

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 70¹

Daniel Lovisi²

Universidade Federal de Uberlândia | Brasil

Resumo: Nos anos 70, Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas começaram a se projetar na cena da música instrumental brasileira como compositores e instrumentistas. Neste artigo, analiso a primeira fase de suas carreiras procurando, inicialmente, relacionar seus trabalhos à trajetória de Milton Nascimento, cujos sucesso e prestígio alcançados na MPB se refletiram nas carreiras dos músicos citados. A partir do marco teórico das tópicas musicais – utilizado em estudos de música popular por autores como Acácio Piedade – procuramos demonstrar como algumas das produções desses artistas evocaram elementos formadores da identidade cultural mineira, contribuindo para forjar a imagem de músicos vinculados à Minas Gerais.

Palavras-chave: música popular brasileira instrumental; Minas Gerais; identidade cultural; Milton Nascimento.

¹ *Instrumental music, musical topics and cultural identity: the productions of Milton Nascimento, Wagner Tiso and Nivaldo Ornelas in the music scene of Minas Gerais in the 70's*. Submetido em: 22/09/2019. Aprovado em: 11/10/2019.

² Professor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) desde 2017. Doutor em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (Música e Cultura) e Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio (Musicologia). Bacharel em Música (Violão) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Dedicou-se à pesquisa em música popular e, paralelamente, ao trabalho como violonista, guitarrista, compositor e arranjador. Em 2016 lançou o álbum *Nascer das Águas*, com o duo de música instrumental Dois Nós. Tem participação em outros sete álbuns de artistas mineiros, gravados entre 2011 e 2018. E-mail: daniel.lovisi@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0330-1218>

Abstract: In the 1970s, Wagner Tiso and Nivaldo Ornelas began to project themselves in the Brazilian instrumental popular music scene. In this article, we analyze the first phase of their careers, initially relating their work with Milton Nascimento, whose success and prestige achieved in Brazilian popular music scenario was reflected in the careers of the mentioned musicians. Based on the topic theory – used in studies of popular music by authors such as Acácio Piedade – we seek to demonstrate how some of these artists' productions evoked elements of Minas Gerais cultural identity, contributing to forge the image of musicians linked to their region of origin.

Keywords: Brazilian instrumental popular music; Minas Gerais; cultural identity; Milton Nascimento.

* * *

Tendo se estabelecido como o maior representante de Minas Gerais na esfera da MPB, Milton Nascimento teve um papel muito importante ao reunir em seu entorno uma série de instrumentistas e compositores responsáveis por um dos mais importantes movimentos surgidos na música popular brasileira no início dos anos 70: o Clube da Esquina. Ao juntar nomes como os de Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Novelli, Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos e, mais tarde, Flávio Venturini, Murilo Antunes e Tavinho Moura, Milton ajudou a impulsionar a produção de seus companheiros mineiros, processo que foi, em parte, fruto do próprio reconhecimento alcançado por ele dentro e fora do país, e que acabou colocando-o em uma espécie de posição de liderança da MPB feita em Minas.

Apesar de ser reconhecido como cantor e compositor de canções, Milton é também uma figura incontornável quando buscamos compreender o desenvolvimento da Música Popular Brasileira

Instrumental (MPBI)³ entre os músicos mineiros nos anos 70. Creio ser fundamental analisar alguns aspectos de sua obra para compreender de modo mais profundo os projetos artísticos de seus pares que se destacaram no campo instrumental, e cujas carreiras começaram a alçar voo no fim dos anos 70.

1. As canções de Milton Nascimento e a construção da imagem de um músico mineiro

Milton sempre valorizou a música instrumental em sua carreira gravando diversas composições próprias e de parceiros em seus álbuns. São vários os exemplos nos quais o músico utilizou o recurso da vocalização para entoar as melodias, unindo sua voz aos timbres dos demais instrumentos sem o uso da palavra: “Catavento” (*Milton Nascimento*, 1967, composição de Milton Nascimento), “Tema de Tostão” (*Milton*, 1970, composição de Milton Nascimento), “Clube da Esquina nº 2” (*Clube da Esquina*, 1972, parceria com Lô Borges e Márcio Borges⁴), “Tema dos Deuses” (*Milagre dos Peixes*, 1973, composição de Milton Nascimento), “Minas” (*Minas*, 1975, composição de Novelli), “Caldera” (*Geraes*, 1976, composição de Nelson Arraya), “Francisco” (*Milton Nascimento*, 1976, composição de Milton Nascimento), “Toshiro” (*Clube da Esquina nº 2*, 1978, composição de Novelli), “Maria Maria” (*Journey to dawn*, 1979, composição de Milton Nascimento e Fernando Brant), “A louca” (*Journey to dawn*, 1979, composição de Milton Nascimento), dentre outras.

