneira artesanal, experimental e prática, em que Milton tinha a possibilidade de visualizar que cada cena era colocada dentro de um quadro específico da película. Assim, no intuito de “fazer músicas como seus mestres (Truffaut e o Godard) faziam cinema”, Milton explorava cortes cinematográficos compondo músicas com seções bem definidas e contrastantes entre si. Através de sonoridades, arranjo, de instrumentação, de andamentos, ritmos, harmonias e melodias diferentes, Milton constrói cenas e cenários em quadros específicos, como cenas diferentes de um mesmo filme (Lopes,

¹⁴⁴ Conforme define Lopes (2010), “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” (Lopes, 2010, p. 25)

2010, p.36), como acontece em “Três Pontas”¹⁴⁵, “Pai grande”¹⁴⁶, “Gira Girou”¹⁴⁷, dentre outros exemplos. O próprio Milton, em entrevista a Lopes (2010), quando questionado se o cinema foi determinante em sua formação composicional, declara

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 Westerns 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, É, tinha a música e o CEC, que era o Centro de Estudo Cinematográfico (Nascimento, 2009, *apud* Lopes, 2010, p. 26).

Conforme destaca Duarte (2006) esse gosto por cinema se intensifica na juventude quando Milton, na cidade de Belo Horizonte, conhece Márcio Borges, um dos sócios e programador do Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte, o CEC. Nesta ocasião, Milton começou a frequentar junto do amigo as reuniões do cineclube, e foi então que “começou a prestar atenção no papel do diretor, da montagem do roteiro” (Duarte, 2006, p. 91). Conforme destaca Chaves (2010), “mais do que uma diversão, o cinema firmava-se como meio de reflexão” (Chaves, 2010, p. 66), pois

Nesses percursos compareceram sobremaneira as relações entre cinema, formação humanística e engajamento político, principalmente nas práticas intergeracionais entre os anos de 1940 e 1960. Esse fator funcionou tanto como elemento articulador de grupos quanto como fonte de conhecimento e informação, configurando uma prática cultural que pode ser definida como “pedagógica” (Chaves, 2010, p. 88)

Na época, conforme aponta Chaves (2010), o cineclubismo desempenhou um papel importante no efervescente contexto político-cultural, foi utilizado como ferramenta pedagógica, pois através das discussões de roteiros de obras cinematográficas mundiais

(...) revelava tempos de euforia desenvolvimentista, de acelerada politização da sociedade, de amplos debates sobre a eficácia revolucionária da arte, da explosão de reivindicações dos trabalhadores urbanos e rurais, de sonhos com uma Sierra Maestra que nos livrasse do Imperialismo, do latifúndio e da miséria. (Chaves, 2010, p. 65)

Neste contexto, Fernando Brant (2001), discorre sobre a influência do CEC nos processos de formação composicional de todos que frequentavam as reuniões no cineclube,

¹⁴⁵ Canção composta por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, gravada no disco *Milton Nascimento*, em 1967, pela EMI-Odeon. O corte de cena mencionado no texto ocorre em 54s. Disponível em: [Três Pontas - Milton Nascimento](#) Acesso em: 05 mar. 2025.

¹⁴⁶ Canção composta por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, gravada no disco *Milton Nascimento*, em 1969, pela EMI-Odeon. O corte de cena mencionado no texto ocorre em 52s. Disponível em: [Milton Nascimento - Pai Grande \(1969\)](#) Acesso em: 05 mar. 2025.

¹⁴⁷ Canção composta por Milton Nascimento e Márcio Borges, gravada no disco *Milton Nascimento*, em 1967, pela EMI-Odeon. Os cortes de cena mencionados no texto ocorrem em 34s, 1min45s e 2min16s. Disponível em: [Gira, Girou - Milton Nascimento](#). Acesso em: 05 mar. 2025.

O cinema era contagiante porque nele cabiam todas as criações: as palavras dos grandes escritores, a música dos compositores, a atuação dos atores e bailarinos, a voz dos cantores, a plasticidade herdada dos mestres da pintura. E era movimento, sensação, emoção. A sala escura era meu mundo e era o mundo de muita gente que compartilhava comigo, ao fim de cada sessão, os comentários extasiados ou a crítica mais feroz. (...) Vem desse tempo esse amor por música e cinema, essas duas maneiras humanas de interpretar o mundo que me dão energia para acreditar na beleza e procurá-la. O CEC foi uma ótima escola para a minha geração. Alguns dos passos que fizeram de mim o que hoje sou foram dados lá. (Brant, 2001. p.92-94)

O CEC foi uma escola para Milton e um elemento importante na construção de seu processo de formação composicional, orientado por uma imaginação sonoplástica desenvolvida ao longo dos anos de exposição a conteúdos audiovisuais, principalmente do cinema. Conforme mencionado por Fernando Brant foi uma escola na qual seus frequentadores puderam experimentar processos de entendimento e análise, de compreensão do que viam, ouviam e viviam.

Conforme destaca Coan (2012, p. 2), o final da década de 1960 foi um período de intensa agitação global, caracterizado por manifestações em prol da igualdade de direitos nos Estados Unidos, protestos contra a Guerra do Vietnã e a revolta estudantil conhecida como “Maio de 68” na França. Esses eventos refletiam o surgimento de práticas sociais alternativas, protagonizadas principalmente por jovens que desafiavam as instituições estabelecidas, tanto do ponto de vista político quanto comportamental. Na mesma linha, Coan (2012) enfatiza que no Brasil, os movimentos sociais e estudantis ganharam força e, em junho de 1968, mobilizaram cerca de cem mil pessoas nas ruas do Rio de Janeiro em um grande protesto contra a ditadura militar. No entanto, em dezembro do mesmo ano, o governo endureceu o regime com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), marcando o início dos chamados “anos de chumbo” (1969-1974), em que o Brasil foi palco de uma série de crimes, incluindo tortura, perseguições, assassinatos e censura, todos institucionalizados pelo governo militar instaurado após um golpe de Estado.

Nesse ambiente de repressão política, Coan (2012, p. 2), reforça que artistas foram silenciados pela censura, tendo muitos de seus trabalhos proibidos, e muitos sendo sentenciados ao exílio. O autor enfatiza que a censura se estendeu a diversas formas de expressão artística, atingindo não apenas a música, mas também o cinema, o teatro, a literatura e as artes plásticas. Na mesma direção, conforme destacado por Napolitano (2002, p.1), movimentos artísticos e culturais, situados entre a Bossa Nova e o Tropicalismo, buscaram driblar a repressão por meio de mensagens nas entrelinhas de suas obras. Esse período sombrio da ditadura civil-militar foi marcado por uma contradição evidente: enquanto

o regime tentava projetar uma imagem de sucesso econômico, intensificava seus esforços para calar as vozes de protesto. Foi nesse contexto, enfatizado por Napolitano (2002) que

surgiu e se consagrou a expressão Música Popular Brasileira (MPB), sigla que sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50 (Napolitano 2002, p.2).

Zan (2001) aponta o surgimento de um movimento artístico crítico e intelectualizado frente ao contexto de ditadura militar, um movimento de grande relevância para a cultura brasileira,

A MPB consolidou-se como segmento legítimo e hegemônico no mercado. Ligada a uma tradição de engajamento vinda da década anterior, manteve a aura de segmento crítico e intelectualizado no contexto da ditadura militar. Os compositores Chico Buarque, Gonzaguinha, João Bosco, Aldir Blanc e Milton Nascimento produziram um amplo repertório em que se podem identificar traços do ‘romantismo revolucionário’, por exemplo, o reconhecimento do povo como elemento de resistência ao regime ditatorial. Muitos dos seus compositores foram alvos da censura que se tornou mais intensa após a decretação do AI-5; dessa vez, diferentemente do período da ditadura varguista, apoiada não pela ideologia do trabalhismo, mas na Doutrina de Segurança Nacional. Calcula-se que ao longo de dez anos foram vetadas pela censura mais de mil canções (Zan, 2001, p. 116)

Somando a esta ideia, Diniz (2012) aponta que

Essas referências herdadas pelos componentes do Clube da Esquina deram vida a uma música plural que expressava, em maior ou menor escala, traços de uma resistência política à ditadura militar e à censura imposta no Brasil desde 1964. Igualmente, essa resistência criticava o desfalecimento de certos valores e princípios coletivos cada vez mais substituídos por uma individualização apregoada pelo ideal de vida burguês, naquele contexto histórico. (...) Tal efervescência político-cultural foi marcada, (...) pelo “diálogo tenso e criativo” entre a “rebeldia contra a ordem e a revolução social por uma nova ordem” (Diniz, 2012, p. 372)

Foi nesse contexto que emergiu mais uma das facetas do processo criativo musical de Milton Nascimento. De acordo com a historiadora Heloísa Starling,

O momento mesmo do Clube da Esquina é o momento mais terrível da ditadura militar porque é o momento mais repressivo em que a censura está mais aguda, é a partir do AI 5 em 1968. Os participantes do que a gente está chamando de Clube da Esquina estão se reunindo ali por uma identidade, que é cultural basicamente. Não é uma identidade política. Mas eles são originários de experiências políticas diferentes. Então, por exemplo, o Márcio Borges está na Universidade, está vendo os amigos serem presos, etc. E aí eu acho que essas experiências eles trazem, **eles trazem suas próprias experiências, aquilo que eles estão vendo. E isso se reflete principalmente nas letras do Clube da Esquina.** Duas temáticas que eu acho que são muito fundantes no Clube da Esquina: uma é a temática da noite com uma metáfora da situação do país. E a outra a ideia de que a resistência armada é possível, como aparece, por exemplo, na “Fé cega, faca amolada”¹⁴⁸. É onde a

¹⁴⁸ Canção composta por Milton Nascimento e Beto Guedes, gravada no disco *Minas*, em 1975, pela EMI-Odeon. Disponível em: [Milton Nascimento & Beto Guedes - Fé Cega, Faca Amolada](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

questão da resistência, da luta armada vai aparecer de forma muito forte. (Em Vista. Clube da Esquina, 2012. 13min14s - 9min38s)

Reforçando as colocações de Heloísa Starling, Márcio Borges ressalta aspectos sobre a produção musical no período em questão

Na verdade é o seguinte, eu era muito sintonizado com a juventude da minha época e, **principalmente, com a juventude estudantil**. Como todo mundo era muito ativista, todo mundo muito participante, a gente tinha altos sonhos e projetos como geração. Uma geração que estava vivendo uma época efervescente no mundo inteiro. Os estudantes estavam se levantando em Roma, em Paris, em Ohio nos Estados Unidos, até na China. Então, a gente era um pouco tomado por essa onda juvenil que estava levando o planeta. **A gente gostava muito disso, eu conversava e filosofava muito com o Bituca a respeito disso. E a gente, então, queria fazer músicas que não fossem só músicas.** Ou seja, é claro que a gente queria fazer sucesso, ter um público que gostasse de nós, gostasse das nossas músicas, mas isso não era a coisa principal. **O que a gente queria era participar do momento, entende?** Era ajudar a construir uma revolução ali feita por todas as mentes e corações, entende? E Hippie, flower power, esse sonho todo bonitinho vem sendo derrubado como disse o John Lennon: “o sonho acabou”. É Vietnã, é Napalm, é Guerra Fria, ameaça de bomba atômica na cabeça da juventude. Quer dizer, eu cresci nesse ambiente, vinte e um anos de ditadura. Foi nesse ambiente que eu cresci e me tornei homem saindo de uma meninice totalmente ingênua num bairro periférico de Santa Teresa (Borges, 2021, 10min43s - 12min49s , grifo nosso)

Márcio aborda também a questão sobre a composição de letras de cunho político

Teve uma época em que eu fazia músicas deliberadamente protestantes, no sentido de buscar uma militância. Fiz algumas músicas de pura revolta, teve isso. Mas isso eu não diria que eu era um compositor que buscava uma mensagem política não. **Eu buscava me expressar, eu acho que antes de tudo o artista, o poeta tem que sobrevoar tudo, ele tem que ser um crítico geral da humanidade. Acho que esse é o grande papel do artista e do poeta.** Então, naquele momento a militância me levava a escolher um lado que era o lado que eu escolhi e é desse lado que eu estou. (Borges, 2021, 15min13s - 16min01s)

As declarações de Márcio Borges ilustram os elementos contextuais que compõem os aspectos composicionais presentes tanto na obra de Milton Nascimento como na obra do Clube da Esquina. As características composicionais ligadas ao período de cerceamento da ditadura militar presentes na obra de Milton, estão expressas além do arranjo, da sonoridade, da instrumentação, da experimentação sonora, principalmente em suas letras que abordam temáticas como a resistência e a luta armada, a da noite remetendo à situação do país, do “gosto de sol” remetendo à esperança do amanhã, do “vidro e corte”, remetendo ao clima de repressão, ou em letras construídas sobre metáforas que refletem o sentimento da juventude, que mesmo frente ao sofrimento, escrevem sobre colocar o “pé na estrada”, realizar viagens, perseguirem os seus sonhos, reivindicarem o amor, a reunião e o coletivo. O disco *Clube da Esquina* (1972), como um todo, expressa muito bem essas características composicionais e é um exemplo de produção pautada na relação entre política e contracultura (Coan, 2012, p.5). Para citar alguns exemplos de canções específicas produzidas sob este crivo artístico,

podemos mencionar “Clube da Esquina nº 1”¹⁴⁹, “Saídas e bandeiras nº 1”¹⁵⁰, “Saídas e bandeiras nº 2”, “Nada será como antes”¹⁵¹, “San Vicente”¹⁵², “Tudo que você podia ser”¹⁵³, “Ao que vai nascer”¹⁵⁴.

Lançado em 1973, *Milagre dos Peixes* é um dos álbuns da carreira de Milton Nascimento mais marcados pela forte censura imposta pelo regime militar brasileiro. Com letras vetadas, o disco tornou-se um experimento sonoro singular, que transcende o formato tradicional da canção, explorando vocalizações, arranjos inovadores e a fusão de ritmos brasileiros com influências africanas, do rock e latinas (Marques, 2021, p. 127). Diniz (2012) afirma que “todos os elementos musicais presentes na obra recuperam a temática da escravidão, dando a ela outros significados. A dor, o desespero, a tristeza e o desejo de liberdade do escravo confunde-se com a natureza do protesto e da crítica à ditadura militar” (Diniz, 2012, p. 375). Conforme colocado por Diniz (2012),

Para as gravações do LP *Milagre dos Peixes*, (...) Milton Nascimento e seus parceiros queriam produzir um trabalho artístico de qualidade que, inevitavelmente, não deixaria de registrar os conflitos de ordem individual e social que agitavam o cenário político e cultural dos anos 1970. No entanto, **a atuação da censura, comandada pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas, ao invés de se tornar um empecilho à realização do disco, transfigurou-se em um componente a mais em sua confecção.** Seus músicos e produtores, envolvidos num ambiente de experimentação sonora, valeram-se da proibição das letras de três composições - consideradas inapropriadas aos interesses do regime político - para criarem uma obra discográfica de sumária complexidade e riqueza musical e gráfica inserida no vasto leque da MPB (Música Popular Brasileira). Ao ser informado sobre o veto de tais canções, Milton Nascimento decidiu: “Vou gravar de qualquer jeito. Vou botar no som tudo o que eles tiraram na letra. Eles vão ver comigo...” (Borges, 2004, p.306). Tomado por esse desejo, **coube aos recursos musicais “dizer” o que foi impedido nas letras.** Em consonância com essa atitude, todas as 11 canções do disco, sem exceção, expressaram em palavras e/ou sonoridades o protesto contra a repressão político-cultural e o sentimento de indignação causado pelo cerceamento da liberdade artística (Diniz, 2012, p. 373)

Podemos observar no trecho destacado por Diniz (2012) que a censura imposta pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas, em vez de sufocar a criação do álbum

¹⁴⁹ Canção composta por Milton Nascimento e Lô Borges, gravada no disco *Milton*, em 1970, pela EMI-Odeon. Disponível em: [Clube Da Esquina](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁵⁰ Canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no disco *Clube da Esquina*, em 1972, pela EMI-Odeon. Disponível em: [Saídas E Bandeiras Nº 1](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁵¹ Canção composta por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, gravada no disco *Clube da Esquina*, em 1972, pela EMI-Odeon. Disponível em: [19 Nada Será Como Antes](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁵² Canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no disco *Clube da Esquina*, em 1972, pela EMI-Odeon. Disponível em: [Milton Nascimento San Vicente Clube da Esquina 40 anos](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁵³ Canção composta por Lô Borges e Márcio Borges, gravada no disco *Clube da Esquina*, em 1972, pela EMI-Odeon. Disponível em: [Tudo O Que Você Podia Ser](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁵⁴ Canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no disco *Clube da Esquina*, em 1972, pela EMI-Odeon. Disponível em: [Ao Que Vai Nascer](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

Milagre dos Peixes, acabou impulsionando o desenvolvimento de processos criativos por parte de Milton Nascimento e sua equipe. A ação dos órgãos censores não impediu que Milton se expressasse através de sua música. Ao contrário, possibilitou o desenvolvimento de processos de experimentação sonora que culminou em uma maneira única de transpor as barreiras da repressão, transformando a ausência das letras proibidas em uma expressão musical ainda mais potente, através do uso de vocalizes, arranjos e instrumentações que intensificam ainda mais o caráter de resistência da obra, tornando-a um símbolo da luta artística contra a repressão.

