

a terra é redonda

Milton Bituca Nascimento



Por VITOR MORAIS*

Comentário sobre o filme dirigido por Flávia Moraes, em exibição nos cinemas

“[...] e no mais fundo / decifro o choro pânico do mundo, / que se entrelaça no meu próprio choro, /e compomos os dois um vasto coro”

(Carlos Drummond de Andrade, “Relógio do Rosário”)

1.

Geralmente quando pensamos em artistas-intelectuais da música brasileira, comumente chegamos aos nomes de Caetano Veloso e Chico Buarque – mais recentemente, poderia acrescer-se já na visão de um outro país, os nomes de Mano Brown e Emicida. Inegavelmente, há ali uma seleta de interpretações do país, que cantam. Uma vez que a canção e o *rap* baseiam-se na intersecção entre música e poesia, melodia e letra, som e palavra, é perceptível que nos casos aludidos o quilate da interpretação do país é visível já de antemão nas letras do que se canta – muitas vezes prescindindo de sua interpretação vocal.

Talvez a grande exceção a esse esquema que já tenha sido descoberta seja João Gilberto, em que a elaboração da matéria brasileira aparece necessariamente pela via musical, no que diz respeito especialmente a relação entre a modernização do país e sua cultura popular urbana maximizada pelo samba. Fica de fora nesse esquema, dentre tantos outros, o nome de Milton Nascimento, em que justamente a incapacidade de entender e explicar com rigor sua produção é atribuída com frequência ao seu virtuosismo – o que pode não ser dotado de “razão” à primeira vista, mas é indiscutivelmente sonoro, musical.

Este é, salvo exceções, o argumento que mais se vê no longa-metragem *Milton Bituca Nascimento*, de Flávia Moraes. Reforçada sobretudo pela indigesta narração de Fernanda Montenegro, que tenta dramatizar em sua leitura um texto no qual exaltação e pieguice se retroalimentam, uma miríade de nomes do panteão das artes nacionais e internacionais falam nessa toada sobre o carioca mais mineiro do mundo. A tônica é sempre a do gênio que surgiu sabe-se-lá-de-onde – a ponto dos artistas gráficos Os Gêmeos, encarregados do cenário de sua turnê de despedida dos palcos, “A última sessão de música”, realizada em 2022, perguntarem a Milton Nascimento se ele não se sente um E.T. – ao que responde que se sente um pouco.

À parte tudo que há de engraçado nisso, me parece que esta linha pela qual se enveredam as investigações nos dizem sobre uma dificuldade até hoje existente em compreender a produção de Milton Nascimento. Uma dificuldade que o filme não soluciona, muito por conta da montagem usual ao gênero documentário de imagem-entrevista, mas também devido ao

a terra é redonda

tom celebrativo, que embora possa soar justo no momento de reverência a um genial artista veterano, por pouco não cancela a elaboração crítica. Isto, *Milton Bituca Nascimento* consegue fazer à sua revelia, sobretudo na escolha de alguns ótimos momentos dos depoimentos colhidos mundo afora para sua confecção. É neles que me parece estar a força do filme - o que não é necessariamente atributo cinematográfico.

Dividido entre ser um *road movie* que acompanha a citada turnê “A última sessão de música” e homenagear Milton Nascimento, contando histórias e pensando-o, destacam-se três grandes temas: o do gênero musical, o da raça, e o da geografia. Noutros termos: Milton Nascimento faz jazz? Faz bossa-nova? Como a negritude está em Milton Nascimento? Qual a relação de sua obra com a origem mineira em que pese a descendência carioca?

Embora não haja nenhum grande achado ao privilegiar o lugar de Minas Gerais em Milton Nascimento, assim como em partes é possível dizer não ser uma novidade a tentativa de encaixar sua música em um tipo de som, a questão racial, tratada com o vagar em que ali aparece, é algo basicamente inédito nas tentativas de entendê-lo.