A valorização da música instrumental pode ser notada também pelo fato de Milton ter buscado se cercar de instrumentistas cujas carreiras individuais se desenvolveram na esfera de produção da MPBI. Entre seus músicos acompanhadores, muitos estavam trabalhando também em suas carreiras como solistas ou em

³ Utilizo aqui o termo Música Popular Brasileira Instrumental (MPBI) para delimitar um campo de produção musical que começou a ganhar contornos mais claros a partir dos anos 70 e que tem como uma de suas características estéticas a utilização de diversos gêneros musicais brasileiros como matrizes de criação fora do universo da canção popular. Para um aprofundamento dos aspectos que delimitam esse campo, sugiro a consulta ao trabalho de Acácio Piedade, *Brazilian Jazz and Friction of Musicalities* (2003), cuja versão em português, “Jazz Brasileiro e Fricção de Musicalidades”, está disponível no link:

<https://www.academia.edu/5253225/Jazz_Brasileiro_e_Fric%C3%A7%C3%A3o_de_Musicalidades_2003_-_vers%C3%A3o_em_portugu%C3%AAs_n%C3%A3o_publicada>. Acesso em: 14 mai. 2019. Outro importante trabalho também dedicado a esse campo de produção é a dissertação de Giovanni Cirino (2005), *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*.

⁴ Milton Nascimento e Lô Borges inicialmente recusaram a proposta de Márcio Borges para lettrar “Clube da esquina nº 2” (conforme relata o próprio autor em seu livro de memórias, *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*, p. 222, 2013). Na discografia de Milton, a versão com a letra aparece no álbum *Angelus* (1993), duas décadas depois da gravação instrumental. Posteriormente a canção foi incluída também em *Uma travessia: 50 anos de carreira ao vivo* (2013) e *Tamarear: Milton Nascimento e Dudu Lima Trio* (2015).

grupos instrumentais, fato que contribuiu para que, em certas fases da carreira do artista, a música instrumental se desenvolvesse amplamente. Esse desenvolvimento pode ser notado, por exemplo, no álbum *Milagre dos Peixes*⁵, no qual o cantor foi acompanhado pelo grupo Som Imaginário⁶, liderado pelo pianista Wagner Tiso.

Um dos pontos fundamentais para se compreender a música de Milton Nascimento e sua relação com a MPBI é a ligação de sua obra com alguns aspectos formadores da identidade cultural⁷ de Minas Gerais. Interessa-me destacar que a produção do músico, em muitos momentos, enfatizou elementos simbólicos diretamente associados à cultura mineira, o que contribuiu para promover uma conexão entre seu trabalho artístico e o próprio estado de Minas Gerais⁸.

Quais seriam esses elementos? Como eles teriam relação com a MPBI que se desenvolveu entre os músicos que trabalharam direta ou indiretamente com Milton, entre eles Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas?

É possível perceber a presença do que poderia ser chamado de uma marca identitária em diferentes facetas da obra de Milton. Ao fazer um exercício analítico encontramos não apenas símbolos evocados pela música (compreendida aqui como em seu aspecto estritamente sonoro), mas também por materiais visuais (ilustrações e fotografias nas capas de LPs) e discursos verbais (como os do próprio músico, de seus pares e da crítica), que acabaram criando e reforçando a imagem do artista como um ícone da música popular de

⁵ No caso específico desse álbum, um dos fatores que contribuiu forçadamente para a gravação de temas instrumentais foi a censura imposta pela ditadura militar. De acordo com o relato de Márcio Borges (*Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996: 306), *Milagre dos Peixes* sofreu vários cortes impostos pelos órgãos de censura. Esse fato fez com que o disco tivesse temas instrumentais que não estavam originalmente previstos, como a canção “Hoje é dia de El Rey”. Milton não abriu mão de gravar a composição apesar do veto sobre a letra, optando pelo registro da melodia em vocalize.

⁶ Criado em 1970, o grupo mistura temas instrumentais e canções em um repertório marcado pela pluralidade de gêneros musicais. A primeira formação teve Wagner Tiso (teclados), Robertinho Silva (bateria), Tavito (violão de 12 cordas), Luiz Alves (baixo), Laudir de Oliveira (percussão) e Zé Rodrix (órgão, percussão, voz e flautas). Ao longo de sua trajetória, contou com a participação de outros instrumentistas, entre eles Frederiko (“Fredera”, guitarra), Naná Vasconcelos (percussão), Toninho Horta (guitarra) e Nivaldo Ornelas (saxofone). Após anos de interrupção das atividades, o Som Imaginário voltou ao circuito de shows em 2012.

⁷ Utilizo essa expressão conforme a definição de Maria Isaura Pereira de Queiroz (Identidade cultural, identidade nacional no Brasil. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, v.1, p.18-31, 1. sem. 1989). Para a autora, a identidade cultural surge a partir da ideia de que “todos os membros de uma coletividade partilham do mesmo patrimônio cultural, que neles dá origem a um conjunto de valores e de crenças que os tornam *sui generis*, e que muitas vezes está perfeitamente inconsciente” (p. 28).

⁸ A ligação da obra de Milton com traços da cultura mineira é um tema vasto e que já foi objeto de alguns estudos acadêmicos, entre eles: COELHO, Rafael Senra. Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o Clube da Esquina. 2010. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2010. DINIZ, Sheyla Castro. “*Nuvem cigana*”: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. 2012. 249 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. *Mil tons de Minas - Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira*. 2006. 136 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

Minas Gerais.