Conforme pontuado por Diniz (2012, p. 124), o título *Milagre dos Peixes* carrega uma forte carga simbólica que dialoga diretamente com o contexto político e social da época. Ao remeter ao milagre bíblico da multiplicação dos peixes, Milton Nascimento evoca valores como solidariedade e partilha, contrastando com o chamado “milagre econômico brasileiro”, promovido pela ditadura militar como um período de grande crescimento, mas que, na prática, aprofundava desigualdades e reprimia liberdades. A crítica implícita na obra ressalta de forma precisa a dualidade presente no Brasil durante a ditadura militar: enquanto a propaganda estatal construía a ilusão de um país em ascensão, a realidade da repressão e das desigualdades sociais era mascarada. A introdução da TV em cores simboliza esse esforço de controle ideológico, pois os meios de comunicação foram amplamente utilizados para difundir uma narrativa otimista, desconsiderando a violência e a censura impostas pelo regime.

Dentro desse contexto, *Milagre dos Peixes* emerge como um contraponto crítico. A defesa da natureza e a abordagem sensível de Milton Nascimento não apenas confrontam o modelo desenvolvimentista imposto pela ditadura, mas também reforçam a necessidade de um olhar mais humano e coletivo sobre o país. Esse experimentalismo sonoro pode ser apreciado no disco *Milagre dos Peixes*¹⁵⁵ como um todo. Mas cabe destacar algumas canções em específico, como a faixa-título “Milagre dos Peixes”¹⁵⁶, em que Milton une jazz e sonoridades das festas religiosas mineiras e explora uma forma diferente de empregar o modalismo e a conjugação de métricas irregulares¹⁵⁷. Além dessa, vale ressaltar as três canções que tiveram

¹⁵⁵ Disponível em: [Milton Nascimento - Milagre Dos Peixes](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁵⁶ Canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no disco *Milagre do Peixes*, em 1973, pela EMI-Odeon. Disponível em: [Milagre Dos Peixes](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁵⁷ Ivan Vilela (2010) ressalta que “(...) toda a base da música brasileira foi construída dentro de padrões rítmicos binários, ternários e quaternários. Milton desenvolve músicas em compassos quinários (em cinco tempos), além de trabalhar com compassos híbridos (pulsações diferentes numa mesma música). E também a execução de um samba, originalmente binário, em ritmo ternário” (Vilela, 2010, p. 23)

as letras censuradas pela ditadura “Os escravos de Jó”¹⁵⁸, “Hoje é dia de El-Rey”¹⁵⁹ e “Cadê”¹⁶⁰. Cabe destacar que ainda que as letras tenham sido vetadas, os nomes dos letristas que faziam parceria nessas músicas, permaneceram na ficha técnica.

Um dos recursos que tornou possível a feitura do disco *Milagre dos Peixes* e que colaborou para a ampliação e o refinamento dos processos de criação de Milton Nascimento e de seus amigos músicos, compositores e letristas, foi o desenvolvimento dos recursos tecnológicos de gravação. Conforme destaca Diniz (2012)

(...) foi graças às novas tecnologias que os músicos reuniram condições para registrar suas pesquisas de timbres, efeitos sonoros e a exploração de ruídos manipulados em formato de gravação estéreo, no qual os sons transitavam entre quatro canais dando a **sensação de mobilidade e espacialização**. Esses recursos conferiram ao LP *Milagre dos Peixes* uma singularidade estética, qualificando-o como um disco experimental e talvez único em seu tempo (Diniz, 2012, p. 377, grifo nosso)

Conforme reflexões levantadas por Diniz (2012, p. 377), embora o regime militar tenha imposto censura e restrições, o crescimento econômico da época proporcionou melhores condições tecnológicas para a experimentação musical, incluindo recursos de gravação mais avançados. Além disso, outro fator importante para a consumação deste projeto foi o crédito e a liberdade de experimentação concedida pela gravadora a Milton Nascimento, conforme destaca Hugo Sukman, Jornalista e Crítico Musical, ao Programa *O som do vinil*

Disco a disco, Milton Nascimento foi se tornando um dos grandes pilares da música brasileira. Milton tinha essa grande capacidade musical, mas ele foi se tornando um grande artista. Além disso, além de um grande compositor, alguém que tem alguma coisa pra dizer conceitualmente. **Os discos do Milton são todos muito conceituais e foram feitos numa gravadora, a Odeon brasileira, numa época (...) em que a gravadora permitia que os artistas se desenvolvessem.** O Milton tinha essa gravadora investindo nele. Nem sempre ele foi de grandes vendagens, mas **ele pôde ir construindo disco a disco uma obra, não só musical, mas artística acompanhando a história do Brasil.** Então, o *Milagre dos Peixes*, por exemplo, é um símbolo daquele período de ditadura, um disco todo mutilado em que o Milton usa a capacidade vocal dele, a voz privilegiada dele, os vocalizes dele para substituir letras proibidas pela censura de maneira sofrida. Ele traduz isso musicalmente. (Hugo Sukman, Jornalista e Crítico Musical ao Programa *O som do vinil*. Milton Nascimento e o álbum *Minas*, 1min3s - 2min31s, grifo nosso)

¹⁵⁸ Canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no disco *Milagre do Peixes*, em 1973, pela EMI-Odeon. Disponível em: [Milton Nascimento e Clementina de Jesus - Os escravos de Jó](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁵⁹ Canção composta por Milton Nascimento e Márcio Borges, gravada no disco *Milagre do Peixes*, em 1973, pela EMI-Odeon. Disponível em: [Milton Nascimento - Hoje É Dia de El Rey](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁶⁰ Canção composta por Milton Nascimento e Ruy Guerra, gravada no disco *Milagre do Peixes*, em 1973, pela EMI-Odeon. Disponível em: [Cadê](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

A liberdade criativa dentro do estúdio permitiu que Milton e seus companheiros explorassem novas sonoridades e técnicas, apurando e ampliando seus recursos composicionais, refinando sua abordagem artística. Márcio Borges, destaca que

A produção preparada para o *Milagre dos Peixes* já mostrava que a gravadora queria investir. Havia uma orquestra sinfônica dentro do estúdio, com músicos eruditos do calibre do *cello* Peter Dauelsberg, ou do *spala* Giancarlo Pareschi. E o que mais Bituca quisesse. Milton Miranda e Adail Lessa acreditavam mais do que nunca no potencial do meu bom Ludwig von Betúci¹⁶¹. Na gravação do “Tema dos deuses”, até o venerando maestro Radamés Gnatalli chegou junto da rapaziada; escreveu o arranjo e regeu a orquestra. A produção gráfica do álbum, projeto de Noguchi, também foi cara e bem cuidada. Para coroar, havia também um novo empresário para Bituca, um nome bastante conhecido no meio, Benil Santos, empresário de estrelas. Quer dizer, era uma virada. (Borges, 2013. p. 310, grifo nosso)

Esses fatores, a saber o desenvolvimento dos recursos tecnológicos de gravação, a liberdade de experimentação dentro do estúdio e o investimento da gravadora foram importantes para a construção da identidade sonora e dos processos composicionais desenvolvidos pelos componentes do grupo Clube da Esquina e de álbuns, dentre outros, como o *Milagre dos Peixes*, que teve sua estética delineada em resposta aos impactos da censura. Conforme observa Diniz (2012), por um lado, a gravadora oferecia liberdade de criação artística e investimento, permitindo a experimentação e a criação de obras inovadoras que desafiavam os padrões comerciais da indústria fonográfica. Isso foi essencial para a construção de uma estética única, como a que Milton Nascimento e o *Clube da Esquina* desenvolveram, marcada pela fusão de gêneros e pela riqueza harmônica. Por outro lado, essa liberdade não era absoluta, pois a censura e as restrições políticas da ditadura impunham barreiras à plena expressão artística. Mesmo com apoio financeiro e estrutural, os músicos enfrentavam limitações impostas pelo regime, como o veto a letras de *Milagre dos Peixes*. Esse paradoxo evidencia como a arte, mesmo quando incentivada comercialmente, não estava imune às tensões políticas do período, tornando-se, muitas vezes, um espaço de resistência e reinvenção diante das adversidades.

Um aspecto a ser considerado em um período um pouco anterior, conforme destaca Vicente (2014, p. 26), é o expressivo crescimento da indústria fonográfica, entre 1956 e final da década de 1960, que ocorreu na efervescência do pós-guerra e na ascensão de um mercado jovem que ocupará espaço privilegiado do consumo musical. A difusão destes bens simbólicos e sua expansão mundial foram facilitadas pelos avanços tecnológicos nos meios de comunicação, como a televisão e os primeiros satélites, e neste quadro:

¹⁶¹ Apelido que Márcio Borges conferiu à Milton Nascimento.

Teremos ainda uma intensa experimentação musical dentro do próprio rock, da qual o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band 30* (1967), dos Beatles, é um exemplo emblemático. Além de ter sido o primeiro disco de repercussão a lançar mão sistematicamente das técnicas de gravação, em multicanais, que permitiam a adição de novas trilhas musicais a uma base já gravada [...] Tal opção conferia uma extraordinária autonomia técnica e artística à produção do disco, evidenciando as possibilidades expressivas oferecidas pelo estúdio de gravação e, em alguma medida, inaugurando uma nova etapa na relação entre música e tecnologia (Vicente, 2014, p. 27).

De acordo com Molina (2017) com a incorporação dos novos recursos tecnológicos de gravação que surgiram a partir da década de 1960, no Brasil, os compositores passaram a desenvolver novas formas e procedimentos de composição de canções. Os compositores começaram a explorar simultaneidades e a criar contrastes sonoros, tanto dentro de uma única faixa quanto na justaposição de diferentes faixas ao longo de um lado de um LP. A este processo de inovação, Molina (2017, p.13) dá o nome de “composição por montagem” na música popular cantada, ou simplesmente “música de montagem”, que se relaciona aos processos de construção de arranjos e de gravação que permite sobreposições em camadas, feitas de maneira não linear e diferentes manipulações dos sons gravados. Assim como na música impressionista, a sonoridade ganha maior destaque. Tal conceituação trabalhada por Molina relaciona-se às formas de análise empregadas na música popular defendidas por Tagg (2003) e González (2016). Molina (2017) esclarece que

A montagem se vale de procedimentos técnicos que só foram possíveis após a introdução de gravadores de fita com pistas diferentes, em que os canais para gravação foram se multiplicando para várias dezenas, aumentando consideravelmente os recursos no estúdio. Além de sobrepor sons diferentes em cada canal, além da inversão da fita, da alteração de sua velocidade, da modificação do timbre de voz, além da criação de sons eletrônicos e de outros expedientes, esses processos de gravação permitiram colagens que resultaram em uma transformação na prática das composições de música popular cantada (Molina, 2017, p. 13).

Esses novos processos de composição se expandiram, consolidaram-se e tornaram-se predominantes no mercado fonográfico, inserindo-se em um contexto mais amplo. Nesse cenário, a música popular passa a compartilhar características comuns a outras expressões artísticas do período, em que a construção da forma se baseia em técnicas de montagem, como cortes, colagens, fusões e sobreposições, o que ocorre também na produção de Milton Nascimento, conforme pode ser conferido nos discos *Minas* e *Geraes*, por exemplo.

Conforme destaca Molina (2017), tais técnicas de montagem podem ser encontradas na obra de Milton Nascimento, como exemplo, na canção “Sentinela”¹⁶², em que partindo de uma canção matriz de gênero simples poderiam ser agregados elementos de outros gêneros na

¹⁶² Canção disponível em: [Sentinela](#). Acesso em: 07 mar. 2025.

montagem do fonograma, deixando a canção com uma estrutura mais complexa”¹⁶³; “Fé cega, faca amolada”¹⁶⁴ e “Saudade dos Aviões da Panair”¹⁶⁵, em que ocorrem acontecimentos em simultaneidade¹⁶⁶; Cais”¹⁶⁷, em que aparecem particularidades rítmicas da própria levada¹⁶⁸; “Minas”¹⁶⁹, em que há um tratamento da sonoridade no que se refere à textura sonora do fonograma de uma forma geral¹⁷⁰.

Outro recurso composicional recorrente na obra de Milton Nascimento que se torna possível devido aos recursos de gravação é a utilização da música incidental e a recorrência de material melódico de caráter idêntico ou aproximado que permeia os discos do artista. Através de recursos como sobreposições e colagens, podemos localizar, por exemplo, um trecho semelhante a “Cais”, na canção “Idolatrada”¹⁷¹. A canção “Paula e Bebeto” transita em momentos diferentes, como música incidental, pelo disco *Minas* (1975), como nas canções “Idolatrada”; “Minas”¹⁷² e “Saudade dos aviões da Panair”¹⁷³. O acorde final da canção “Simples”¹⁷⁴ é o mesmo acorde que abre a canção “Fazenda”¹⁷⁵, do disco *Geraes* (1976). A canção “Minas”, presente no disco de 1975, é a mesma composição que “Minas Geraes”¹⁷⁶, gravada no disco *Geraes*, porém, sem letra. Conforme destacado por Nunes (2005, p. 45), no arranjo da canção “Carro de boi”¹⁷⁷, do álbum *Geraes* (1976), há um momento em que,

¹⁶³ Para mais informações consulte Molina (2017, p.46-53)

¹⁶⁴ Canção disponível em: [Milton Nascimento & Beto Guedes - Fé Cega, Faca Amolada](#). Acesso em: 07 mar. 2025.

¹⁶⁵ Canção disponível em: [Saudade Dos Aviões Da Panair \(Conversando No Bar\) / Paula E Bebeto \(Medley\)](#). Acesso em: 07 mar. 2025.

¹⁶⁶ Para mais informações consulte Molina (2017, p.89-99)

¹⁶⁷ Canção disponível em: [Cais](#). Acesso em: 07 mar. 2025.

¹⁶⁸ Para mais informações consulte Molina (2017, p.99-100)

¹⁶⁹ Canção disponível em: [Minas / Paula E Bebeto \(Medley\)](#). Acesso em: 07 mar. 2025.

¹⁷⁰ Para mais informações consulte Molina (2017, p.107-121).

¹⁷¹ Canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no disco *Minas*, em 1975, pela gravadora EMI-Odeon. O trecho musical semelhante à canção “Cais” encontra-se de 1min55s a 3min7s. Em 2min34s, de maneira incidental, aparece um trecho melódico da canção “Paula e Bebeto”. Disponível em: [Idolatrada / Paula E Bebeto \(Medley\)](#). Acesso em: 07 mar. 2025.

¹⁷² Canção composta por Novelli, gravada no disco *Minas*, em 1975, pela gravadora EMI-Odeon. A canção “Paula e Bebeto”, de maneira incidental, aparece de 00-32s, 1min19s-1min38s e de 2min11s-2min32s.. Disponível em: [Minas / Paula E Bebeto \(Medley\)](#). Acesso em: 07 mar. 2025.

¹⁷³ Canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no disco *Minas*, em 1975, pela gravadora EMI-Odeon. A canção “Paula e Bebeto”, de maneira incidental, aparece de 2min53s-3min14s. Disponível em: [Saudade Dos Aviões Da Panair \(Conversando No Bar\) / Paula E Bebeto \(Medley\)](#) Acesso em: 07 mar. 2025.

¹⁷⁴ Canção composta por Nelson Ângelo, gravada no disco *Minas*, em 1975, pela gravadora EMI-Odeon. O acorde final aparece em 1min54s-2min9s. Disponível em: [Simples](#). Acesso em: 07 mar. 2025.

¹⁷⁵ Canção composta por Nelson Ângelo, gravada no disco *Geraes*, em 1976, pela gravadora EMI-Odeon. O acorde inicial aparece em 00s-6s. Disponível em: [Fazenda](#). Acesso em: 07 mar. 2025.

¹⁷⁶ Canção composta por Novelli e Ronaldo Bastos, gravada no disco *Geraes*, em 1976, pela gravadora EMI-Odeon.. Disponível em: [Minas Geraes](#). Acesso em: 07 mar. 2025.