Em um geral, no que diz respeito ao gênero musical, num âmbito internacional, os comentários são na tentativa de associá-lo ao *jazz*, enquanto os brasileiros apontam vínculos com a bossa-nova. A constatação é um tanto quanto óbvia pois tanto lá, como cá, são gêneros fundadores da moderna música popular de cada país. Quer seja, Milton Nascimento se insere numa tradição, distinta em dois países. E se insere nas duas. À parte o comentário de Caetano Veloso, ocupado em fazer provar o tamanho cultural do Brasil de modo retroprofético e quase panfletário, todos apontam para a singularidade sonora da obra de Milton. Quer seja: é e não é *jazz*, é e não é bossa-nova.

Também é linha comum apontar que Milton Nascimento canta Minas Gerais. O que falta é arrematar tudo para dizer que só se entende Milton Nascimento do ponto de vista de um homem negro, nascido em 1942, que vai a Minas e cresce durante o início-apogeu da música popular gravada no mundo. Sua lente, a forma a partir da qual vê o mundo, não é Minas - o mundo que vê -, nem o *jazz*, nem a bossa-nova ou os gêneros musicais do período de sua infância - o mundo que ouve. Sua lente é a de um homem negro, em Minas, naquela época áurea para a música - o mundo que é.

2.

Ainda que ao longo do filme a interpretação por esse viés seja tentada por nomes como Djonga e Djamila Ribeiro, é na leitura de Mano Brown que se encontra a análise mais acertada. Comentando sobre a negritude em Milton Nascimento e seu olhar para as cidades históricas mineiras, ele cita “Francisco”, do álbum “Milton” (1976), lançado primeiro no estrangeiro. Sendo música sem letra, diz: “se nem Milton Nascimento falou ali, o que eu vou falar?”. E então convida à escuta atenta, movimento fundamental para superar o Milton gênio inexplicável da maior parte do longa.

“Francisco” é uma de apenas duas canções inéditas, lançadas neste álbum - a outra é “Raça”. Ao oposto da última, é instrumental, com violão, toques de piano e improvisos vocais. Não querendo comentar em pormenores seus elementos de composição e execução, limito-me a apontar que há uma familiaridade considerável entre esta canção e aquelas que compõem o álbum “Milagre dos peixes” (1973), que em sua maioria tiveram as letras censuradas. Algumas dessas foram trilha do filme *Os deuses e os mortos* (1970), de Ruy Guerra, e creio que seja aí que ganha força “Francisco”.

Os deuses e os mortos se passa na Bahia cacauiera dos anos 1930, e coloca em disputa as velhas elites econômicas locais contra um herói, interpretado por Othon Bastos e chamado na ficha técnica por “O Homem”, cuja gana é a do revide destrutivo daquele mundo baseado em exploração e mando. Na última cena, após O Homem morrer, à beira de um riacho, é entoada a canção “Bodas”, de Milton Nascimento com Ruy Guerra. Sua letra rememora cenas de violência, fúria

a terra é redonda

desmedida, que organizam o mundo da exploração do cacau. Aquela violência, nem que naquele dia, é finda (“Foi-se embora a canhoneira...”), mas algo resta. Alguém resta. E canta o mundo que restou depois de tanto horror.

Indo direto ao ponto: “Francisco” é uma canção pós-traumática, entendendo pós não como negação do durante, mas como tentativa de elaboração deste durante com vistas a sua superação. O que se elabora ali é a violência do mundo colonial, escravocrata, de Minas durante sua época áurea, no século XVIII. Milton olha para aquilo e vê violência por todos os lados; vê sua posição naquele mundo. E, tomado para si essa dor - que em seu caso é ancestral -, elabora em arte livre de primeira categoria, via improviso, para público estrangeiro, aquele mundo de horror. Justamente para dizer, como diz em diversas canções, que qualquer outro horizonte tem de levar em conta esta cicatriz.

3.

Daí o acerto do diagnóstico de Mano Brown, pois enquanto outros depoimentos inserem Milton na categoria da divindade inexplicável (como Djamila), ao aludir a “Francisco” o que aparece é uma interpretação profundamente negativa do estado das coisas, o que não significa niilismo. Justamente por isso “pós-traumático”. Um paradigma que na produção de Milton Nascimento se anuncia desde “Travessia”, a canção com letra de Fernando Brant que o projetou ao país no FIC de 1967.

Tendo como mote a palavra que fecha o “Grande Sertão: Veredas” de Guimarães Rosa, a canção é toda estruturada pelo martírio, pelo sofrimento infundo, que é redimido pela possibilidade de devir (“tenho muito o que viver”).