É importante destacar que Milton e os músicos mineiros que se mudaram para o Rio de Janeiro nas décadas de 60 e 70 eram parte de um grupo que aportou no eixo Rio-São Paulo por reconhecer que, naquele momento, era preciso estar nos grandes centros urbanos para alavancar uma carreira na música. O fato de serem “de fora” me parece digno de consideração. Ao se estabelecerem na capital fluminense, esses músicos procuraram valorizar exatamente os traços marcantes de suas identidades particulares, ou seja, buscaram entrar em uma esfera de produção nova utilizando aquilo que consideravam como elementos representativos de seus lugares de origem. Isso não implicava necessariamente fazer uma música marcadamente regionalista, mas adotar uma postura de valorização de traços de uma cultura local.

Em determinadas fases da carreira de Milton, os signos que fazem referência a Minas Gerais se tornaram mais evidentes. Isso ficou claro, por exemplo, nas capas de alguns LPs, como em *Milton Nascimento*, seu terceiro álbum, lançado em 1969. Nesse trabalho, o artista associou sua imagem à paisagem das chamadas cidades históricas mineiras, marcadas pela arquitetura colonial e pela força das manifestações religiosas católicas. A ilustração da capa traz a figura de Milton em proporção muito maior que o restante dos elementos do quadro, uma composição de imagens que, se por um lado, nos afasta da representação do real, abre margem para diversas interpretações. Considero possível entender a imagem como um pensamento de Milton: seu semblante contemplativo parece se perder nas reminiscências de Minas Gerais, aqui simbolizada pela vila de arquitetura colonial e pelo povo que parece seguir em procissão rumo à igreja. A evocação de todos esses elementos visuais leva a um inevitável vínculo do artista com a vida interiorana mineira:

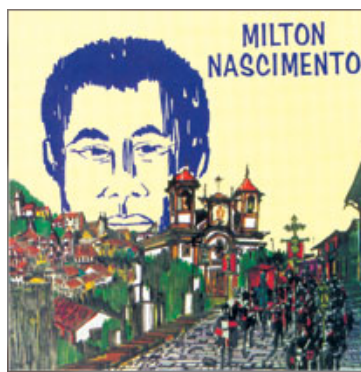


Fig. 1 – Capa do álbum *Milton Nascimento* (1969). Fonte: site oficial de Milton Nascimento⁹

⁹ Disponível em: <<http://www.miltonnascimento.com.br>>. Acesso em 22. set. 2019.

Uma intenção ainda mais forte de criar uma clara ligação com Minas Gerais pode ser percebida nos títulos de dois álbuns lançados respectivamente nos anos de 1975 e 1976: *Minas* e *Geraes*. Além de juntos formarem o nome do estado, os discos também possuem capas marcantes que reforçam a conexão de Milton com Minas. No primeiro, a foto do compositor tendo a palavra “Minas” no rosto coloca esta como uma espécie de marca indelével de sua identidade. No segundo, o próprio artista foi o responsável por desenhar um trem que corre nos trilhos passando pelas montanhas, elementos fixados no imaginário¹⁰ popular como marcas da paisagem mineira:

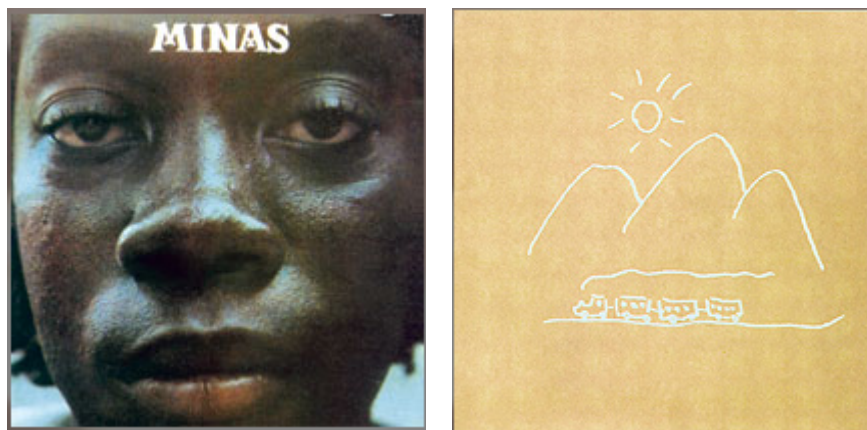


Fig. 2 – Capas dos álbuns *Minas* (1975) e *Geraes* (1976). Fonte: site oficial de Milton Nascimento¹¹

Gostaria de destacar ainda a grafia do título “Geraes”, forma arcaica de se escrever o nome da região. Seria difícil não interpretar essa escolha como uma busca por enfatizar a imagem de Minas Gerais como território ligado às origens do Brasil, como se o álbum de Milton convocasse intencionalmente o passado mineiro, fazendo um convite para adentrarmos nas profundas raízes da cultura regional.