¹⁷⁷ Canção composta por Maurício Tapajós e Cacaso, gravada no disco *Geraes*, em 1976, pela gravadora EMI-Odeon.. O trecho em que ocorre a citação incidental de “Minas” está localizado de 1min17s-1min23s. Disponível em: [Carro De Boi](#). Acesso em: 07 mar. 2025.

enquanto a letra diz: “... que vontade de não mais voltar, quanta coisa que vou conhecer...”, um solo de fagote surge incidentalmente em segundo plano, executando um trecho da melodia de “Minas” que, em “Minas Geraes”, apresenta a letra: “... coração, coração, coração, coração, coração...”. Nunes (2005, p. 45) aponta que tais citações de canções e melodias reforçam, no nível musical, o aspecto de nostalgia e saudade característico da produção do Clube da Esquina, frequentemente presente nas letras.

Partindo desse assunto, e construindo uma relação entre os mencionados recursos tecnológicos de gravação com os quais Milton Nascimento teve contato, além de algumas memórias afetivas que povoam seu imaginário criativo, conforme destaca Rodrigues (2000), outra paisagem sonora que reverbera no processo criativo de Milton Nascimento é a do coro da Igreja. Rodrigues destaca o reconhecimento de Milton Nascimento sobre o fato de os corais e vocais em seus discos serem sempre uma referência a essa sonoridade (Rodrigues, 2000, p.39). Esses vocais aparecem de diversas formas: a partir da participação de grupos vocais, como a presença do grupo Boca Livre em “Mistérios”¹⁷⁸ no disco *Clube da Esquina nº 2*; pelas vozes de crianças, como se pode ouvir no disco *Minas* (1976)¹⁷⁹; pela participação dos músicos instrumentistas nas aberturas de vozes, encontrada em vários discos do artista da década de 1970 e pela sobreposição da própria voz do artista.

Lopes (2010) destaca a gravação da canção “Novena”¹⁸⁰, em que Milton “utiliza sua voz não apenas para cantar a letra mas também realiza diversas vocalizações, recorrendo ao processo de *dubbing* (regravação), que ele costuma chamar de “os primos”, que nada mais é do que “ele cantando com ele mesmo” (Lopes, 2010, p.39) utilizando os processos de sobreposição, destacados por Molina (2014). Percebe-se, desse modo, que a referência aos corais se desdobra em diferentes estéticas de canto coletivo, explorado artisticamente de modo criativo.

Outra questão que se relaciona às experiências de criação está ligada a algumas experiências relatadas por Milton em que ele e seus amigos faziam nos morros trespontanos. Eles subiam em determinados morros e punham-se a gritar de lá só para ouvir o eco¹⁸¹.

¹⁷⁸ Canção composta por Joyce e Maurício Maestro, gravada no disco *Clube da Esquina 2*, em 1978, pela gravadora EMI-Odeon. Disponível em: [Mistérios](#). Acesso em: 07 mar. 2025.

¹⁷⁹ Podemos ouvir as vozes das crianças na canção “Minas”. Disponível em: [Minas / Paula E Bebeto \(Medley\)](#). Acesso em: 06 mar. 2025. Na canção “Ponta de areia”. Disponível em: [Ponta De Areia](#). Acesso em: 06 mar. 2025. Na canção “Paula e Bebeto”. Disponível em: [Paula E Bebeto](#). Acesso em 06 mar. 2025. Na canção “Idolatrada”. Disponível em: [Idolatrada / Paula E Bebeto \(Medley\)](#). Acesso em 06 mar. 2025.

¹⁸⁰ Disponível em: [Novena](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁸¹ “O efeito de eco e reverberação, principalmente se é longa, separa por uma duração determinada de tempo o ato de emissão do som da sua resposta, seja ela reverberação ou eco. Soa como se fora emitida de outro lugar, de

Rodrigues (2000) destaca uma fala de Milton Nascimento em que ele expressa o seu gosto por esse efeito sonoro:

Três Pontas tem muita serra, em Minas né. Então às vezes a gente subia, a turma toda subia num morro lá e começava a gritar, eu por exemplo, e aí eu ouvia aquele negócio de volta repetidas vezes, aquele negócio todo assim, e quando eu comecei a gravar eu falava com o pessoal - olha bota um eco que a minha coisa tem muito haver com eco, e é assim, tem gente que gosta, tem gente que não gosta, mas o eco tá lá. (Rodrigues, 2000, p. 92)

O recurso de eco tornou-se uma marca expressiva na produção fonográfica do artista na década de 1970 e aparece de diferentes maneiras. Ao dissertar sobre o aspectos composicionais utilizados por Milton Nascimento no disco *Clube da Esquina* (1972), Nunes (2005) sugere “que as diversas repetições encontradas em sua estrutura de composições criam um efeito de eco, ouvido também na gravação a partir da utilização de efeitos como o *reverb* e da defasagem temporal dos dobramentos de voz” (Nunes, 2005, p. 86). Esses recursos são utilizados no disco mencionado, de uma maneira geral, mas citando alguns exemplos em especial, conforme o trabalho de Nunes (2005),

podemos mencionar algumas canções que possuem apenas uma seção que se repete com pequenas variações, como “Um gosto de sol”¹⁸², “Cais”¹⁸³, observando apenas o que ocorre antes da coda e “Pelo amor de Deus”¹⁸⁴. Outras que exploram a repetição dos últimos compassos de uma determinada seção, como ocorre em “Ao que vai nascer”¹⁸⁵, “Clube da Esquina”¹⁸⁶ e “Um gosto de sol”, em que “na segunda vez em que a seção A é tocada, consecutivamente, repete-se os quatro últimos compassos de A quando vai em direção à seção B (Nunes, 2005, p. 84).

Nunes (2005) pontua e demonstra através de transcrições de trechos das canções, que embora haja alterações harmônicas e melódicas, a intenção nas canções citadas é a de repetição, o que causa o efeito de eco mencionado, também manifestado através da repetição de sílabas, utilizada para intensificar o gesto vocal e atribuir novos sentidos às palavras, como ocorre em “Bodas”¹⁸⁷ (Nunes, 2005, p. 45).

Dando sequência aos processos que contribuíram para o desenvolvimento criativo de Milton Nascimento, ainda na adolescência, na época em que participava como crooner do grupo Luar de Prata, Milton juntamente com Wagner Tiso, precisavam “tirar de ouvido” as

outra fonte sonora, como se existisse um outro ser que emitisse ou interferisse naquele som” (Rodrigues, 2000, p. 39)

¹⁸² Disponível em: [Um Gosto De Sol](#). Acesso em 04 mar. 2025.

¹⁸³ Disponível em: [Cais](#). Acesso em 04 mar. 2025.

¹⁸⁴ Disponível em: [Pelo Amor De Deus](#). Acesso em 04 mar. 2025.

¹⁸⁵ Disponível em: [Ao Que Vai Nascer](#). Acesso em 04 mar. 2025.

¹⁸⁶ Disponível em: [Clube Da Esquina Nº 2](#). Acesso em 04 mar. 2025.

¹⁸⁷ Canção composta por Milton Nascimento e Ruy Guerra, gravada no disco *Milagre dos Peixes Ao Vivo*, em 1974. Disponível em: [Bodas \(Ao Vivo\)](#) Acesso em: 06 mar. 2025.

músicas que ouviam no rádio para construir o repertório do grupo em que tocavam, porém haviam restrições tecnológicas, conforme destaca Amaral:

as músicas eram aprendidas do rádio, principalmente. Os ruídos nas transmissões, bem como a imprevisibilidade da programação, obrigavam Milton e Wagner Tiso a completar a informação harmônica por conta própria (Amaral, 2018. p. 46).

Conforme Rodrigues (2000), esse período localizava-se no início da Bossa Nova e do Rock'n'Roll, e o rádio era o principal meio de difusão que levava essas novidades para Três Pontas. Ao ouvir o rádio, os rapazes acompanhavam as novas tendências musicais e se esforçavam para “tirar de ouvido” e reproduzir as músicas sempre que possível¹⁸⁸. Reproduzir de ouvido as músicas do rádio apresentava algumas limitações técnicas. Em primeiro lugar, nem sempre era possível apreender a canção por completo com apenas uma audição, e, em algumas ocasiões, a repetição da música demorava a acontecer. Além disso, a transmissão pelo rádio era restrita a uma faixa específica de frequências, o que fazia com que os sons mais graves e parte dos acordes não fossem captados, tornando-os inaudíveis. Assim, como resultado dessa audição limitada, para tocar e cantar as músicas os rapazes precisaram criar suas próprias harmonizações com base no material melódico que conseguiam captar, conforme relatos de Milton

O som do rádio não era lá essas coisas. Aí, quando a gente ouvia uma música que a gente gostava, a gente copiava a letra, outro escrevia a melodia, mas era difícil pegar a harmonia. Ou a gente esperava um dia tocar de novo, mas mesmo tocando de novo não era muito fácil. **Então, a gente criava as harmonias.** E isso pra nós, tanto pra mim quanto pra ele (Wagner Tiso), foi tão forte quanto a amizade, porque a gente aprendeu a tocar as coisas de dentro da gente mesmo, numa música que a gente às vezes nem sabia de quem era (Milton Nascimento *apud* Pacheco, 2014. p. 45, grifo nosso).

Esse processo de completar partes da harmonia não captadas nas poucas escutas possíveis das músicas impulsionou o desenvolvimento da criação harmônica, refletindo, possivelmente, em sequências de acordes menos comuns encontradas na obra de Milton Nascimento, sobretudo naquela produzida nas décadas de 1960 e 1970.

Eu e o Wagner íamos pegando a melodia, porque a harmonia era a coisa mais difícil de se ouvir, porque o rádio era muito ruim. Às vezes, até, a gente só ia ouvir essa música outra vez um mês depois, ou dois meses e tal. **Então, quando a gente ia ouvir essa música, a gente já tinha feito a harmonia da nossa cabeça.** (Milton Nascimento *apud* Rodrigues, 2000, p. 40)

¹⁸⁸ Como destaca Rodrigues (2000), “a indústria fonográfica ainda não estava implantada em todas as suas fases, desde a produção até o consumo. Na verdade, o rádio veio criar uma demanda que seria posteriormente atendida pelo disco” (Rodrigues, 2000, p. 40). Daí, a justificativa de suas limitações tecnológicas.

A percepção sobre a diferença entre o resultado sonoro atingido por essas criações e a interpretação da mesma música tocada por outros instrumentistas surgiu depois, conforme afirmou Milton em entrevista a Lopes (2014).

Uma coisa muito interessante, é que quando eu tive o meu primeiro contato com músicos profissionais de cidade grande, foi lá em Belo Horizonte. A gente foi no Berimbau, que é o lugar onde o pessoal se apresentava. **Então a gente foi assistir ao show de um grupo lá e eu quase caí pra trás, porque eles tocaram músicas que eu e Wagner tocávamos, mas de uma maneira completamente diferente da nossa.** (Lopes, 2014, p. 26)

Rodrigues (2000) relata que em Belo Horizonte, Milton passou a frequentar o Ponto dos Músicos¹⁸⁹, um lugar onde os músicos da cidade se encontravam para aguardar convites para bailes e apresentações, além de trocar informações e confraternizar. Sobre o Ponto dos Músicos, Duarte (2006) menciona que

Além de frequentar a noite, era indispensável para qualquer aspirante à carreira musical frequentar o Ponto dos Músicos. (...) Durante as duas horas de movimento, tudo acontecia ali. Os novatos tinham a oportunidade de esclarecer alguma dúvida com veteranos como Pascoal Meireles, Helvius Vilela e Paulo Horta; trocavam-se partituras, LP 's, discos de 78 rotações, acordes, harmonias. (Duarte, 2006, p. 79)

¹⁸⁹ Dentre as dezenas de músicos que frequentavam o Ponto dos Músicos, Chiquito Braga e Valtinho Batera eram os que, no dizer do jovem saxofonista Nivaldo Ornelas, “detinham a informação”, eram *the best*. Chiquito, guitarrista, ensinou alguns dos melhores músicos que saíram do Ponto. Toninho Horta vinha escutar Chiquito tocar desde pequeno, trazido por seu irmão contrabaixista Paulo Horta, para ver como é que devia ser. Os dois papas tocavam no Rei dos Sanduíches. O lugar era esquisito, mas os iniciantes como Bituca vinham prestar-lhes reverências, aprendendo modernidade e bom gosto, dinâmica e sentido harmônico. A dupla fazia a gente sentir-se em Nova Iorque, ouvindo Max Roach e Django Reinhardt. Num plano paralelo, estava Figo Seco, marido da cantora Helena Ribeiro, a qual Bituca admirava muito. Figo Seco era um trompetista que rodara o mundo inteiro tocando em navios e trazia para o Ponto dos Músicos, aquela calçada no meio de uma cidade encravada nas montanhas, um ar cosmopolita de portos, luzes e aventuras além-mar.

No Ponto dos Músicos, eu e Bituca conhecemos algumas das pessoas que mais influência exerceram em nossas vidas, naqueles dias. Como num extenso crédito daqueles de superprodução hollywoodiana, vou nomeando os artistas (...) Helvius Vilela, pianista; Dino do Trumpete; Celinho do Pisto; Figo Seco, pistom; Waltinho Batera (mestre de Boscão, Rubinho, Pascoal Meirelles e Paulinho Braga); Violão Batera (o que batucava nas paredes); Maluf e Cha-Cha- Cha, ritmistas; Marilton Borges; Márcio José, Márcio Lott e Bituca, *crooners*, Getúlio do Sax; Nivaldo Ornelas, sax; Vaz, ritmista; Wagner Tiso, pianista e arranjador; Gileno Tiso, pianista; Joãozinho Veiga, sax; Hugo Luís, violonista; Pedro Mateus, negro e cego, violonista e compositor genial que muito cedo morreu; Ildeu Lino Soares, contrabaixo; Tibério, contrabaixista; Bijoca; Tiãozinho Batera, Marcos de Castro (irmão do cantor Luís Cláudio, da voz de veludo); Pacífico Mascarenhas (o “Mestre”. Era amigo do pessoal da Bossa Nova do Rio, tinha músicas gravadas e um método de ensino de violão que era vendido nas bancas e livrarias. Pacífico deu muita força para Bituca e o incentivou na carreira musical. A primeira vez que Bituca entrou num estúdio foi para gravar “Barulho de Trem”. A segunda foi para gravar como vocalista num disco de Pacífico Mascarenhas); Pepeto Sax; Aécio Flávio, vibrafone e chefe-de-orquestra; Nilza Menezes, cantora; Miltinho Batera; Washington, piano; Don Roberto Blasco, bandoneón; Nelsinho, piano; Batatinha, bateria; Amador Batera; Moacir-Mão-Amarga, pianista; Paulo Modesto, cantor; Valter Gonçalves, *one-man-show*; Luther Gonçalves, bateria; Sílvio, contrabaixo; Lúcio Libânio, maestro e pianista; Léo Rodrigues, *crooner*; Lourival Bocão, *crooner*; Paulo Horta (irmão de Toninho Horta), contrabaixo; Teleco, bateria; Jésus, guitarra; Nazário Cordeiro, guitarra; Sílvio Aleixo, cantor; Eduardo Prates “Pituca”, piano; Maurílio, bateria; Toninho Costa, guitarrista; Toninho do Carmo, guitarrista; Sérgio Mineiro, contrabaixo; Necésio, ritmista; Rogério Lacerda, bateria; Padinha, sax; Marquinho quelotti, vibrafone; Célio Balona, chefe-de-orquestra e vibrafone; , as irmãs de Célio, Ana e Malu Balona, cantoras; Rubinho Batera e seu irmão Marquinho, vibrafone... e provavelmente ainda me esqueci de alguém (Borges, 2013. p. 67, 68, 69)

Foi nesse ambiente, observando músicos mais velhos e experientes tocando, que Milton percebeu que havia harmonizado de maneira diferente as músicas que ouvia no rádio em Três Pontas. O próprio Milton relata, que na época comentou com Marilton Borges, “eu tenho que mudar tudo, tenho que aprender tudo de novo!” Marilton, porém, respondeu de forma assertiva: “você está louco! Tem que tocar desse jeito aí! Não tem que mexer em nada!” (Lopes, 2014, p. 26).

Márcio Borges e Milton relembram esse período e ponderam

(Márcio Borges): Essa coisa que anos mais tarde veio a ser reconhecida como uma originalidade, porque você quando apareceu, apareceu como uma coisa original. [Bituca] Eu acho que tudo vem disso aí. [Márcio Borges] **Talvez se vocês tivessem pegado as harmonias todas certinhas...** [Bituca] **Ah, não, aí não. Seria outra coisa.** (Lopes, 2014, p. 26, grifo nosso).