“Travessia” é uma das canções entoadas ao longo do documentário e há também cenas em que Milton Nascimento está, sentado na cama, lendo passagens de *Grande Sertão: Veredas*. Quer seja: há uma força, um desejo de ir adiante, de buscar a transformação, mas que não nega a violência sofrida na grande travessia da existência - vindo exatamente daí sua dimensão transcendente, que pulula pelos depoimentos do filme. O que é interessante, pois apesar de ser tônica dominante da produção de Milton Nascimento, não consegue funcionar sem a negatividade que prescinde - o que, salvo o depoimento de Mano Brown, tenta ser a tônica de explicação no filme.

Em busca da celebração do grande artista, perde a Minas de Carlos Drummond de Andrade - sequer citado, ainda que tenha tido o poema “Canção Amiga” musicado por Milton em “Clube da esquina 2” (1978) -, em que há exatamente essa negatividade, e se impõe a Minas redentora, nalguns momentos grata à violência pretérita pela possibilidade heroica da jornada, a qual dá forma toda a obra de Guimarães Rosa.

O que é uma escolha daqueles por trás do longa, em coro com as afirmações da sobrenaturalidade de Milton Nascimento, mas não se sustenta se sua obra é levada a sério e percebe-se seu lastro naquele mundo mineiro entre o café na mesa e a chantagem emocional. Violência cotidiana, aliás, que aparece de passagem quando Milton Nascimento comenta o sofrimento que ele e sua mãe adotiva, Lília, passaram na cidade de Três Pontas, onde cresceu, pelo fato de ser negro.

Essa aliás é uma situação que permite formular bem a situação-Milton e a lente-Milton. Nascido no Rio, negro, marginalizado, perde com dois anos a mãe para a tuberculose e é adotado pela filha da patroa de sua mãe. Brasil fervendo aí. De outro lado, graças a isso obtém formação musical considerável - sua mãe adotiva estudara com Villa-Lobos. É um negro no mundo de brancos; um estrangeiro nele sendo parte ao mesmo tempo que não pode o que “os seus” podem pela diferença racial.

Uma diferença que “Morro velho” vai mostrar logo no início de sua produção, e que justamente por central nunca vai conseguir tirar do horizonte de Milton uma capacidade de observação ao mesmo tempo distanciada e sentimental, que se

a terra é redonda

afeta pelo que narra, mas cuja capacidade de formulação crítica só é possível pela distância racialmente demarcada.

Extrapolando um pouco os limites do filme, é possível dizer que vem daí a relação extremamente dúbia existente na obra de Milton Nascimento com relação à modernização do século XX em Minas, e que pode ser vista em canções como “Ponta de areia” e “Saudades dos aviões da Panair (Conversando no Bar)”, ambas letradas por Fernando Brant. Elabora-se ali uma nostalgia dos momentos de invenção técnica - o trem e o avião, respectivamente -, que promoviam uma integração social tendo Minas como centro irradiador e receptor, mas que foram deixados para trás com a guinada do processo da modernização brasileira significado por 1964 (sigo aqui a análise de Vinícius Gualdo em sua dissertação).

Insere-se aí um elemento interessante para pensar Milton e que aparece no filme quando instrumentistas são entrevistados, que reside na conjugação de elementos da música moderna de sua época (como o jazz e a bossa-nova), com um moderno que estava ficando obsoleto em meio às tantas ruínas de Minas. Um esquema, aliás, que aqueles versados na interpretação que fez Roberto Schwarz do Tropicalismo pode parecer familiar: uma combinação que indica “a coexistência de manifestações ligadas a diferentes fases do mesmo sistema” (como afirma em “Cultura e política, 1964 - 1969”). A diferença é que no Tropicalismo o horizonte não é o de superação, mas de congelamento temporal, que condena como “nosso destino” a condição ora arcaizante da herança colonial.

4.

Como visto, em Milton Nascimento há o horizonte da superação, mas que precede uma elaboração crítica das forças regressivas nacionais, sobre as quais fala entre a observação e o lamúrio. É aí que se conjuga de forma fantástica algo do heroísmo civil que se verá em canções de sua obra dos anos 1970 (especialmente nas com letra de Fernando Brant) com a forma sonora moderna de esgarçamento dos limites de gêneros como o jazz e a bossa nova, sem contudo, configurar obra de protesto, panfletária - o que pode fazer pensar quando vista em cotejo com a obra de Edu Lobo, cuja participação no documentário foi pedida por Milton Nascimento, mas não se concretizou.