O que considero importante ao citar esses trabalhos é que, ao utilizar um repertório verbal e visual contendo símbolos de Minas, Milton contribuiu para a construção da imagem de um “músico mineiro”. E mineiro entendido aqui não como um substantivo, mas como um adjetivo que qualifica o sujeito a partir de todos os significados evocados pelos símbolos de sua cultura de origem. A vila, a montanha, a igreja, a

¹⁰ A noção de imaginário ajuda a entender a força que determinados elementos simbólicos adquiriram em certas culturas como formas de representá-las diante dos outros e para si mesmas. Ao se falar de imaginário estamos tratando de algo inventado, seja por meio de uma invenção absoluta ou um deslocamento de sentido de símbolos já disponíveis em uma cultura, que adquirem outras significações que não aquelas já estabelecidas ou canônicas (CASTORIADIS apud ARRUDA, 1999: 87).

¹¹ Disponível em: <<http://www.miltonnascimento.com.br>>. Acesso em 22. set. 2019.

procissão, as ladeiras, o trem, são elementos impregnados de sentidos que vêm de todos os lados: do senso comum, da memória coletiva, da história considerada como sendo “a oficial” e das experiências individuais dos sujeitos.

Essa imagem do artista identificado com sua região foi reforçada também por algumas letras de suas canções que revelaram a intenção de expor para o Brasil litorâneo que havia outro país a ser descoberto, um Brasil interior. Na canção “Notícias do Brasil” (LP *Caçador de Mim*, 1981) feita em parceria com o letrista Fernando Brant, a mensagem é bastante direta: é preciso descobrir a outra face do Brasil, aquele que está longe do mar, mas que também é responsável por dar forma ao país:

A novidade é que o Brasil não é só litoral
É muito mais, é muito mais que qualquer zona sul
Tem gente boa espalhada por esse Brasil
Que vai fazer desse lugar um bom país

Uma notícia tá chegando lá do interior
Não deu no rádio, no jornal ou na televisão
Ficar de frente para o mar, de costas pro Brasil
Não vai fazer desse lugar um bom país.

A obra de Milton põe em destaque uma imagem de Minas que entrou com força no campo da MPB e da MPBI posteriormente difundida pelos músicos do estado. Sua posição como artista parece expor o que o antropólogo Roberto DaMatta chamou de dilema brasileiro. Ao se valer das ideias de DaMatta, o musicólogo Acácio Piedade afirma que o campo da MPBI (também definido por ele através da expressão “jazz brasileiro”) expressa o “confronto entre o Brasil interior, rural, patriarcal, holístico, e o Brasil da costa, urbano, individualista” (PIEADADE, 2005: 201). Em suma, o primeiro seria um Brasil ancorado na tradição, portador do que seria considerada a essência nacional. O outro seria um país inserido no mundo, cosmopolita, cuja identidade surgiria ao se trabalhar sua essência bruta, misturá-la a outras influências para que ela possa se exprimir em uma linguagem universal. Assim, vejo que ao ressaltar elementos simbólicos que representam aspectos centrais da cultura mineira, Milton convida o ouvinte a examinar o dilema brasileiro

e a aprender a jogar com as referências musicais e visuais que tangenciam o local e o global¹².

Entre as canções de Milton que evocam esse aspecto local, as paisagens do Brasil interior e a vida do homem distante das cidades, “Morro Velho” (música e letra de Milton Nascimento) parece ser uma das mais emblemáticas. Gravada no primeiro LP do compositor, *Milton Nascimento*, em 1967, traz em sua letra imagens que remetem às grandes fazendas pertencentes às famílias brancas e mantidas pela mão-de-obra de trabalhadores negros. Milton conta a história de dois meninos que cresceram juntos: o filho do dono das terras e o filho do empregado da propriedade. Amigos na infância, os meninos se separam ao entrarem na vida adulta. O futuro herdeiro vai para a cidade estudar, enquanto o outro fica na fazenda trabalhando. Reencontram-se tempos depois, o menino branco como novo patrão e o negro como empregado:

No sertão da minha terra, fazenda é o camarada que ao chão se deu
Fez a obrigação com força, parece até que tudo aquilo ali é seu
Só poder sentar no morro e ver tudo verdinho, lindo a crescer
Orgulhoso camarada, de viola em vez de enxada

Filho do branco e do preto, correndo pela estrada atrás de passarinho
Pela plantação adentro, crescendo os dois meninos, sempre pequeninos
Peixe bom dá no riacho de água tão limpinha, dá pro fundo ver
Orgulhoso camarada, conta histórias pra moçada

Filho do senhor vai embora, tempo de estudos na cidade grande
Parte, tem os olhos tristes, deixando o companheiro na estação distante
Não esqueça, amigo, eu vou voltar
Some longe o trenzinho ao deus-dará

Quando volta já é outro, trouxe até sinhá mocinha pra apresentar
Linda como a luz da lua que em lugar nenhum rebrilha como lá
Já tem nome de doutor, e agora na fazenda é quem vai mandar
E seu velho camarada, já não brinca, mas trabalha.