O processo de composição de canções foi impulsionado pelas experiências de completar “do seu jeito” as harmonias das músicas tiradas de ouvido. Milton relata suas primeiras experiências em compor: “as primeiras músicas que eu fiz foi com Wagner e depois com um outro rapazinho de Belo Horizonte, “Noite Vazia”, uma coisa assim, que era até muito bonita. Mas essas músicas que a gente compunha era uma coisa assim, muito de criança” (Lopes, 2014, p. 27). Nota-se que o próprio compositor, tempos depois, avalia como criações ainda imaturas, embrionárias. Nesse ponto da sua vida, ele já vinha manuseando há anos o material musical.

Após o primeiro disco solo de 1967, ao viajar para os Estados Unidos em decorrência da gravação de seu primeiro disco internacional, Milton se depara com o estranhamento de músicos, no bom sentido, ao ouvir suas músicas. Márcio Borges conta essa história e dá seu testemunho de como o artista descobria novos acordes.

Quando o Milton chegou nos Estados Unidos ele encantou todos os músicos do Jazz, **ninguém entendia aquelas harmonias loucas dele, e ao mesmo tempo construções simplíssimas, porque aí os músicos iam ver e era uma coisa altamente sofisticada em termos de música, em termos de dinâmica, de progressão de acordes que só aqueles feras mesmo do Jazz que sabiam, as progressões em quintas, as escalas pentatônicas.** E o Bituca fazia isso naturalmente, sem dar nome aos bois, ele fazia como ele sentia a música. Ele pegava o violão, **mexia na afinação do violão** e saía tocando. Eu sou testemunha disso. Eu vi o Bituca descobrir acordes assim quase que por acaso: “Nó bicho, mas isso soou bonito. Soou bonito não, soou maravilhoso”. E a gente não sabia nem o nome de que acorde era aquele. Depois não, ele se aprimorou, é claro, com os anos e se tornou um grande músico e arranjador. E depois, veio Toninho Horta também, aquela máquina de fazer acordes. (Borges, 2021, 42min20s - 43min32s, grifo nosso)

Outro aspecto importante relatado por Milton Nascimento que o ajudou em seu ofício como *crooner*, foi seu trabalho como programador e locutor da rádio de Três Pontas. O

repertório que Milton selecionava para a programação era bastante diversificado, o que fornecia pistas sobre o conhecimento musical e o repertório que Milton tinha, ainda adolescente. Amaral fala um pouco sobre essa experiência,

Aos dezesseis anos, Milton trabalhou como programador e locutor na Rádio ZYV 36, da qual seu pai era um dos diretores. Apresentava música brasileira, já caprichando nas novidades, norte-americana, e, em dias alternados, música francesa, italiana, espanhola, latino-americana. Seu feeling para a música da América do Sul começou a se desenvolver nessa época. A programação da rádio trespontana certamente era imbatível na região (Amaral, 2018. p. 47)

Em depoimento ao canal Natura, Milton Nascimento fala da importância desse trabalho como locutor no desenvolvimento de sua prática enquanto cantor,

- Vocês estão em sintonia com a ZYV-36, Rádio Clube de Três Pontas, operando na frequência de 1510 kilociclos, ondas médias de 198m. Numa cortesia de Andorinhas Massas Alimentícias, vamos passar a apresentar *Você pede a música*, um programa em que quem manda é o ouvinte. Eu mandava mais que o ouvinte mas, fica assim né. Só entre nós. Eu comecei como locutor bem novinho. **Foi uma coisa assim que me deu um empurrão nessa coisa de ser crooner, porque todas as músicas que a gente cantava de noite tinha lá na rádio. Aí eu aprendia a falar direitinho as palavras.** Tem hora que eu sinto vontade de voltar a ter um programa de rádio. (Canal Natura Musical. A voz de Milton Nascimento, 2010. 0min17s-1min08s, grifo nosso)

Além disso, o trabalho na rádio permitiu a Milton acessar repertórios variados, especialmente oriundos da América Latina. Em entrevista a Charles Gavin (2014), Milton conta que esse repertório,

MN - [...] vem inclusive da Rádio de Três Pontas, porque tinha vários discos da América Latina que a gente não ouvia em lugar nenhum. O tipo de música que a gente fazia parece que poderia ter nascido em qualquer país da América Latina, tem experiências e vivências parecidas. Gavin - Mas também o fato da música de Minas Gerais ter muito a ver com a cultura europeia e barroca contribuiu, não? Tem um pouco disso aqui no disco? MN - Acho que tem um pouco. Tem alguma coisa indígena, que tem muito na América Latina, tem umas danças que acontecem e ninguém sabe, por exemplo, o candombe, que a gente pensava que era uma música do Uruguai, Paraguai, Argentina, mas em Minas Gerais tem o candombe de Minas Gerais. Um ritmo incrível. Eu acho que Minas é chegada na América Latina e, por exemplo, “San Vicente” foi minha primeira música gravada lá fora. (Milton Nascimento *apud* Gavin, 2014, p. 84)

Depois, em entrevista a Pacheco (2014), Milton manifesta sua percepção sobre as semelhanças dos povos e lugares de Minas e de algumas cidades de países da América Latina quando declara: “quando fui ao México, e quando andei de ônibus pela Venezuela, senti que Minas tem a ver mesmo com latinidade, nas paisagens, tipos humanos” (Pacheco, 2014, p. 137). Na mesma direção, Cunha (2019) destaca esse trânsito de Milton com a América Latina

Se o final dos anos 1960 representou uma primeira mirada de Milton Nascimento para a América Latina, o início dos anos 1970 – mais precisamente a partir de 1972, com o **lançamento do Clube da Esquina I pode ser considerado o marco inicial na construção de uma ponte entre a música popular brasileira e latino-americana através da atuação do artista.** Nesse período a produção de Milton Nascimento

começa a assumir uma intencional coloração latino-americana. Transparece-se um sentimento de identificação com a América Latina, mesclado a uma postura engajada, que atrai olhares de artistas dos países vizinhos. Esse momento inaugura, deste modo, uma via de mão dupla: não se trata apenas do movimento de ida do artista brasileiro em direção à canção engajada latino-americana – buscando incorporação estética e temática –, mas da abertura de um acesso para artistas latino-americanos à produção e, em seguida, ao circuito musical brasileiro. Essa via de mão dupla vai terminar por aproximar Milton Nascimento daquela rede de artistas engajados na integração da América Latina. (Cunha, 2019. p.106)

Mais uma vez, Milton experimenta na prática a sensação, o ambiente, as sonoridades para construir suas referências. Destacando a presença dessa raiz latina na música de Milton, Vinícius (1973) declara

Milton Nascimento não cita a música latino-americana. Ele faz música latino americana ou, melhor dizendo, **ele sabe descobrir o ponto exato onde a musicalidade brasileira se funde sonoramente com o elemento latino**. Como ninguém, Milton projeta o seu ser mineiro em direção de um sentimento continental, sabendo adicionar a essa projeção o elemento exato para resultar numa combinação da mais alta importância estética: o elemento negro. A música de Milton pode, por isso, ser definida como uma síntese exata das musicalidades mineira, negra a latino-americana. E, da confluência destas três raízes, resulta uma obra que pode também vir adicionada de elementos outros, tais como cadências modais gregorianas, ciganas melodias impressionistas, 'riffs' jazzísticos e até mesmo células atonais (Vinícius, 1973, p. 30).

É nesse aspecto de versatilidade assumido pelo artista que a América Latina encontra espaço em sua trajetória. Conforme destaca Nunes (2005, p. 4) a conexão que Milton estabelece com a cultura latino-americana é evidente nas seguintes canções: “Dos cruces”¹⁹⁰, “San Vicente”¹⁹¹, “Volver a los 17”¹⁹², “Caldera”¹⁹³, “Canción por la unidad latino-americana”¹⁹⁴ e “Casamiento de negros”¹⁹⁵, refletidas através da escolha das canções e dos recursos musicais característicos da música latino americana, como a rítmica, a sonoridade e a maneira de se tocar o violão, por exemplo.

De acordo com Vilela¹⁹⁶ (2010), somados a esses elementos da música latino americana, na música de Milton Nascimento aparecem também elementos da cultura africana

¹⁹⁰ Canção composta por Carmelo Larrea, gravada no disco *Clube da Esquina*, em 1972. Disponível em: [Dos Cruces](#) Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁹¹ Canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no disco *Clube da Esquina*, em 1972. Disponível em: [Milton Nascimento San Vicente Clube da Esquina 40 anos](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁹² Canção composta por Violeta Parra, gravada no disco *Geraes*, em 1970, por Milton Nascimento e Mercedes Sosa. Disponível em: Acesso em: [Volver A Los 17](#) 06 mar. 2025.

¹⁹³ Canção composta por Nelson Arraya, gravada no disco *Geraes*, em 1970, por Milton Nascimento com participação especial do Grupo Água, do Chile. Disponível em: [Caldeira](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁹⁴ Canção composta por Pablo Milanés e Chico Buarque de Hollanda, gravada no disco *Clube da Esquina 2*, em 1978, por Milton Nascimento e Chico Buarque. Disponível em: [Cancion Por La Unidad Latinoamericana](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁹⁵ Canção recolhida e adaptada do folclore chileno por Violeta Parra, última estrofe de Polo Cabrera, gravada por Milton Nascimento, no disco *Clube da Esquina 2*, em 1978. Disponível em: [Casamiento De Negros](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁹⁶ Ivan Vilela é pesquisador da cultura popular, compositor, arranjador, professor e violeiro brasileiro.

amalgamados a elementos do catolicismo popular. Vilela (2010) destaca a ocorrência da “África dos congados e moçambiques, catopés e marujadas, caiapós, candombes e vilões” (Vilela, 2010, p. 22). Como exemplos de canções que estabelecem conexão com elementos da cultura africana, podemos citar “Lília”¹⁹⁷, “Maria três filhos”¹⁹⁸, “Cravo e canela”¹⁹⁹ e “O homem da sucursal”²⁰⁰, através do emprego de ritmos percussivos e da interpretação vocal de Milton.

A rítmica é outra característica que diz muito da sofisticação composicional de Milton. Ivan Vilela (2010) observou que a complexidade rítmica do artista vai além das fórmulas binárias, ternárias e quaternárias que predominam na música e na canção popular brasileira. De acordo com Diniz, o compositor inovou ao criar “músicas em compassos quinários [...], além de trabalhar com compassos híbridos, com métricas sobrepostas numa mesma música” (Diniz, 2017, p. 9). Um exemplo de canção em compasso quinário é “Saudade dos aviões da Panair”²⁰¹, que de acordo com Vilela (2010), “não nos sugere quebra e sim equilíbrio e simetria como um compasso binário ou quaternário” (Vilela, 2010, p. 23). Sobre o emprego de compassos híbridos, também denominados por Nunes (2005) como polirritmia, podemos

ouvir o resultado desta combinação nas canções “Ao que vai nascer”²⁰² e “Pai grande”²⁰³. Realizada apenas entre a melodia e o acompanhamento de violão, a polirritmia, que pode ser entendida neste caso mais como polimetria, resulta da existencia simultanea do compasso 4/4 na melodia e 3/8 no acompanhamento do violão que, oscilando entre fase e defasagem, voltam a se encontrar a cada três compassos, tomando por base o 4/4 (Nunes, 2005, p. 72)²⁰⁴

Tal exploração polirrítmica é característica do fazer musical de Milton, e destacada como complexa por Wagner Tiso em entrevista a Amaral,

A rítmica do Milton é muito difícil explicar. Nas fazendas que a gente ia, tinha muito o cateretê, 6 por 4, né? Então, aquilo pegou muito a gente. E ele ainda foi mais além, depois que a gente ouviu o Dave Brubeck. O Milton ficou encantado com essa coisa dos compassos compostos. E com esse jeito do interior de tocar muito arrastado os cateretês, as umbigadas, aquelas coisas todas, isso vinha junto com aquelas

¹⁹⁷ Canção composta por Milton Nascimento, gravada no disco *Clube da Esquina*, em 1972. Disponível em: [Lília](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁹⁸ Canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no disco *Milton*, em 1970. Disponível em: [Maria Três Filhos](#) Acesso em: 06 mar. 2025.

¹⁹⁹ Canção composta por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, gravada no disco *Clube da Esquina*, em 1972. Disponível em: [Cravo E Canela](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

²⁰⁰ Canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no disco *Milton*, em 1970. Disponível em: [O Homem Da Sucursal](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

²⁰¹ Disponível em: [Saudade Dos Aviões Da Panair \(Conversando No Bar\) / Paula E Beбето \(Medley\)](#) Acesso em: 06 mar. 2025.

²⁰² Disponível em: [Ao Que Vai Nascer](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

²⁰³ Canção composta por Milton Nascimento, gravada no disco *Milton*, em 1969. Disponível em: [Milton Nascimento - Pai Grande \(1970\)](#) Acesso em: 06 mar. 2025.

²⁰⁴ Consultar Nunes (2005, p. 72) para informações mais detalhadas e para visualização da transcrição dos trechos mencionados que facilitam a compreensão.

polirritmias que a gente tinha ouvido e gostado. Então, ele trouxe isso pra música dele, algumas coisas com uma rítmica diferente; ela ia tocando reto, parecia que estava fora, mas não, o *timing* de cantar estava inteiramente dentro. É uma coisa bem particular dele, mas é uma coisa que a gente ouviu na infância e na juventude (Wagner Tiso *apud* Amaral, 2018. p. 258, 259)

Naná Vasconcelos também enfatiza tal inovação rítmica empregada por Milton,

Comecei a compor ritmos para o Milton que não eram mais bossa-nova. Ele vinha com uma levada única no violão. Ali, era a África mineira. A voz levava a melodia em 4/4 e o violão colocava aqueles acentos ternários (Naná Vasconcelos *apud* Amaral, 2018. p. 20).

Ilustrando a colocação de Naná Vasconcelos sobre a polirritmia, Nunes (2005) destaca,

Na gravação de “Pescaria”²⁰⁵ é possível perceber a **justaposição de duas maneiras de tocar violão**. A primeira diz respeito ao samba, já com toda sua desenvoltura e balanço conquistada pela bossa nova, e a segunda (no trecho cuja letra se inicia em *louvado seja Deus...*), à **inserção de polirritmia explorando a pulsações três contra dois**: uma combinação que vai permear com frequência a produção musical do compositor (Nunes, 2005, p. 30).

Nunes (2005, p.74) destaca que a polirritmia em Milton Nascimento também se manifesta de outras formas em seus discos. Um exemplo disso é o uso de fase e defasagem dentro dos limites do compasso, como ocorre nas canções “Rio Vermelho”²⁰⁶, “Sentinela”²⁰⁷ e “Sunset Marquis 333 Los Angeles”. Em “Rio vermelho” e “Sentinela”, Nunes (2005) elucida que

além de apresentar uma defasagem de acentos no interior do compasso, o tipo de organização de tempos realizada pelo violão, remete ao *tresillo* abordado por Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço Decente*²⁰⁸. Segundo Sandroni, o *tresillo* é uma palavra utilizada pelos cubanos para explicar a divisão assimétrica 3 + 3 + 2 de um ciclo de oito pulsações, como ocorre no acompanhamento de violão da canção “Rio Vermelho”, onde as oito colcheias do compasso se agrupam seguindo o padrão 3 + 3 + 2 (Nunes, 2005, p. 74).

“Sunset Marquis 333 Los Angeles”²⁰⁹, de acordo com Nunes (2005) apresenta uma abordagem polirrítmica distinta de “Rio Vermelho”. A autora destaca que nessa canção,

a relação mais explorada é três contra dois (três colcheias contra duas colcheias, três semínimas contra duas semínimas pontuadas, um compasso de $\frac{3}{4}$ contra o binário composto 6/8), executado de maneira repetitiva e homogênea em forma de ostinato. Apesar de não haver deslocamento na mudança de um compasso a outro, o ostinato

²⁰⁵ Canção composta por Dorival Caymmi, gravada no disco *Milton Nascimento*, em 1969. Disponível em: [Pescaria \(Canoeiro\) / O Mar É Meu Chão](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

²⁰⁶ Canção composta por Milton Nascimento, Danilo Caymmi e Ronaldo Bastos, gravada no disco *Courage*, em 1969. Disponível em: [Rio Vermelho](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

²⁰⁷ Canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no disco *Milton Nascimento*, em 1969. Disponível em: [Sentinela](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

²⁰⁸ Sandroni, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001. Pg. 28.

²⁰⁹ Canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no disco *Milton Nascimento*, em 1969. Disponível em: [Sunset Marquis 333 - Los Angeles](#). Acesso em: 06 mar. 2025.

e a superposição de figuras assimétricas em *Sunset* são fortemente marcantes a ponto de produzir um tempo circular. Resulta numa sensação quase hipnótica. (Nunes, 2005, p. 76)

Tais características de polirritmia constituem numa particularidade da produção composicional de Milton Nascimento, construída a partir da recepção, compreensão, tradução e junção que o artista fez dos elementos sonoros e rítmicos a que teve acesso no decorrer de sua trajetória. A princípio, tais características podem despertar um certo incômodo em quem ouve, mas tal situação é resolvida através de recursos composicionais e de arranjo, o que faz com que o resultado soe equilibrado e fluido.