Assim, Milton Nascimento vai ao universal sonoro, fundindo e superando gêneros musicais, via local literal, geográfico, trazendo junto a necessidade de engajamento do artista brasileiro, latinoamericano, à época - a estreita relação estabelecida com Mercedes Sosa entre os anos 1970 e 1980 em busca de um coração latinoamericano é, aliás, uma falta do documentário.

Nisso, é interessante escutar no longa o que têm a dizer seus colegas artistas de Clube da Esquina, o movimento musical capitaneado por Milton em plena “falta de ar” da primeira metade dos anos 70 no Brasil. Ali é possível ver também outra influência de gênero fundamental sublimada pelos Beatles, a partir do qual o rock passa a poder ser experimental sem ser alienado com os reais problemas de um mundo pipocando de tensões nos anos 60.

A filtragem roqueira, porém, vem trazendo elementos de todas as outras influências. Quando Toninho Horta - cujo instrumento principal é a guitarra - diz que Milton sempre os deixava tocar nas gravações de seus trabalhos da forma que quisessem, sem impor regras de execução, como não ver ali uma presença do improviso jazzístico, do qual também se valerá parte da bossa nova?

Ou ainda quando Lô Borges reivindica que Belo Horizonte era uma cidade em que se fazia música a cada esquina, e que o famoso cruzamento entre as ruas Divinópolis e Paraisópolis no bairro de Santa Tereza, onde tocava, era apenas mais uma entre tantas, como não ver ali uma presença de práticas comunitárias de vida e troca social em descontinuidade mundo afora?

a terra é redonda

Práticas aliás que valorizavam a alteridade, o aprendizado com o outro, valendo-se da experiência libertária e emancipatória das novas formas de vida e luta identificadas como “contracultura”, o que explica a dimensão coletiva de muitas das obras de Milton Nascimento - “Clube da Esquina” foi concebido com todos juntos, fazendo em coletivo os arranjos, composições e tudo o mais. (Devo muitas das análises dos últimos parágrafos aos estudos de Sheyla Diniz sobre o tema).

Dito tudo isso, alguém haverá de estranhar a última cena do documentário, quando Milton Nascimento, sentado na cama, está escutando - e dançando ao seu jeito, pensando, vibrando, curtindo mesmo - a primeira gravação feita por Ângela Maria de “Babalú”, o famoso bolero de Margarita Lecuona, no primoroso álbum de 1958 com o pianista Waldir Calmon?

Convém lembrar que uma das canções de “Clube da esquina” (o álbum com Lô Borges de 1972) é justamente o bolero “*Dos cruces*”, de Carmelo Larrea Carricarte, que aparece ali neste novo som de Milton que tanto une a partir de uma raiz geográfica e racial. Para fechar: o bolero, quando da época do álbum, era talvez o mais ultrapassado dos gêneros musicais, condenado à decadência.

Seja como for, não há limites para a capacidade de agregar de Milton Nascimento; agregar para pensar junto, mesmo que aquilo sobre o que se pensa faça doer a ferida ainda aberta. E sobretudo pois se faz isso para sonhar com algum devir outro, sempre possível, com a consciência da elaboração e das origens em mente.

É por isso que Pat Metheny é certeiro quando a certa altura do filme diz que “o mais importante para entender Milton Nascimento é escutar Milton Nascimento”. É que ali há uma aposta na experiência, essa coisa tão interditada no atual mundo das performances. Experiência que, seja a quente, no meio do turbilhão, ou depois do vendaval arrasador, pode transformar o que aí está. Só assim “Nada será como antes”.

*Vitor Moraes é graduando em história na Universidade de São Paulo (USP).

Referência

Milton Bituca Nascimento

Brasil, documentário, 2025, 115 minutos.

Direção: Flávia Moraes.

Roteiro: Flávia Moraes e Marcelo Ferla.

A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.

Ajude-nos a manter esta ideia.

[CONTRIBUA](#)