A aspereza da história, marcada sobretudo pelo reencontro dos meninos nas posições de patrão e empregado não é acompanhada de perto pelo tratamento musical. Milton toca uma singela toada ao violão, que em certos momentos evoca a sonoridade da viola caipira, acompanhada por intervenções de um arranjo orquestral. A docilidade da melodia, da instrumentação e da própria interpretação do cantor parecem

¹² É importante considerar que quando Milton lançou “Notícias do Brasil”, em 1981, termos como local e global não estavam na ordem do dia. Esses começaram a surgir com mais força nas esferas cultural, econômica e política a partir da queda do muro de Berlim, em 1989, evento que marcou o início de uma nova ordem geopolítica mundial e o consequente fortalecimento de conceitos como o de globalização. Apesar disso, não se pode negar que a letra da canção suscita o debate entre duas realidades distintas, entre duas formas de se pensar o Brasil.

dissimular a “intenção” da letra, que expõe a realidade de um país de abismos sociais intransponíveis.

“Fazenda”, composição de Nelson Ângelo, é mais uma das canções gravadas por Milton cuja temática está ligada ao Brasil interior. A faixa abre o LP *Geraes* (1976) que, conforme ressaltado nas páginas anteriores, revela a busca do artista por se aproximar de Minas através da ligação com determinados elementos da cultura local.

A canção se inicia como uma toada, mas gradativamente o ritmo ganha densidade com a intervenção da orquestra e dos instrumentos de base (baixo e a bateria) que acabam levando o arranjo em direção ao universo do rock, uma das mais fortes referências musicais do *Clube da Esquina*. A conexão mais explícita com Minas Gerais acontece a partir das imagens evocadas pela letra, repleta de descrições de paisagens e sensações, como a ideia de um tempo que não passa, associada à calma e à tranquilidade dos espaços afastados da cidade:

Água de beber, bica no quintal, sede de viver tudo
E o esquecer era tão normal que o tempo parava

E a meninada respirava o vento até vir a noite
E os velhos falavam coisas dessa vida
Eu era criança, hoje é você, e no amanhã, nós

Tinha sabiá, tinha laranjeira, tinha manga rosa, tinha o sol da manhã
E na despedida, tios na varanda, jipe na estrada e o coração lá

Além dos elementos elencados até aqui como participantes do jogo de significados alavancados nas canções de Milton, há um ponto que merece destaque especial por aparecer também em músicas instrumentais de outros compositores mineiros, cujos exemplos serão analisados posteriormente. Trata-se da religiosidade católica.

Em certos momentos da carreira, Milton trabalhou com elementos específicos que nos remetem diretamente ao universo do catolicismo. A capa do álbum *Milton Nascimento*, de 1969 (mostrada anteriormente) e a gravação das canções “Calix Bento” (LP *Geraes*, 1976, Adaptação de Tavinho Moura) e “Paixão e fé” (LP *Clube da esquina n° 2*, 1978, música de Tavinho Moura e letra de Fernando Brant) são, provavelmente, as referências mais claras a esse universo. Uma breve análise de “Paixão e fé” ajuda a entender quais são os elementos mobilizados na composição e o modo como concorrem para reforçar a associação da música de Milton com a religiosidade católica.

A letra de Fernando Brant descreve a movimentação em uma comunidade em dia de procissão. O sino, a catedral e os fiéis que passam em louvação surgem aos poucos na voz de Milton, compondo a paisagem interiorana que remete às cidades mineiras do período colonial:

Já bate o sino, bate na catedral e o som penetra todos os portais
A igreja está chamando seus fiéis para rezar por seu Senhor, para cantar a ressurreição

E sai o povo pelas ruas a cobrir de areia e flores as pedras do chão
Nas varandas vejo as moças e os lençóis, enquanto passa a procissão louvando as coisas da fé

Velejar, velejei no mar do Senhor
Lá eu vi a fé e a paixão
Lá eu vi a agonia da barca dos homens

Já bate o sino, bate no coração e o povo põe de lado a sua dor
Pelas ruas capistranas de toda cor, esquece a sua paixão para viver a do Senhor

O arranjo musical reforça as imagens da letra através do uso de elementos associados à música católica praticada no Brasil, entre eles o coro e o órgão. O coro evoca a congregação, os fiéis que cantam juntos os hinos em louvor a Deus. Já o órgão, por razões óbvias, pode ser apontado como o instrumento icônico da musicalidade católica, o que faz com que seu timbre, mesmo que ouvido fora do contexto congregacional, seja amplamente associado às cerimônias religiosas.

Vemos, assim, que elementos do arranjo e da letra contribuem para formar os sentidos da canção, como linhas que se entrelaçam dando formas e cores específicas a um tecido. Em momentos de sua trajetória artística, Milton teceu suas canções com linhas da cultura regional mineira e nesse processo reforçou a identidade de um artista ligado à terra e às raízes.

Todavia, conforme afirmei anteriormente, não se pode restringir a obra desse artista a uma estética que preza unicamente pela cor local. A trajetória de Milton é marcada por uma pluralidade de signos verbais e musicais e muitos destes mostram sua vontade de se conectar a formas expressivas que transpõem o espaço regional e nacional.