Desde o Clube da Esquina, movimento que reuniu talentos como Lô Borges, Beto Guedes e Wagner Tiso, até seus trabalhos posteriores, Milton sempre valorizou a diversidade de influências e a construção coletiva de suas canções. Sua obra transcende a autoria individual, incorporando contribuições de diferentes músicos, arranjadores e letristas, o que resulta em uma sonoridade plural. Essa abordagem colaborativa não apenas ampliou os horizontes estéticos da MPB, mas também reforçou a ideia de que a arte é um meio de conexão e resistência, especialmente em períodos de repressão política e censura. Sobre como se a configuração essa produção coletiva na trajetória de Milton Nascimento, Nunes destaca

Primeiramente trata-se de um grupo de convivência não apenas musical, mas também social formado por compositores, instrumentistas, poetas, letristas e amigos, interessados pelo cinema, pela política, companheiros de viagens e compartilhadores de sentimentos. O sentimento de pertencer a uma comunidade que se reflete na música é explorado de diversas maneiras: na composição coletiva, no arranjo coletivo, na execução coletiva, na superposição instrumental (mais de um violão, mais de uma voz, mais de uma guitarra, mais de um baixo) e na densidade instrumental, todos tocam e trocam os instrumentos, ou seja, as características individuais e idiomáticas dos instrumentos são levadas a outros. Um outro fator diz respeito aos timbres e texturas: a exploração de falsetes, os coros homofônicos, os dobramentos dessincronizados de voz, o dobramento de voz e violão realizando contracantos altamente dissonantes, o órgão e suas sustentações harmônicas sacras, o contrabaixo que chama a atenção pelas linhas bem movimentadas, a bateria remetendo a tambores mineiros (Nunes, 2005, p. 60, 61)

O trecho destacado por Nunes (2005), enfatiza a riqueza e a complexidade de um grupo do qual Milton Nascimento fazia parte, em que as relações vão além da música para se constituírem também como uma comunidade social e artística. A ênfase dada na coletividade, seja na composição, no arranjo ou na execução musical, mostra um modo de criação que valoriza a troca e a experimentação como elementos constituintes de sua produção artística. Os aspectos sonoros descritos revelam uma busca por texturas e timbres variados, com o uso de falsetes, coros, sobreposições instrumentais e vocais, seções rítmicas que remetem à

tradição percussiva mineira e que resultam em uma sonoridade densa e plural, em que os músicos se desafiam e expandem suas possibilidades expressivas e criativas.

Nunes (2005) destaca também o uso do modalismo na harmonia do Clube da Esquina, grupo em que Milton Nascimento talvez seja seu principal expoente.

O modal é fortemente representativo dentro da produção do Clube da Esquina não só como resultado sonoro particular que apresenta, mas sobretudo, por abrir várias frentes de reflexão a respeito da dinâmica de criação, de convivência e de construção coletiva do grupo. (Nunes 2005, p. 59)

A utilização do sistema harmônico modal, muitas vezes, combinada com o tonal, através da elaboração de contracantos dissonantes dobrados ao violão e exploração da polirritmia de três contra dois entre melodia e acompanhamento, resulta na exploração do recurso conhecido como tempo cíclico (Nunes 2005, p. 59). Citando José Miguel Wisnik a autora enfatiza:

É difícil descrever o modo como se produz a circularidade temporal nas músicas modais: isso se faz através do envolvimento coletivo e integrado do canto, do instrumental e da dança, através da superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um pulso fortemente definido, e através da subordinação das notas da escala a uma tônica fixa, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias (Wisnik, 1989, p. 71, *apud* Nunes 2005, p. 59)

Neste trecho, conforme examinado por Nunes (2005, p.59), Wisnik captura, de maneira concisa, a essência do universo modal que pode ser observado na sonoridade e no processo criativo do Clube da Esquina. A ideia de circularidade temporal acaba sendo um resultado da interação entre o canto e o acompanhamento instrumental, bem como da maneira como o artista opera elementos musicais na composição e na performance que decorre de um fazer coletivo. A menção às superposições rítmicas assimétricas destaca um aspecto marcante da musicalidade desse grupo que, frequentemente, trabalha com polirritmias e deslocamentos rítmicos sofisticados. Já a referência à subordinação das notas a uma tônica fixa remete ao uso de pedais harmônicos, que criam uma base estável sobre a qual as melodias se desenvolvem.

Isso posto, podemos ponderar que os processos criativos de Milton Nascimento se caracterizam pela combinação entre recepção, experimentação e colaboração. Ao longo de sua trajetória, ele incorporou influências de diferentes gêneros musicais desenvolvendo uma abordagem musical própria. Em vez de seguir modelos fixos, construiu seu caminho a partir de experiências, parcerias e pesquisa sonora. Seu processo de aprendizado envolveu a busca por novas formas de expressão e a exploração de diferentes possibilidades musicais, resultando em uma obra marcada pela diversidade e pela constante transformação.

4. “Minha arma é o que a memória guarda”²¹⁰: considerações finais

Milton e os garotos do Clube da Esquina traziam o que só Minas pode trazer: os frutos de um paciente amadurecimento de impulsos culturais do povo brasileiro, o esboço (ainda que muito bem-acabado) de uma síntese possível. Minas pode desconfiar das experiências arriscadas e, sobretudo, dos anúncios arrogantes de duvidosas descobertas. Mas está se preparando para aprofundar as questões que foram sugeridas pelas descobertas anteriores cuja validade foi confirmada pelo tempo. Em Minas o caldo engrossa, o tempero entranha, o sentimento se verticaliza. (Veloso, Caetano. Prefácio. In: Borges, 2013)

A educação formal que eu recebi foi toda sustentada num modo perverso de só premiar o acerto, a boa nota, a meta alcançada. Punir o erro, a tentativa não exitosa, a imperfeição, o fracasso. Só que a gente não só introjeta o que aprendeu como também o modo de aprender, e isso molda a maneira como se encara o novo, o desconhecido, o que precisa ser construído.

Se já é desafiador perceber que ainda não entende, imagine quando junto com isso vem o peso de não errar e de ter que “dar certo” de cara. Como buscar a excelência, a fluência, a naturalidade de uma expressão, se não há espaço para praticar, sem saber avaliar o que aconteceu, celebrar acertos, ajustar o que precisa melhorar e tentar de novo?

Quando se trata de aprender, é preciso abertura para ousar tentar, e isso é fundamental para construir capacidades, habilidades, autoimagem e autoestima, bem como sentimentos consistentes de valor e eficácia. Valorizar o processo é fundamental, porque na verdade, tudo é um processo em que cada um, no seu próprio ritmo, constrói e trilha seu caminho particular.

O processo musical, nesse aspecto, assemelha-se ao processo da linguagem falada, pois ambos envolvem uma resposta que se inicia desde o momento em que o indivíduo recebe o primeiro estímulo auditivo. Fisiológica e psicologicamente, essa resposta (ato de fonação ou execução musical) começa a se desenvolver assim que o estímulo é percebido. Ou seja, tanto na música quanto na linguagem, a recepção de um estímulo sonoro desencadeia imediatamente uma série de reações no organismo que resultam na produção de sons, seja através da voz ou de um instrumento musical.

As reflexões desenvolvidas ao longo desta dissertação, evidenciam que o processo de aprendizagem musical de Milton Nascimento se deu de forma autônoma, inquieta e atenta, por meio de um complexo e dinâmico sistema de experiências informais de estímulo à prática musical ativa, através do acesso e do estímulo à escuta musical, do contato com diversos

²¹⁰ Trecho da canção “Saudade dos aviões da Panair”, composição de Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no disco *Minas*, em 1975. Disponível em: [Saudade Dos Aviões Da Panair \(Conversando No Bar\) / Paula E Beбето \(Medley\)](#) Acesso em: 05 mar. 2025.

instrumentos, da intensidade de experimentação vocal e instrumental de maneira paralela e conjugada, com liberdade para explorar e criar sonoridades, e condicionado pelas relações de poder e pelas condições sociais que possibilitaram ou limitaram suas experiências. Tal processo possibilitou que Milton desenvolvesse e ampliasse sua capacidade de se expressar musicalmente através de instrumentos musicais e, principalmente, através de sua voz.

Seu percurso musical demonstra como os processos de enculturação, tocar e cantar, compor e improvisar, escutar conjugados à processos de aprendizagem por pares, proporcionaram-lhe uma formação musical que resultou na sua vasta obra artístico-musical.

A enculturação se apresentou como um elemento central nesse processo, permitindo a internalização de valores estéticos, práticas musicais e significados culturais por meio da imersão em diversos espaços sociais e culturais. A escuta propositiva, um dos principais mecanismos desse processo, emergiu como ferramenta essencial para a construção do repertório musical, para o desenvolvimento auditivo e para a ampliação de sua compreensão musical. No caso de Milton Nascimento, a prática da escuta proposital e atenta de gêneros musicais variados, presente em seu fazer musical desde a infância, é um fator determinante em sua formação, pois proporcionou o desenvolvimento da sua percepção, estimulou sua criatividade e instigou a experimentação de variadas formas de expressão musical.

Outro aspecto relevante é o aprendizado por pares, que favoreceu a troca de experiências e conhecimentos em ambientes informais, como grupos musicais e comunidades de prática. Essas interações possibilitaram o desenvolvimento da sua identidade musical, o aprimoramento de técnicas e a ampliação de repertório de forma colaborativa. No caso de Milton Nascimento, sua convivência com músicos das mais variadas vertentes musicais e sua inserção em diferentes cenários e contextos foram fundamentais para a sua formação e consolidação como artista, possibilitando o desenvolvimento de diferentes processos de composição e experimentação sonora.

Os processos de composição e improvisação, também se revelam como um eixo estruturante no percurso de Milton Nascimento, demonstrando que o aprendizado musical pode ocorrer de forma autônoma, dialógica, não linear, e não restrita a modelos pedagógicos da educação musical formal, o que permitiu que seu desenvolvimento fosse guiado por motivações pessoais, por caminhos não planejados e por encontros inesperados. Esse processo enfatiza a importância de se considerar o prazer e a motivação daqueles que almejam se desenvolver musicalmente.

Dessa forma, este estudo evidencia que os processos de aprendizagem musical não se limitam ao ambiente formal e estruturado das instituições de ensino, mas podem ser potencializados por experiências informais, pelas interações sociais e pelo ambiente cultural no qual o indivíduo está inserido. A trajetória de Milton Nascimento exemplifica a potência e a complexidade desses processos, demonstrando que o aprendizado musical pode também ser conduzido de maneira exploratória, espontânea e autônoma, através de um processo em que o músico “ensina a si mesmo”, escutando, observando, experimentando sonoridades e imitando os músicos ao seu redor, de acordo com as condições sociais que possibilitam ou limitam suas experiências.

Portanto, espera-se que, para além da relevância acadêmica, a partir e através da compreensão, identificação e classificação dos processos de aprendizagem musical de Milton Nascimento, esta pesquisa contribua para uma compreensão mais ampla dos processos de aprendizagem musical, destacando a relevância das práticas informais e da enculturação na formação de músicos populares. Ademais, os aspectos aqui discutidos, apontam, futuramente, para um lugar de relevância na inspiração de novas pesquisas e aprofundamento científico sobre novas possibilidades e inovações referentes às práticas pedagógicas da educação musical, instigando a reflexão crítica sobre experiências de aprendizagem e de ensino da música popular em diferentes contextos, provocando o pensamento crítico sobre clivagens disciplinares, organizações de currículos e sobre a necessidade de considerar diferentes processos relacionados ao fazer musical.

Referências

A VOZ de Milton Nascimento [S.l.: s.n.], 2010. 1 vídeo (3min27s). Publicado pelo Canal Natura Musical. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=iKuWKic75lw & ab_channel=NaturaMusical](https://www.youtube.com/watch?v=iKuWKic75lw&ab_channel=NaturaMusical) Acesso em: 15 jul. 2023.

ABREU, Thiago Xavier de. A institucionalização da educação musical no Brasil Império: três aspectos de uma transformação no ensino de música. **Revista da Abem**, v. 31, n. 1, e31104, 2023.

<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/1182/648>. Acesso em: 07 ago. 2023.

ADAM, Felipe. **Quando as jornalistas assumem o protagonismo: memória do gênero biográfico brasileiro pela ótica feminina (1990-2020)**. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2024.

AMARAL, Chico. **A música de Milton Nascimento**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

ARAÚJO, Cláudio Márcio de; OLIVEIRA, Maria Cláudia Santos Lopes de. Contribuições de Bourdieu ao tema do desenvolvimento adolescente em contexto institucional socioeducativo. In: **Pesquisas e Práticas Psicossociais**. v. 8, n. 2. São João del Rei, jul-dez. 2014.

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música**. Tese (Doutorado). UFRGS, 1999.

ARROYO, Margarete. Música popular em um conservatório de música. In: **Revista da ABEM**, nº 6, set. p. 59-67, 2001.

ARROYO, Margarete. Educação musical na contemporaneidade. In: Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 2002, Goiânia. **Anais...** Goiânia, p. 18-29, 2002a.

ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. **Em Pauta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre**, v. 13, n. 20, p. 95-121, 2002b.

BLACKING, John. **How musical is man?** London: University of Washington Press, 1973.

BORGES, Márcio. **Clube da Esquina 40 anos**. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do Museu Clube da Esquina e Imprensa Oficial de Minas Gerais, 2012.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina**. 8º Ed. São Paulo, Geração Editorial, 2013.

BORGES, Márcio. Live do Conde. [Entrevista cedida a] Gustavo Conde. Publicado pelo canal Rede TVT. 2021. Youtube.. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=gCm_1ExzYPU&ab_channel=RedeTVT Acesso em: 18 de jul. 2023.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do Capital Cultural. Trad. Magali de Castro. In: ALICE, Maria; CATANI, Afrânio. **Escritos de Educação**. 2o ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 71-79.

BOURDIEU, Pierre. **Capital cultural, escuela y espacio social**. Madrid: Siglo XXI, 2003.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: EDUSP/Zouk, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. 8º ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de educação**. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio. 9º. ed. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 2007.

BRANT, Fernando. CEC: o cinema e a música. In: COUTINHO, Mário Alves; GOMES, Paulo Augusto (org.) **Presença do CEC - 50 anos de cinema em Belo Horizonte**. Belo Horizonte, crisálida, 2001.

BRANT, Fernando. **Casa Aberta**. Sabará: Editora Dubolsinho, 2012.

BRITO, Teca Alencar de. **Música na educação infantil**: propostas para a formação integral da criança. São Paulo: Peirópolis, 2003.

CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. 12º ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 13-25.

CANTON, Ciro Augusto Pereira. **“Nuvem no céu e raiz”**: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de São João del Rei: São João Del Rei, 2010.

COSTA, Patrícia Claudia da. Ilusão biográfica: a polêmica sobre o valor das histórias de vida na sociologia de Pierre Bourdieu. **Revista Linhas**. Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 51 – 71, set./dez. 2015.

CHAVES, Geovano Moreira. **Para além do cinema**: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947 - 1964). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2010.

COAN, Emerson Ike. Os quarenta anos do álbum Clube da Esquina: resistência política e inovação musical na Sociedade do Espetáculo brasileira. In: **Histórica - Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo**. São Paulo, n. 54, p. 1 – 10, 2012.

COAN, Emerson Ike. “Milagre dos peixes”: a censura e a voz de Milton Nascimento na sociedade do espetáculo brasileira. **Revista Alterjor - ECA - USP - Vol. 02, Ed. 22, 2020**. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alterjor/article/view/171008/162496> . Acesso em: 01 jun. 2024.

COELHO, Thiago Lúcio. **Práticas informais de aprendizagem em música**: a vivência de quatro músicos populares. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. Resenha de Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy, de Lucy Green. **OPUS**, v. 26, n.1. p. 1-10. jan./abr. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020a2613> . Acesso em: 26 jul. 2024.

COSTA, Patrícia Claudia da. Ilusão biográfica: a polêmica sobre o valor das histórias de vida na sociologia de Pierre Bourdieu. In: **Revista Linhas**. Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 51 – 71, set./dez. 2015.

CUNHA, Maria Amália de Almeida. O conceito “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica. **Perspectiva**, Florianópolis, v.25, n.2, p. 503-524, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/1820>. Acesso em 14/07/2024.

CUNHA, Letícia Alves da. **Do nacional-popular ao popular latino-americano**: Milton Nascimento e o discurso latino-americanista na música popular brasileira. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2019.

DALDEGAN, Valentina; DOTTORI, Maurício. Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de instrumentos para crianças iniciantes. In: **Música Hodie**, vol. 11, nº 2, p. 113-127, 2011.

DINIZ, Sheyla Castro. **“Nuvem cigana”**: a trajetória do Clube de Esquina no campo da MPB. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2012.

DINIZ, Sheyla Castro. Milagre dos peixes em tempos de “Milagre Econômico”: o Clube da Esquina e a resistência político-cultural à ditadura militar brasileira. In: **Música Discurso Poder**. Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos. 2012. pp. 369-380. Disponível em:

https://www.academia.edu/25672000/Milagre_dos_peixes_em_tempos_de_milagre_econ%C3%B4mico_o_Clube_da_Esquina_e_a_resist%C3%A2ncia_pol%C3%ADtica_cultural_%C3%A0_ditadura_militar_brasileira_p_369_380 . Acesso em: 07 de jul. 2024.

DINIZ, Sheyla Castro. **“...De tudo o que a gente sonhou”**- amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo, Intermeios: 2017.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. São Paulo: EDUSP, 2009.

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. **Travessia**: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

EM Vista - Clube da Esquina. **TV UFMG**. 1 vídeo (29min44s). Publicado pelo canal TV UFMG. 2012. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NoEvUoJShkg>. Acesso em: 10 jul. 2023.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. **A família como ambiente de musicalização: a iniciação de 8 compositores e intérpretes sob uma ótica sócio-cultural.** In: **IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais**, Anais do SIMCAM. São Paulo: p. 407 – 414, mai. 2008.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. **Capital cultural versus dom inato: questionando sociologicamente a trajetória musical de compositores e intérpretes brasileiros.** **Opus**, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 79-97, jun. 2008a.

FREIRE, Ricardo Dourado. **A criança e o outro: interações significativas na infância.** In: SANTIAGO, Diana; BROOCK, Angelita M.V.; CARVALHO, Tiago de Q. M. (orgs). **Educação musical infantil.** Salvador: PPGMUS UFBA, 2011. p.74-86.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **Estudos de psicopedagogia musical.** Tradução: Beatriz A. Cannabrava. 3. ed. São Paulo: Summus, 1988.

GAVIN, Charles. **Clube da Esquina 1972: Lô Borges e Milton Nascimento.** Rio de Janeiro: Ímã Editorial | Livros de Criação, 2014.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** - 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002.

GOMES, Celson Henrique Sousa. **Educação musical na família: as lógicas do invisível.** 2009. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15575/000687392.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 16 fev. 2025.

GONÇALVES, Rita de Cássia; SILVEIRA, Fabrício José Nascimento da. Biografias e autobiografias como fontes de informação e memória. Incid: **Revista de Ciência da Informação e Documentação.** Ribeirão Preto, v. 12, n. 1, p. 82-103, mar./ago. 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-2075.v12i1p82-103. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/incid/article/view/178542> Acesso em: 17 jan. 2025.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões.** Tradução: Isabel Nogueira. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

GORDON, Edwin. **Teoria da aprendizagem musical: competências, conteúdos e padrões.** Trad. Maria de Fátima Albuquerque. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

GREEN, Lucy. Poderão os professores aprender com os músicos populares? **Revista Música, Psicologia e Educação**, Porto n. 2, p. 65-80, 2000.

GREEN, Lucy. **How Popular Musicians Learn: a way ahead for Music Education.** ASHGATE, 2002.

GREEN, Lucy. **Music, Informal Learning and the School: a new classroom pedagogy.** ASHGATE, 2008.

GREEN, Lucy. Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. In: **Revista da ABEM.** Londrina, v.20, n.28, 61-80, 2012.

GREEN, Lucy. Pesquisa em Sociologia da Educação Musical. *REVISTA DA ABEM*, (2014). Recuperado de <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/483>. Acesso em 29 jul. 2024.

GUSMÃO, Milene Silveira. O desenvolvimento do cinema: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para a formação cultural. In: **IV ENECULT – Encontro de 146 Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Faculdade de Comunicação, UFBA, Salvador, BA. 28 a 30 de maio, 2008.

HOLANDA, Lula Buarque de & JABOR, Carolina. **A sede do peixe**. Documentário. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2002. Filme (55 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R2BYWvRQ8WY>. Acesso em: 28 jul. 2024.

LANA, Jonas Soares. **Rogério Duprat: arranjos de canção e sonoplastia tropicalista**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2022.

LDB: Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. – 5. ed. – Brasília, DF: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2021. 60 p.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: **Usos e abusos da história oral**. Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira (Org.) - 8º ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 167-182, 2006.

LOPES, Wilson. **Novena, Crença e Gira Girou de Milton Nascimento e Márcio Borges: análise de suas três primeiras composições criadas em uma noite de 1964**. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

LOPES, Wilson; BORÉM, Fausto. Novena (1964) de Milton Nascimento e Márcio Borges: primórdios da síntese do Clube da Esquina. In: **Per Musi - Revista Acadêmica de Música**. n.30, p. 24-39, 2014.

LOVISI, Daniel. Música instrumental, tópicas e identidade cultural: um olhar sobre as produções de Milton Nascimento, Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas no cenário da música mineira dos anos 70. In: **Revista Vórtex**, Curitiba, v.7, n.3, 2019, p.1-25.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli. E. D. A. **A pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. – 2. ed. – Rio de Janeiro, EPU: 2013.

MACHADO, Regina. **A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2012.

MAK, Peter. Learning music in formal, non-formal and informal contexts. In: MAK, P.; KORS, N.; RENSAHW, P. (org.). **Formal, non-formal and informal learning in music**. The Hague, The Netherlands: Lectorate Lifelong Learning in Music, 2007, p. 8-27. Disponível

em:

<https://research.hanze.nl/en/publications/learning-music-in-formal-non-formal-and-informal-contexts> . Acesso em: 21 jul. 2024.

MARQUES, Fernanda Paulo. **No trilho da década de 1970: o trem chamado Bituca e a viagem pela América Latina**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2021.

MATTOS, Paulo César Vilara de. **Palavras Musicais: letras, processo de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros (Fernando Brant, Márcio Borges, Murilo Antunes e Chico Amaral)**. Entrevistas. Belo Horizonte: s. ed., 2006.

MILTON Nascimento e o álbum “Minas”. **Rede Globo de Televisão**. Episódio do programa O som do vinil do Canal Brasil. Youtube. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sbgC2Z1qODY&t=29s&ab_channel=CanalBrasil. Acesso em: 10 jul. 2023.

MILTON Nascimento. **Rede Globo de Televisão**. Episódio do programa Som Brasil, 1987. Publicado pelo canal Musicatis. 2017. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p0jPXZk0S3c> . Acesso em: 23 jul. 2024.

MIRANDA, Luiz Mariano de Moura Silva. **Entre o êxtase e a estase: a música de Milton Nascimento**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina: Florianópolis, 2018.

MOLINA, Sérgio Augusto. **A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960**. 2014. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical). Escola de Comunicações e Artes: Universidade de São Paulo: São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.27.2014.de-12052015-002336. Acesso em: 20 jun. 2023.

MOLINA, Sérgio Augusto. **Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967**. São Paulo: É Realizações, 2017.

NASCIMENTO, Lucas Campelo do. **O caminhar musical de Dominginhos: processos de aprendizagem na prática da sanfona**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2014.

NASCIMENTO, Vilma; CARDOSO, Jary; VEIGA, João Marcos. **De onde vem essa força: histórias da família Nascimento de Minas para o mundo**. Belo Horizonte: Letramento, 2023.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 - 1969)**. São Paulo, Annablume: Fapesp, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. Música Popular Brasileira nos anos 70: entre a resistência política e o consumo cultural. In: **Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL**. México, Distrito Federal, 2002. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf. Acesso em 07 ago. 2023.

NASCIMENTO, Vilma; CARDOSO, Jary; VEIGA, João Marcos. **De onde vem essa força: histórias da família Nascimento de Minas para o mundo**. Belo Horizonte: Letramento, 2023.

NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Orgs.). **Pierre Bourdieu: escritos de educação**. 2º ed. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 71-79.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. **A sonoridade específica do Clube da Esquina**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2005.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. A sonoridade específica do Clube da Esquina. In: **Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular - IASPM**, 2004. Disponível em: <https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-v-congreso/?lang=pt> .Acesso em 09 mar. 2025.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. **A voz de Milton Nascimento em Presença**. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2015.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. A trajetória vocal de Milton Nascimento. In: **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 4, v. 2, p. 79- 104, jan.-jun. 2016. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13056> . Acesso em 09 jul. 2024.

ORTIZ, Renato. (Org.). **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, 1994.

PACHECO, Matheus de Andrade. **Milton Nascimento: num canto do mundo, o conto do Brasil**. Tese (Doutorado em História), Universidade de Brasília: Brasília, 2014. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/18746?locale=en>. Acesso em: 07 ago. 2023.

PATTON, Michael Quinn. **Qualitative evaluation**. Beverly Hills, Ca.: SAGE, 1980.

PENNA, Maura. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e *habitus* conservatorial: analisando o currículo. In: **Revista da ABEM**, Londrina, v.22, nº 32, p. 91-103, jan.jun. 2014.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. **Opus**, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical é cultura: nuances para interpretar e (re)pensar a práxis educativo-musical no século XXI. **DEBATES | UNIRIO**, n. 18, p.163-191, mai. 2017.

REIS, Carla Silva. A formação superior em piano em duas universidades brasileiras: uma análise sociológica. In PORTUGAL E MELO, Benedita et al. (org.), **Entre crise e euforia – práticas e políticas educativas no Brasil e em Portugal**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014, p. 447-471. ISBN: 978-989-8648-40-2

ROCHA, Carmen Maria Mettig. **Educação Musical: Método Willems** - minha experiência pessoal. 2º ed. Salvador: Faculdade de Educação da Bahia, 1998.

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

SÁ-SILVA, J. Ronie; ALMEIDA, Cristóvão D.; GUINDANI, Joel F. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Ano I - Número I - julho de 2009. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10351/pdf>. Acesso em : 26 jul. 2023.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. In: **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, p. 109-118, 2004. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/368/297> Acesso em: 16 fev. 2025.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo, SP: Cortez, 2007.

SIGNORI, Paulo César. **Tamba Trio: a trajetória histórica do grupo e análise de obras gravadas entre 1962-1964**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/467222> . Acesso em: 23 jul. 2024.

SILVA, Beatriz Coelho da Silva. **Wagner Tiso. Som, Imagem, Ação**. São Paulo: Imprensa oficial, 2009.

SILVA, Catarina Labouré; RESENDE, Maria Angela Araujo. Os sonhos não envelhecem: uma (auto) biografia do Clube da Esquina. In: **Revista do SELL**, v.4, nº 2, 2014.

SIMÕES, Alan Caldas. **Musicalidade crítica: fundamentos para uma educação musical** pautada na pedagogia crítica de Paulo Freire. Curitiba: Appris, 2020.

SUZIGAN, Maria Lucia Cruz. **Educação Musical – Uma nova abordagem** (Centro Livre de Aprendizagem Musical – São Paulo – 1973 a 2001). Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura), Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. In: **Revista Em Pauta**, vol. 14, nº 23. 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9404/14808>. Acesso em 07. ago. 2023.

TAN, Leonard. Enculturation. In: THOMPSON, W.F. (org.). **Music in the social and behavioral sciences: An encyclopedia**. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2014. p. 393-395.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. In: **Revista de Administração Pública**, v. 40. n.1, 2006. pp. 27-56. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/rap/article/view/6803/5385>. Acesso em: 29 jul. 2024.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2014.

VIEIRA, Karine Moura. **O desafio de narrar uma vida**: a crítica genética no estudo da biografia como gênero jornalístico. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2011. Disponível em: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/30217/000780409.pdf?sequence=1](https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/30217/000780409.pdf?sequence=1) Acesso em: 15 fev. 2025.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. **Revista USP**, dossiê música brasileira, n.º 87, São Paulo, USP, set. a nov., 2010.

VINÍCIUS, Marcos. Milton: Milagre de peixes e de música. **Folha de São Paulo**: São Paulo, set. 1973. (p.30)

WEINSCHELBAUM, Violeta. Milton Nascimento. In: WEINSCHELBAUM, Violeta. **Estação Brasil conversas com músicos brasileiros**. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 201-217.

WILLEMS, Edgard. **As bases psicológicas da educação musical**. Bienna (Suíça): Pró-Música, 1956.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda**: contribuição para uma história da música popular brasileira. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1997.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. In: **EccoS Revista Científica**, Uninove, n. 1, v. 3. p. 105-122. São Paulo, 2001.

Discográficas

Milton Nascimento. **LP Milton Nascimento**. Codil, 1967 (relançado pela Som Livre com o título de Travessia, em 1978).

_____. **LP Courage**. A & M Records, 1968.

_____. **LP Milton Nascimento**. EMI-Odeon, 1969.

_____. **LP Milton**. EMI-Odeon, 1970.

_____. **LP Milagre dos peixes**. EMI-Odeon, 1973.

_____. **LP Minas**. EMI-Odeon, 1975.

_____. **LP Milton** (participação de Wayne Shorter). A&M Records/EMI-Odeon, 1976.

_____. **LP Geraes**. EMI-Odeon, 1976.

_____. **LP Clube da Esquina 2**. EMI-Odeon, 1978.

Milton Nascimento e Lô Borges. **LP Clube da Esquina**. EMI-Odeon, 1972.

Milton Nascimento e Som Imaginário. **LP Milagre dos peixes ao vivo**. EMI-Odeon, 1974.

Audiovisuais

Documentários

HOLANDA, Lula Buarque de & JABOR, Carolina. **A sede do peixe**. Documentário. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2002. Filme (55 min).

PIETÁ - Por Milton Nascimento (parte 1). [S.l.: s.n.], 2011. 1 vídeo (12min11s). Publicado pelo Canal Antônio Cesar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ekz6gaZh6hM> Acesso em: 02 de jul. 2024.

Apêndice

Acervos; entrevistas, depoimentos e reportagens; documentários; pesquisas acadêmicas relacionadas a Milton Nascimento e/ou ao Clube da Esquina e sites

Acervos

ACERVO Folha de São Paulo. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/index.do>. Acesso em: 09 ago. 2023.

ACERVO O Globo. Disponível em:
<https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/milton-nascimento-21937263>

ACERVO O Estadão. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/acervo/>

HEMEROTECA digital brasileira - Biblioteca Nacional. Acesso aos periódicos Jornal do Brasil, Jornal da tarde dentre outros. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=030015&pesq=>. Acesso em: 09 ago. 2023.

Entrevistas, depoimentos e reportagens

BORGES, Lô. Lô Borges: Um papo sobre "Muito além do fim" e "Clube da Esquina". [Entrevista cedida a] Luiz Felipe Carneiro. Publicado pelo canal Alta Fidelidade. 2021. Youtube. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=BFKuWZGAjzU&ab_channel=AltaFidelidade Acesso em: 10 jul. 2023.

BORGES, Márcio. Live do Conde. [Entrevista cedida a] Gustavo Conde. Publicado pelo canal Rede TVT. 2021. Youtube.. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=gCm_1ExzYPU&ab_channel=RedeTVT Acesso em: 18 de jul. 2023.

BORGES, Márcio. Belo caso de amor: Um passeio musical por Beagá. [Entrevista cedida a] Renato Muringa. Publicado pelo canal Renato Muringa. 2021. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r40LIynkg5M&ab_channel=RenatoMuringa Acesso em: 11 jul. 2023.

BORGES, Lô. 50 anos do "Clube da Esquina". **Rede Bandeirantes**. [Entrevista cedida a] Olívia Freitas para o programa Band Jornalismo. 2022. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0Qfg03-fuw0&ab_channel=BandJornalismo. Acesso em: 18 de jul. 2023.

BORGES, Márcio. 50 anos do "Clube da Esquina". **Rede Bandeirantes**. [Entrevista cedida a] Olívia Freitas para o programa Band Jornalismo. 2022. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4M6qUDTAPMY&ab_channel=BandJornalismo Acesso em: 18 de jul. 2023.

BORGES, Márcio. Papo com Clê. [Entrevista cedida a] Clê. Publicada pelo canal Corredor 5. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cJSstyXE3BA&ab_channel=Corredor5 Acesso em: 11 jul. 2023.

BORGES, Márcio; BORGES, Lô. **Rede Globo de Televisão**. [Entrevista cedida a] Chico Pinheiro no canal Globo News. 2006. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VS4WmHyDaXY&ab_channel=EdigerZimmermane Acesso em: 27 jun 2023.