A música instrumental dá uma boa medida do que parece ser um caráter mais global da obra de Milton Nascimento. Os ritmos utilizados por ele dialogam com uma multiplicidade de referências vindas não apenas da musicalidade brasileira, mas também de outros países sul-americanos. Sua concepção melódica aponta algumas vezes para uma estética da experimentação, baseada na exploração de timbres de

diversos instrumentos, na criação de músicas sem pulsação definida, calcadas em ambientações e pelo uso nada ortodoxo da voz, através de gritos e onomatopeias¹³.

Milton despertou o interesse de grandes expoentes do jazz nos EUA, como o saxofonista Wayne Shorter, que gravou com ele o álbum *Native dancer* (1975). O reconhecimento no exterior contribuiu para legitimar seu trabalho e reforçar sua posição no Brasil como um artista de prestígio¹⁴ dentro das gravadoras.

Acredito que a posição ocupada por Milton na esfera da MPB e o modo como ele articulou diferentes referenciais musicais, verbais e imagéticos são importantes para se compreender certos aspectos da obra de Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas e de outros mineiros que se destacaram na música instrumental. Entendo que a imagem de Minas, ao mesmo tempo explorada e construída por Milton foi, de certa maneira, modelar para o trabalho de expoentes da música instrumental mineira nos anos 70. Em certos momentos, a busca desses artistas por representar Minas Gerais pode ser capturada no próprio material musical. Em outros, ela se faz sentir na postura adotada pelos músicos ao falarem sobre seus trabalhos, sobretudo, quando se exprimem através do que chamo aqui de discurso das influências.

2. Wagner Tiso e a presença da identidade cultural mineira na música instrumental

O que busco definir como sendo o discurso das influências nada mais é do que a construção narrativa elaborada pelos músicos quando confrontados com a necessidade de explicar o trabalho que fazem. Presente no meio jornalístico que se ocupa da esfera da cultura, mas também nos trabalhos que lançam um olhar investigativo sobre uma determinada produção musical ou um(a) artista – como as pesquisas acadêmicas, por exemplo – esse discurso procura revelar aspectos da trajetória de vida pessoal e da carreira artística que poderiam ajudar a entender a obra de um músico e suas escolhas estéticas.

Valer-se dos relatos pessoais pode de fato se constituir em uma boa ferramenta analítica, capaz de ajudar a traçar um perfil – embora sempre parcial – de artistas e grupos que despertam o interesse de um

¹³ Esses gestos, que apontam para uma MPB vanguardista nos anos 70, podem ser notados nas parcerias de Milton com o percussionista Naná Vasconcelos, registradas no LP *Minas* (1975).

¹⁴ O termo artista de prestígio aparece, entre outras publicações, no trabalho de Márcia Tosta Dias (*Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: FAPESP, 2000). Segundo a autora, no cenário da indústria brasileira da música nos anos 70, as gravadoras consideravam artistas de prestígio aqueles que agregavam valor artístico aos seus trabalhos, fornecendo capital simbólico à empresa. Do ponto de vista financeiro, todavia, os trabalhos desses artistas não garantiam vendas expressivas. Sua existência só era possível devido aos ganhos das gravadoras com os chamados artistas de *marketing*, estes sim responsáveis por altos índices de vendas.

investigador do campo da arte e da cultura. Mas, a depender da profundidade da abordagem da pesquisa, é preciso que o observador seja suficientemente perspicaz e desenvolva a capacidade de relacionar e confrontar os elementos biográficos à circunstâncias históricas, considerando as possibilidades e limitações da realidade, além de entender que os depoimentos podem dar maior ou menor peso a certas eventos e escolhas pessoais e artísticas, contribuindo assim para reforçar, por exemplo, o vínculo a certa identidade cultural.

No caso dos músicos mineiros que atuavam no cenário musical do Rio de Janeiro dos anos 70 é comum encontrar no discurso das influências a evocação de certos elementos formadores da cultura e do imaginário de Minas Gerais, com destaque para a religiosidade católica. A força do catolicismo é assim frequentemente destacada como parte importante da formação musical. Wagner Tiso, por exemplo, afirmou em 1977, um ano antes de lançar seu primeiro álbum solo, que a concepção do disco já estava pronta: “é uma coisa vasta, sabe, que começa numa coisa de música de igreja, depois sai, já é música de fazenda, os cafezais... aquilo tudo de Minas” (BAHIANA, 2006: 120).

Em seu primeiro LP, Wagner propôs uma verdadeira síntese de suas diversas referências musicais que vão da música erudita ao rock progressivo, passando pelo jazz e a música brasileira. Nessa síntese, alguns símbolos mineiros ocuparam um papel importante ao promoverem uma espécie de direcionamento da escuta. Os títulos de determinadas composições preparam o ouvinte para adentrar em um universo sonoro que pretende mostrar algumas marcas da cultura regional. Pelo menos duas faixas do álbum *Wagner Tiso* (1978) evidenciam a tentativa de forjar uma identidade musical de cunho local: “Igreja Majestosa” e “Seis horas da tarde/Mineiro pau”.

“Igreja Majestosa”, composta em parceria com Nivaldo Ornelas, abre o disco evocando a presença da religiosidade católica em Minas. Utilizando orquestra de cordas, coro, trompas, tímpano e piano, Wagner caminhou em direção a uma estética musical que pode ser associada às celebrações católicas nas cidades mineiras do período colonial, nas quais grupos orquestrais fazem parte da cultura local desde o século XVIII.

Para analisar a composição de Wagner a partir da ideia de um possível vínculo com a religiosidade devemos considerar a construção musical como um processo análogo à construção de discursos. Ao tomar a música sob essa perspectiva, podemos perceber como o compositor é capaz de mobilizar elementos sonoros específicos que, além de transformarem a obra em um discurso inteligível para o público receptor, podem alavancar associações para além do mundo sonoro, suscitando significados diversos em uma

comunidade de ouvintes que compartilha os mesmos códigos musicais e culturais, ou seja, os mesmos códigos discursivos.

Ao evocar o processo de construção de um discurso somos levados diretamente ao domínio da retórica, termo cujo significado nos remete a um conjunto de regras relacionado à eloquência e à oratória¹⁵. Ao entrar no domínio da retórica, iniciamos uma investigação sobre as estratégias de comunicação adotadas pelo emissor de uma determinada mensagem para que seu conteúdo e argumentos sejam compreendidos e aceitos pelo receptor. Nesse processo de comunicação é necessário que o emissor saiba manejar ferramentas que vão atuar para o bom resultado de suas intenções comunicativas, ferramentas estas chamadas figuras de retórica. As figuras de retórica seriam assim artifícios de linguagem que atuam na clareza da enunciação e até nas formas de convencimento do interlocutor. Dentre as mais importantes figuras de retórica estão as chamadas *tópicas*, termo cuja origem se encontra no conceito aristotélico *topoi*. Segundo Piedade, as tópicas são “elementos entendidos como lugares-comuns que são produzidos acerca de silogismos¹⁶ retóricos e dialéticos. Na oratória, os *topoi* formam as fontes que estão na base de um raciocínio” (PIEADADE, 2011: 112).

Tendo como foco o interesse no modo como a música pode gerar significados, alguns musicólogos começaram a adaptar conceitos do domínio da retórica para o campo musical. Nessa linha, inserem-se os trabalhos de Leonard Ratner (1980) e Kofi Agawu (1991), que desenvolveram a chamada *teoria das tópicas*, que trata de aspectos como a expressividade e o sentido na música (PIEADADE, 2013: 8).

Pioneiro na aplicação dessa teoria, Ratner tomou a música europeia do período clássico como objeto de investigação. Conforme nos explica Piedade, o musicólogo realizou um inventário de elementos presentes no discurso musical da época convertendo-os em *tópicas musicais*, ou seja, em figurações características com uma intenção retórica (PIEADADE, 2013: 8). Entre essas figurações estão danças e estilos, como o *minueto* e as músicas *militar* e de *caça*. Ao compor a lista de construções musicais capazes de suscitar significados na audiência, Ratner mostrou que as tópicas faziam sentido pelo fato de serem constituídas por elementos reconhecidos em sua época de uso, ou seja, por estarem alicerçadas em aspectos socioculturais. Conforme nos explica Piedade, “as tópicas derivam de gestos convencionais e de gêneros familiares da comunidade que

¹⁵ Verbete: RETÓRICA. In: Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, p. 569 (Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988).

¹⁶ “Dedução formal tal que, postas duas proposições, chamadas *premissas*, delas se tira uma terceira, nelas logicamente implicada, chamada *conclusão*” (Verbete SILOGISMO. In: Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, p. 600, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988).

se situa na base da ação afetiva das tópicas, cobrindo a expressão de um mundo complexo de comunicação, fantasia e mito” (PIEDADE, 2013: 8)¹⁷.

Ao trazer a contribuição da teoria das tópicas para este estudo, estou buscando subsídios para compreender de que maneira a música instrumental praticada em Minas Gerais pode gerar significados e associações para a audiência. Essa ideia surgiu ao perceber que a temática da religiosidade católica está muito presente na música popular do estado, seja ela canção – na qual a presença da letra é capaz de tornar mais explícitos os sentidos possivelmente almejados pelo compositor ao criar seu trabalho – ou instrumental. Assim, pensando a música na perspectiva de um discurso e tomando por base a teoria das tópicas, pergunto-me se seria possível elencar elementos em determinadas composições de músicos mineiros que evocariam o universo religioso católico, constituindo assim o que chamo aqui de *tópica católica*¹⁸. A questão é bastante instigante e requer algumas considerações sobre a presença do catolicismo em Minas antes de partirmos para as análises musicais.

É fato que, devido à formação histórica peculiar de Minas Gerais, a presença do catolicismo em algumas cidades da região foi especialmente importante. Esta presença está ligada ao desenvolvimento das cidades na região mineradora, que no século XVIII viveram o período conhecido como *ciclo do ouro*, durante o qual a exploração do metal e de pedras preciosas mobilizou um enorme contingente de negros escravizados, trabalhadores livres e representantes da metrópole portuguesa para a região. Nesse cenário, a igreja católica tornou-se um fator de unidade social e cultural, um verdadeiro ponto de convergência nas aglomerações urbanas que se desenvolveram. O papel agregador da igreja foi determinante para o desenvolvimento de uma arte sacra cristã em Vila Rica (Ouro Preto), Sabará, São José del-Rei (Tiradentes), São João del-Rei, Congonhas do Campo e Arraial do Tejuco (Diamantina), núcleos econômicos e artísticos nos quais se destacaram nomes ligados à escultura (Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e Manoel da Costa Ataíde), poesia (Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga) e à música sacra (José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto, Francisco Gomes da Rocha, Manoel Dias de Oliveira, entre outros) (ROSA, 1998: 30).