BORGES, Lô; BORGES, Márcio; TISO, Wagner. Clube da Esquina – Os sonhos não envelhecem. [Entrevista cedida a] Chico Pinheiro na DMX - Digital Music Experience. 2019. Publicado pelo Canal DMX Brasil. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PP0-FknwLmI&ab_channel=DMXBrasil Acesso em: 15 jul. 2023.

BORGES, Lô. Musicograma - Clube da Esquina: Lô Borges e Beto Guedes. **TV Brasil**. [Entrevista cedida a] Cuca Lazarotto para o programa Conversa afinada. 2006. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mtQr5daAPac>. Acesso em: 10 jul. 2023.

BRANT, Fernando. **Bh news TV**. 2012. [Entrevista cedida a] Adriana Spinelli no programa Em off. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bOwhzt2rBW8&ab_channel=BHNewsTV Acesso em: 18 de jul. 2023.

BRANT, Fernando. **TV UFMG**. [Entrevista cedida a] Yara Castanheira para o programa Ponto de Encontro. S.d. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7B5xQUXgUYM&ab_channel=TVUFMG Acesso em: 11 jul. 2023.

CHICO Amaral revela detalhes da vida e obra de Milton Nascimento. **Rádio Câmara**. 2013. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/416847-chico-amaral-revela-detahes-da-vida-e-o-bra-de-milton-nascimento/>. Acesso em: 27 jun 2023.

ENSAIO - Milton Nascimento. **TV Cultura**. [Entrevista concedida a] Fernando Faro no Programa Ensaio. 2009. Youtube. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZM-idtrcNx0>. Acesso em: 10 de ago. 2023.

FERNANDO Brant: 70 anos de nascimento; uma obra eterna. **Revista União Brasileira de Compositores (UBC)**, 07 out. 2016. Disponível em:
<https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/5720/fernando-brant-70-anos-de-nascimento-uma-obra-eterna>. Acesso em: 27 jun. 2023.

DUARTE, Nivaldo. O gênio que gravou e mixou o Clube da Esquina. [Entrevista cedida a] Clê. Publicada no canal Corredor 5. 2022. Youtube. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=hVd7mASLtGY&ab_channel=Corredor5 Acesso em: 11 jul. 2023.

FUSCALDO, Chris. 50 anos de Clube da Esquina. [Entrevista cedida a] Clê. Publicada no canal Corredor 5. 2022. Youtube. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=y0ZJTQ_uvpM&ab_channel=Corredor5 Acesso em: 11 jul. 2023.

GIL, Gilberto e NASCIMENTO. **Rede Globo de Televisão**. [Entrevista cedida a] Jô Soares no Programa do Jô. S. d. Youtube. S.d. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=0Y9LzqZROgU>. Acesso em: 10 ago. 2023.

MILTON Nascimento conta a história da música “Canção da América”. **Rede Globo de Televisão**. s.d. Programa Altas Horas. Youtube. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=zsEVQvqFcfY>. Acesso em: 09 ago. 2023.

GUEDES, Beto. 50 anos do "Clube da Esquina". **Rede Bandeirantes**. [Entrevista cedida a] Olívia Freitas para o programa Band Jornalismo. 2022. Youtube. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=QCi3YB36DgE&ab_channel=BandJornalismo Acesso em: 18 de jul. 2023.

HOMENAGEM a Milton Nascimento. **Rede Globo de Televisão**. Programa Altas horas. 2019. YouTube. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=kQoQxqy5wXc&ab_channel=Juliana%20C3%A2ndia. Acesso em: 06 jul. 2023.

HORTA, Toninho. 50 anos do "Clube da Esquina". **Rede Bandeirantes**. [Entrevista cedida a] Olívia Freitas para o programa Band Jornalismo. 2022. Youtube. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=DcR9_Tk_R3c&ab_channel=BandJornalismo Acesso em: 18 de jul. 2023.

LIVRO faz ecoar canções do Clube da Esquina. **Rádio Câmara**. 2023. Disponível em:
<https://www.camara.leg.br/radio/programas/957597-livro-faz-ecoar-cancoes-do-clube-da-esquina/>. Acesso em: 27 jun 2023.

LOPES, Wilson. 50 anos do "Clube da Esquina". **Rede Bandeirantes**. [Entrevista cedida a] Olívia Freitas para o programa Band Jornalismo. 2022. Youtube. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=o3KdJks15tY&ab_channel=BandJornalismo Acesso em: 18 de jul. 2023.

MILTON Nascimento recebe tributo de Mônica Salmaso e André Mehmari. **Rádio Câmara**. 2023. Disponível em:

<https://www.camara.leg.br/radio/programas/957500-milton-nascimento-recebe-tributo-de-monica-salmaso-e-andre-mehmari/> . Acesso em: 27 jun 2023.

MILTON Nascimento – Por trás da Fama. **Rede Globo de Televisão**. Canal Multishow. 2002. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-obTU9LFjI8>.

MILTON Nascimento e o álbum “Minas”. **Rede Globo de Televisão**. Episódio do programa O som do vinil do Canal Brasil. Youtube. 2018. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=sbgC2Z1qODY&t=29s&ab_channel=CanalBrasil.

Acesso em: 10 jul. 2023.

MILTON Nascimento fala sobre o álbum “Clube da Esquina”. **Rede Globo de Televisão**. Episódio do programa O som do vinil do Canal Brasil. Youtube. 2018. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=n8RT2KkHK5w&ab_channel=CanalBrasil Acesso em:

27 jun 2023.

MILTON Nascimento. **Rede Globo de Televisão**. Episódio do programa Som Brasil, 1987. Publicado pelo canal Musicatis. 2017. Youtube. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=p0jPXZk0S3c> . Acesso em: 23 jul. 2024.

MPB Especial com Milton Nascimento. **TV2 Cultura - Fundação Padre Anchieta, São Paulo**. Programa Ensaio. 1972. Youtube. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=fsHYy_P-JI0. Acesso em: 08 ago. 2023.

MPB Especial com Elis Regina. **TV2 Cultura - Fundação Padre Anchieta, São Paulo**. Programa Ensaio. 1973. Youtube. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=j4NfM7e_QkU. Acesso em: 10 de ago. 2023.

NASCIMENTO, Milton. Especial Bar Academia. **TV Manchete**, 30 mar. 1984. [Entrevista cedida a] Sérgio Cabral, Renato Sérgio, Geraldo Carneiro e Walmor Chagas no Programa Bar Academia. Youtube. Parte 1. Disponível em:

<https://manchete.org/bar-academia/videos/milton-nascimento-especial-bar-academia-parte-1>.

Parte 2. Disponível em:

<https://manchete.org/bar-academia/videos/milton-nascimento-especial-bar-academia-parte-2>.

Acesso em: 09 de ago. 2023.

NASCIMENTO, Milton. Arquivo Confidencial do Faustão. **Rede Globo**. 1997. Youtube.

Parte 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MgpxFHPwFbY>. Parte 2.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6s_YsUh5L4I. Parte 3. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=RKJr-g131Fg>. Acesso em: 09 ago. 2023.

NASCIMENTO, Milton. Fantástico. **Rede Globo de Televisão**. 1996. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nI9vc9zpjZ8>. Acesso em: 10 jul. 2023.

NASCIMENTO, Milton. Gente de expressão. **Rede Bandeirantes de Televisão**. [Entrevista cedida a] Bruna Lombardi. 1992. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=poGksxh3928>. Acesso em: 10 ago. 2023.

NASCIMENTO, Milton. **Sistema Brasileiro de Televisão (SBT)**. [Entrevista cedida a] Jô Soares no Programa Jô Onze e Meia. 1990. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bb0YUQ77Fb8>. Acesso em: 09 ago. 2023.

NASCIMENTO, Milton. **Sistema Brasileiro de Televisão (SBT)**. [Entrevista cedida a] Jô Soares no Programa Jô Onze e Meia. S. d. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RO1RKPNMcSc>. Acesso em: 09 ago. 2023.

NASCIMENTO, Milton. **Sistema Brasileiro de Televisão (SBT)**. [Entrevista cedida a] Jô Soares no Programa Jô Onze e Meia. 1997. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RzWKfegYNbY&list=RDRzWKfegYNbY&index=1>. Acesso em: 09 ago. 2023.

NASCIMENTO, Milton. **Rede Globo de Televisão**. [Entrevista cedida a] Leda Nagle no Jornal Hoje. 1987. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kaieg6e3FRM>. Acesso em: 09 ago. 2023.

NASCIMENTO, Milton. Músicos de latinoamérica. **TV Pública de Argentina**. [Entrevista cedida a] Fena Della Maggiora para o Canal Encontro. S.d. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pURUDnDVIFy&list=RDpURUDnDVIFy&index=1>. Acesso em: 09 ago. 2023.

OS BASTIDORES do disco “Clube da Esquina” com Milton Nascimento. **Rede Globo de Televisão**. Episódio do programa O som do vinil do Canal Brasil. Youtube. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IVOdHkg2w9A&ab_channel=CanalBrasil Acesso em: 27 jun 2023.

REPORTAGEM especial – Clube da Esquina – Bate papo com Fernando Brant. **Câmara Municipal de Belo Horizonte**. 2012. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tXBPMgVL0eU>. Acesso em: 09 ago. 2023.

REPORTAGENS com Milton Nascimento em Lima, Peru. **Rede Globo de Televisão**. Jornal EPTV Sul de Minas. 2012. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JRD350ZKPvc>. Acesso em: 09 ago. 2023.

SHORTER, Wayne. Na cabeça de Wayne. [Entrevista cedida a] Jotabê de Medeiros. **O Estado de São Paulo**, coluna Cultura Música, 13 mai. 2011. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,na-cabeca-de-wayne,718446>. Acesso em: 18 de jul. 2023.

SHOW Paraíso 30 anos. Reportagem sobre o show na fazenda Paraíso de Três Pontas, MG, realizado em 1977. sem referência. Youtube. Parte 1, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jkmlINdIvg0>. Parte 2, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vdyQLJCQ4mE>. Acesso em: 09 ago. 2023.

50 ANOS do "Clube da Esquina": legado do álbum permanece. **Rede Bandeirantes**. Programa Band Jornalismo. 2022. Youtube. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=agH51rRF27A&ab_channel=BandJornalismo Acesso em: 18 de jul. 2023.

Matérias em jornais e revistas

ITABORAHY, Cecília. Milton Nascimento completa 80 anos sem ter gênero definido, é o próprio gênero. **Tribuna de Minas**, 30 de out. de 2022. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/30-10-2022/milton-nascimento-completa-80-anos-sem-ter-genero-definido-e-o-proprio-genero.html> Acesso em: 03 ago. 2023.

LEAL, Cláudio. Conheça a saga da mãe de Milton Nascimento, morta quando ele tinha dois anos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 out. 2022. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/10/conheca-a-saga-da-mae-de-milton-nascimento-morta-quando-ele-tinha-dois-anos.shtml?utm_source=mail&utm_medium=social&utm_campaign=compmail. Acesso em: 08 jul. 2023.

LEWER, Laura. Entenda como Milton Nascimento se tornou a voz definitiva de Minas Gerais. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 out. 2022. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/10/entenda-como-milton-nascimento-se-tornou-a-voz-definitiva-de-minas-gerais.shtml?utm_source=mail&utm_medium=social&utm_campaign=compmail. Acesso em: 08 jul 2023.

MILTON favorito da música jovem. **Intervalo**, Rio de Janeiro, ano V, n. 249, 15 a 21 out. 1967. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=109835&pagfis=17124> Acesso em: 09 ago. 2023.

MPB Compositores. Milton Nascimento: a poesia e a música do interior de Minas Gerais que se transformaram em sucesso internacional. **Editora Globo**, Rio de Janeiro, 1997.

VINÍCIUS, Marcos. Milton: Milagre de peixes e de música. **Folha de São Paulo**: São Paulo, set. 1973. (p.30)

O NOVO clube do Milton. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 de set. de 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0809201009.htm> Acesso em: 18 de jul. 2023.

RODRIGUES, Thais. Milton Nascimento recebe título de doutor da Berklee College of Music. **Metrópoles**, São Paulo, 04 de mai. de 2016. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/milton-nascimento-recebe-titulo-de-doutor-da-berklee-college-of-music> Acesso em: 18 de jul. 2023.

VEIGA, João Marcos. Milton Nascimento, 80: Uma entidade artística. **Gama Revista**, 26 out. 2022. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/artigo/milton-aos-80-entidade-artistica/> Acesso em: 18 jul. 2023.

Vídeos

A VOZ de Milton Nascimento [S.l.: s.n.], 2010. 1 vídeo (3min27s). Publicado pelo Canal Natura Musical. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=iKuWKic75lw & ab_channel=NaturaMusical](https://www.youtube.com/watch?v=iKuWKic75lw&ab_channel=NaturaMusical) Acesso em: 15 jul. 2023.

...E a Gente Sonhando - Milton Nascimento [S.l.: s.n.], 2010. 1 vídeo (3min55s). Publicado pelo Canal Milton Nascimento. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EHbWrjfpBlw&ab_channel=tvmiltonnascimento Acesso em: 18 de jul. 2023.

PIETÁ - Por Milton Nascimento (parte 1). [S.l.: s.n.], 2011. 1 vídeo (12min11s). Publicado pelo Canal Antônio Cesar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ekz6gaZh6hM> Acesso em: 02 de jul. 2024.

PIETÁ - Por Milton Nascimento (parte 2). [S.l.: s.n.], 2011. 1 vídeo (9min12s). Publicado pelo Canal Antônio Cesar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ml0LBGtWsUw> Acesso em: 02 de jul. 2024.

EM Vista - Clube da Esquina. TV UFMG. 1 vídeo (29min44s). Publicado pelo canal TV UFMG. 2012. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NoEvUoJShkg>. Acesso em: 10 jul. 2023.

MILTON Nascimento & Caetano Veloso - A terceira margem do rio [S.l.: s.n.], s.d. 1 vídeo (5min21s). Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WktQszg LX-E&ab_channel=MarceloFernandez Acesso em: 18 de jul. 2023.

MILTON: na curva desse rio [S.l.:s.n.], 2013. 1 vídeo (27min3s). Publicado pelo canal Tomás Amaral. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aekNDr3Py_Q&ab_channel=Tom%C3%A1sAmaral Acesso em: 27 jun 2023.

MÚSICA e filosofia: análise de "Sentinela", de Milton Nascimento e Fernando Brant [S.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (18min56s). Publicado pelo Canal Sidney Molina. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eLejDmypBzg&ab_channel=SidneyMolina. Acesso em: 11 jul. 2023.

Documentários sobre o Clube da Esquina e/ou Milton Nascimento

FERREIRA, Denise; DANTAS, Sylvia. **Estrada Natural:** de Bituca a Milton Nascimento - A trajetória do cantor e compositor Milton Nascimento. Trabalho de Conclusão de Curso. Jornalismo. Documentário. Universidade Federal de Santa Catarina, 2006. Filme (53 min). Youtube.Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLA3BFD032BC7E3420>. Acesso em: 10 ago. 2023.

HOLANDA, Lula Buarque de & JABOR, Carolina. **A sede do peixe.** Documentário. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2002. Filme (55 min).

MILTON e o Clube da Esquina. **Rede Globo de Televisão**. Série documental com seis episódios para o Canal Brasil. 2020. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLgQt5LQ22wjVOS4p4_ZmFP2uIfCGLBN_r. Acesso em: 10 ago. 2023.

SOBRE amigos e canções. Direção e Roteiro: Bel Mercês e Leticia Gimenez. Documentário. Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo. São Paulo: PUC-São Paulo, 2008. Filme (44min59s). Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/11500768>. Acesso em: 10 de ago.2023.

Discos

NASCIMENTO, Milton. **Travessia**. Rio de Janeiro: Dubas Música/Universal Music, 1967. (CD 325912004162).

NASCIMENTO, Milton. **Courage**. A & M Records/PolyGram, 1969. (CD 393019-2).

NASCIMENTO, Milton. **Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1969. (CD 830432 2).

NASCIMENTO, Milton. **Milton**. Rio de Janeiro, EMI-Odeon, 1970. (CD 830433 2).

NASCIMENTO, Milton e BORGES, Lô. **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972. (CD 830429 2).

NASCIMENTO, Milton. **Milagre dos peixes**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. (CD 790790 2).

NASCIMENTO, Milton. **Milagre dos peixes ao vivo**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. (CD 830430 2).

NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975. (CD 830431 2).

SHORTER, W.; NASCIMENTO, M. **Native Dancer**. Nova Iorque: Columbia Records/Sony Music, 1975. (CD 49753).

NASCIMENTO, Milton. **Milton** (participação de Wayne Shorter). A&M Records/PolyGram, 1976. (CD 394 611-2).

NASCIMENTO, Milton.. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976. (CD 830428 2).

NASCIMENTO, Milton. **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. (CD 791606 2).

Trilhas Sonoras

NASCIMENTO, Milton. **Trilha sonora original do documentário Tostão: A Fera de Ouro.** Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1970. 1 EP. Disponível em: [Milton Nascimento / Do Filme Tostão A Fera De Ouro / 1970 / Full EP](#). Acesso em: 11 fev. 2025.

NASCIMENTO, Milton. **Trilha sonora original do filme Os deuses e os mortos.** Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1970. EP. Disponível em: [Milton Nascimento e Som Imaginário - Os Deuses e os mortos OST - 1970](#). Acesso em: 11 fev. 2025.

NASCIMENTO, Milton. **Maria Maria - Último trem - Ballets para o grupo Corpo.** Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2022. CD 01. Disponível em: [Milton Nascimento - Maria Maria/Ultimo Trem \(Full Album Stream\)](#). Acesso em: 11 fev. 2025.

Sites

MILTON NASCIMENTO. Disponível em: <http://www.miltonnascimento.com.br/>

MUSEU DO CLUBE DA ESQUINA. Disponível em: <http://150.164.114.11/index.php/>

INSTITUTO TOM JOBIM (acervo Milton Nascimento). Disponível em: <https://www.jobim.org/milton/>. Acesso em: 28 jul. 2023.

DVDs

MERCÊS, Bel, GIMENEZ, Letícia. **Sobre Amigos e Canções.** TCC Jornalismo, PUC, São Paulo, 2005.

NASCIMENTO, Milton. **Tambores de Minas.** Gravado em 1998 e lançado em DVD em 2003/Warner e Nascimento.

NASCIMENTO, Milton. **Milton Nascimento:** acústico na Suíça. Gravado em 1981 para o Programa Televisione Svizzera e lançado em DVD em 2005 pela Líder Indústria Fonográfica.

PARTIDA, Ponto de. **Ser Minas tão Gerais.** Mídia digital DVD, captação ao vivo /no Cine Theatro Central, Juiz de Fora – MG, 2004. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gxvNXvi2BeY&ab_channel=RenatoConsorte Acesso em: 18 de jul. 2023.

Produção acadêmica sobre o Clube da Esquina e/ou Milton Nascimento [em ordem cronológica] (Banco de Teses CNPQ e artigos)

VIEIRA, Francisco Carlos Soares Fernandes. **Pelas esquinas dos anos 70: utopia e poesia no Clube da Esquina**. Dissertação (Mestrado em Poética). Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1998.

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

TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. **De Minas, mundo: a imagem poético-musical do Clube da Esquina**. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2000.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2000.

CORRÊA, Luiz Otávio. **Clube da Esquina e Belo Horizonte: romantismo revolucionário numa cidade de formação ambígua**. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica: Belo Horizonte, 2002.

SILVA, Carlos Alberto Silva da. **A negritude através de Maria Maria de Milton Nascimento**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, 2003.

AMARAL, Gabriela Lourentz; ISIDORO, Luiz Guilherme; DELGADO, Marcos; OLIVEIRA, Samantha. **Clube da Esquina: a música como atrativo turístico**. Monografia (Graduação em Turismo). Pontifícia Universidade Católica: Belo Horizonte, 2004.

QUEIROZ, Marina Pereira. **Clube da Esquina: identidade, drible e diálogo**. Monografia (Graduação em Jornalismo). Centro Universitário Newton Paiva: Belo Horizonte, 2004.

STARLING, Heloísa. **Coração americano: panfletos e canções do Clube da Esquina**. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs). **O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)**. São Paulo: EDUSC, 2004.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. **A sonoridade específica do Clube da Esquina**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2005.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. **Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)**. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2006.

OLIVEIRA, Rodrigo Francisco. **Mil tons de Minas: Milton Nascimento e o Clube da Esquina - cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia: Uberlândia, 2006.

MARTINS, Bruno Viveiros. **Som imaginário: amizades, viagens e cidades nas canções do Clube da Esquina**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2007.

SBERNI JUNIOR, Cleber. **O álbum na indústria fonográfica: contracultura e o Clube da Esquina em 1972**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista: Franca, 2008.

DINIZ, Sheyla Castro. Entre o Rio e Minas: a Bossa Nova nas Geraes. In: **Revista Urutágua**, n. 15, abr/mai/jun/jul 2008. Disponível em: <http://www.urutagua.uem.br/015/15diniz.htm>. Acesso em: 02 de jul. 2023.

MARTINS, Bruno Viveiros. **Som imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

CANTON, Ciro Augusto Pereira. **“Nuvem no céu e raiz”**: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de São João del Rei: São João Del Rei, 2010.

SOUZA, Alberto Carlos de. **Minas e Geraes: um recorte na cultura e na história através de Milton Nascimento**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Salgado de Oliveira: Niterói, 2010.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. **Revista USP**, dossiê música brasileira, n.º 87, São Paulo, USP, set. a nov., 2010.

VITENTI, Ada Dias Pinto. **Uma certa musicalidade nas esquinas de Minas (1968-1978)**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Brasília: Brasília, 2010.

LOPES, Wilson 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 (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2010.

COELHO, Rafael Senra. **Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o Clube da Esquina**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura). Universidade Federal de São João del-Rei: São João del Rei: 2010.

SOUZA, Alberto Carlos de. Os lugares de memória nas obras fonográficas “Minas” e “Geraes” de Milton Nascimento. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, 2011**. Disponível em: https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300483598_ARQUIVO_oslugaresdememorianasobrasdemilton.pdf Acesso em 31 mai. 2024.

SILVA, Kristoff. **Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2011.

SILVA, Kristoff. “Cais”: uma análise ancorada na Semiótica da Canção. In: **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, n.2, jul./dez. 2012. Disponível em: https://www.rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N2/RBEC_N2_A14.pdf . Acesso em 09 jul. 2024.

COAN, Emerson Ike. Os quarenta anos do álbum Clube da Esquina: resistência política e inovação musical na Sociedade do Espetáculo brasileira. **Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo**, nº 54, jun. 2012. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao54/materia02/texto02.pdf> Acesso em: 01 de jun. 2024.

DINIZ, Sheyla Castro. “**Nuven cigana**”: a trajetória do Clube de Esquina no campo da MPB. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2012.

DINIZ, Sheyla Castro. “Milagre dos peixes em tempos de milagre econômico: o Clube da Esquina e a resistência político-cultural à ditadura militar brasileira”. In: SANTOS, Maria do Rosário; LESSA, Elisa Maria (orgs.). **Música Discurso Poder**. p. 369-380. Vila Nova de Famalicão/Portugal: Húmus, 2012. Disponível em: file:///C:/Users/Perfil/Downloads/Milagre_dos_peixes_em_tempos_de_milagre.pdf Acesso em 31 mai. 2024.

ARCANJO, Fabrícia. do Vale **A voz como gesto, as tessituras do canto em Milton Nascimento**. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos literários). Universidade Federal de Juiz de Fora: Juiz de Fora, 2012.

SILVA, Clara Cyrino Lugão. “**De tudo se faz canção**”: Sobre as escolhas temáticas na música do Clube da Esquina. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: 2012.

BELAN, Gustavo César Silva. A bossa nova e outras bossas nas Geraes. **Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**. Santos, 2014. Disponível em: https://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1406653171_ARQUIVO_TrabalhoCompleto-GustavoBelan_ANPUH_.pdf Acesso em: 31 mai. 2024.

PACHECO, Matheus de Andrade. **Milton Nascimento**: num canto do mundo, o conto do Brasil. Tese (Doutorado em História), Universidade de Brasília: Brasília, 2014. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18746/5/2014_MateusdeAndradePacheco.pdf. Acesso em: 07 ago. 2023.

COAN, Emerson Ike. Quatro décadas de “Minas” e “Geraes”. A dimensão política da obra de Milton Nascimento. **Sociedade e Cultura – Revista de Ciências Sociais**, Universidade Federal de Goiás, volume 18, nº 2, p (163-176), 2015. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70346854013> . Acesso em 01 de jun. de 2024.

NUNES. Thais dos Guimarães Alvim. **A voz de Milton Nascimento em Presença**. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2015.

SILVEIRA, Luciano Cintra. A voz e a não palavra em Minas, de Milton Nascimento. In: **XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2015. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2015/3562/public/3562-11694-1-PB.pdf . Acesso em 07 mai. 2024.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. **A trajetória vocal de Milton Nascimento**. In: **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 4, v. 2, p. 79- 104, jan.-jun. 2016. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13056> . Acesso em 09 jul. 2024.

BELAN, Gustavo César Silva. **Do ônibus colegial ao trem de doido: interações entre a bossa nova nas Geraes e o Clube da Esquina**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal de Uberlândia: Uberlândia, 2016.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira de. **Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras**. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2016.

GUERALDO, Vinicius José Fecchio. **Em busca de consenso: Milton Nascimento e a perda dos laços comunitários**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2017. Instituto de Estudos Brasileiros. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-21122017-135848/publico/Corrigida_ViniciusGueraldo.pdf. Acesso em: 19 set. 2023.

DINIZ, Sheyla Castro. **Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo”(1969-1974)**. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2017.

DINIZ, Sheyla Castro. **Clube da Esquina: mineiridade, romantismo e resistência cultural nos anos 1960**. Per Musi. Belo Horizonte: UFMG. p.1-27, 2017.

SILVEIRA, Luciano Cintra. **Do valor ao desvio: singularidade e discurso em Minas (1975) de Milton Nascimento**. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Leandro Aguiar Severino dos. **Liberdade e Fraternidade em performance: Clube da Esquina, 1972**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2017.

BALDAN, Rafael; LEONELI, Gisela Cunha Viana. Música como leitura sensível de dinâmicas urbanas: Milton Nascimento e o desmonte da ferrovia Bahia-Minas. In: **Art&Sensorium. Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**. Dossiê SIAUS - Curitiba, v.5, n.1, p. 15 - 24 Jan.-Jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/2218/1509> . Acesso em: 01 de jun. 2024.

DINIZ, Sheyla Castro. “Clube da Esquina versus Tropicalismo: conflitos simbólicos na MPB”. In: **ArtCultura, Revista de História, Cultura e Arte**, UFU, Uberlândia, v. 20, n. 37, p.129 - 145, 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/47245/25571> Acesso em 31 mai. 2024.

SANTANA, Valéria Nanci de Macêdo. **Pelo olhar de Cafi: o processo criativo das capas de discos da geração Clube da Esquina**. Tese (Doutorado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2018.

MENEZES, Roniere. Cantos de trabalho e linhas de fuga em Milton Nascimento. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 35, p. 76 - 87, 2018. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/499/526> . Acesso em: 01 de jun. 2024.

MIRANDA, Luiz Mariano de Moura Silva. **Entre o êxtase e a estase: a música de Milton Nascimento**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina: Florianópolis, 2018.

SILVEIRA, Cláudio Nazaré. **Movimento Clube da Esquina: o canto de um povo, a voz de uma nação**. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade de Franca: Franca, 2018.

CUNHA, Letícia Alves da. **Do nacional-popular ao popular latino-americano: Milton Nascimento e o discurso latino-americanista na música popular brasileira**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2019.

LOVISI, Daniel. Música instrumental, tópicas e identidade cultural: um olhar sobre as produções de Milton Nascimento, Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas no cenário da música mineira dos anos 70. In: **Revista Vórtex**, Curitiba, v.7, n.3, p.1-25, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3201/2085> . Acesso em: 01 de jun. 2024.

BARROS, Cláudio Soares. **Uma esquina no mundo: a difusão espacial do movimento Clube da Esquina como fenômeno estético cultural**. Tese (Doutorado em Geografia - Tratamento da Informação Espacial). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2020.

BUENO, Andrea dos Reis Estanislau. **A canção do Clube da Esquina como recurso pedagógico: patrimônio cultural e memória**. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação e Docência). Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2020.

COAN, Emerson Ike. “Milagre dos peixes”: a censura e a voz de Milton Nascimento na sociedade do espetáculo brasileira. In: **Revista Alterjor** - ECA - USP - Vol. 02, Ed. 22, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alterjor/article/view/171008/162496> . Acesso em: 01 jun. 2024.

PAULA, Matheus Barros de. **Midiatizando a Performance: Uma Escuta Sobre os Musicais de Milton Nascimento**. In: **16º Encontro Internacional de Música e Mídia** - Online - ISBN: 978-65-5872-048-5, 2020. Disponível em: <https://doity.com.br/anais/16musimid/area/15917> .Acesso em: 31 mai. 2024.

PAULA, Matheus Barros de; VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. MiNas e Milton: a identidade regional e a concepção sonora de Milton Nascimento. **XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021. Disponível em:

<https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/635/373> . Acesso em 31 mai. 2024.

MARQUES, Fernanda Paulo. **No trilho da década de 1970: o trem chamado Bituca e a viagem pela América Latina**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2021.

NOGUCHI, Liza Dantas. **Música gráfica: a contribuição do mineiro Hécio Mário Noguchi ao design gráfico brasileiro por meio da criação de capas de disco para integrantes do Clube da Esquina**. Tese (Doutorado - Programa de Pós-graduação em Design -PPGD), Universidade Estadual de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2021.

CARDOSO, Renato Frossard. **Estudo de marcas expressivas da voz em três (3) canções do disco Clube da Esquina (1972): Cais, Pelo Amor de Deus e Os Povos**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2021.

DINIZ, Sheyla Castro; REZENDE, Gabriel Lima. **A esperança velada: o lírico e o épico em “San Vicente”**. In: ArtCultura. Uberlândia, v.24, n.45, p. 95-111, jul.-dez. 2022.

RIBEIRO, Lucas Franco de Souza. **A tribo toda reunida: modalismo e hibridismo no disco Clube da Esquina 2 (1978)**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual do Paraná: Curitiba, 2022.

PAULA, Matheus Barros de. **Sou do mundo sou Minas Geraes: a identidade regional mineira nas produções fonográficas do Clube da Esquina**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2022.

MARTINS, Gabriel Reis. **“Canção Moderna de Província”**: Repensando o Clube da Esquina e a História da Música Popular Brasileira. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2022.

DOMINGOS, Douglas Aparecido. **Milton Nascimento e suas capas: apreciação e encanto**. Artigo (Especialização em Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas). Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2023.

Livros e capítulos sobre o Clube da Esquina e/ou Milton Nascimento [em ordem cronológica]

BAHIANA, Ana Maria. **Querem que Milton seja herói. Ele não: prefere a margem, a sombra, a música**. In: BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

BORGES, Márcio. **“O Clube da Esquina”**. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. **Do Samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

RIDENTI, Marcelo. **“Revolução brasileira na canção popular”**. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. **Do Samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. “Da Bossa Nova à Tropicália: as canções utópicas”. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. **Do Samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. **Travessia: a vida de Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MATTOS, Paulo César Vilara de. **Palavras Musicais: letras, processo de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros** (Fernando Brant, Márcio Borges, Murilo Antunes e Chico Amaral). Entrevistas. Belo Horizonte: s. ed., 2006.

WEINSCHELBAUM, Violeta. Milton Nascimento. In: WEINSCHELBAUM, Violeta. **Estação Brasil conversas com músicos brasileiros**. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 201-217.

SILVA, Beatriz Coelho da Silva. **Wagner Tiso. Som, Imagem, Ação**. São Paulo: Imprensa oficial, 2009.

BORGES, Márcio. **Clube da Esquina 40 anos**. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do Museu Clube da Esquina e Imprensa Oficial de Minas Gerais, 2012.

BRANT, Fernando. **Casa Aberta**. Sabará: Editora Dubolsinho, 2012.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina**. 8º Ed. São Paulo, Geração Editorial, 2013.

MACIEL, Luiz. “A arte de colocar no som o que a censura tirou da letra... e fazer um disco revolucionário”. In: ALBUQUERQUE, Célio. (Org.). **1973. O ano que reinventou a MPB. A história por trás dos discos que transformaram a nossa cultura**. Rio de Janeiro: Sonora Editora, p. 255 - 264, 2013

ESTANISLAU, Andrea. **Coração Americano - Bastidores do Álbum Clube da Esquina**. 2º Ed. Belo Horizonte, Prax Editora, 2022.

VIVEIROS, Bruno. **Som Imaginário - a Reinvenção da Cidade nas Canções do Clube da Esquina**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2009.

DINIZ, Sheyla Castro. **“...De tudo o que a gente sonhou”- amigos e canções do Clube da Esquina**. São Paulo, Intermeios: 2017.

AMARAL, Chico. **A música de Milton Nascimento**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BORGES, Márcio; FUSCALDO, Chris. **De tudo se faz canção: 50 anos do Clube da Esquina**. São Paulo: Garota FM Books, 2022.

NASCIMENTO, Vilma; CARDOSO, Jary; VEIGA, João Marcos. **De onde vem essa força: histórias da família Nascimento de Minas para o mundo**. Belo Horizonte: Letramento, 2023.