¹⁷ Para mais explicações sobre as tópicas musicais recomendo a consulta aos textos: AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991, e PIEDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, v. 1, n. 1, p.1-23, 2013.

¹⁸ Em minha tese de doutorado, “A construção do violão mineiro: singularidades, estilos e identidades regionais na música popular instrumental de Belo Horizonte”, utilizei o termo *tópica religiosa*. Ao fazer a revisão deste trabalho observo que a designação *católica* se adequa melhor aos objetivos aqui propostos.

As práticas artísticas e culturais das cidades mineiras setecentistas contribuíram para se criar uma imagem particular da região, normalmente associada à religiosidade e à arte sacra. Dois séculos depois, a imagem das *Minas das cidades históricas*, com sua religiosidade e arte barroca permanece sendo cultivada por seus habitantes e percebida pelos “de fora” como sendo uma das marcas mais fortes na formação da identidade cultural de sua gente.

Para além da inegável importância de todos os exemplares da arte e da cultura mineiras dos séculos XVIII e XIX, é importante ressaltar que a conversão desses elementos em símbolos da identidade cultural regional deu-se também através da força do discurso de pesquisadores, escritores e cronistas que alçaram Minas ao posto de *locus* da identidade nacional, de um Brasil que pela primeira vez pôde mostrar traços do que seria uma “cultura autêntica”. Esse era, por exemplo, o pensamento do modernista Mário de Andrade, que em 1919, excursionou pelo estado e se convenceu do caráter “genuíno” da arte sacra mineira, conforme nos explica Natal (2007: 196 e 197):

Minas, principalmente pelas obras atribuídas ao Aleijadinho, compõe a paisagem favorita de Mário no que diz respeito ao começo da formação de uma arte nacional e, por conseguinte, de um cânone de identidade, de uma nacionalidade. Ele vai encontrar nas cidades mineiras ditas históricas, especialmente em Ouro Preto, São João Del Rei e Congonhas, exemplos ou modelos legítimos, originais, de uma autêntica manifestação autóctone. A posição que Minas assume no discurso marioandradino tornar-se-á paradigmática para que se estabeleça as referências do que virá a ser, anos mais tarde, considerado como autenticamente brasileiro.

A força dessa ideia de autenticidade defendida por Mário de Andrade transformou-se em uma rica fonte para o próprio discurso oficial (institucional-governamental), que procura promover os elementos simbólicos de Minas Gerais, notadamente sua arquitetura e arte sacra, como os símbolos principais da cultura regional.

Parto da hipótese de que a ampla difusão da imagem mineira calcada na arquitetura barroca e nas artes visuais sacras contribuiu para fortalecer uma identidade cultural regional vinculada a esse universo simbólico e também para formar uma percepção de que as manifestações artísticas e culturais mineiras por excelência são aquelas oriundas do período barroco.

Entendo que é justamente essa imagem que habita o espírito de parte dos compositores da música popular de Minas Gerais no século XX, quando procuram de algum modo mobilizar características regionais em suas criações. Creio que é justamente neste ponto que a teoria das tópicas pode ajudar a

entender como certas composições procuram aludir ao universo simbólico de Minas. Portanto, retomo a questão anterior: que elementos poderiam compor uma tópica católica na MPBI mineira?

Voltemos à faixa de abertura do LP de Wagner Tiso, “Igreja Majestosa” (Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas)¹⁹. Nela o compositor utilizou um grupo instrumental bastante heterogêneo formado por orquestra sinfônica, piano, coro, guitarra, baixo e bateria. A obra pode ser dividida em três grandes seções: introdução, tema e final. Compõem a primeira parte o toque dos tímpanos, das trompas, a entrada do coro e do piano – em forte movimento de arpejos – e a intensa condução da bateria. A vivacidade rítmica do trecho inicial contrasta com a seção de exposição do tema, em andamento lento. A melodia surge estruturada por um motivo de quatro notas tocado pelas cordas, tendo como contraponto a intervenção do coro com destaque para as vozes femininas. Ao longo da exposição, o motivo principal se altera melodicamente alcançando regiões cada vez mais agudas. Do ponto de vista rítmico, no entanto, não há grandes mudanças, podendo-se observar certa homogeneidade ao longo da exposição e reexposição. A variedade no trecho é obtida pela adição de novos timbres a cada repetição. O coro e a guitarra, com distorção leve, juntam-se às cordas para tocar a melodia pela última vez, conduzindo a faixa para seu encerramento, trazendo à memória os mesmos elementos apresentados na introdução.

Essa breve descrição – obviamente incapaz de se sobrepôr à experiência de ouvir a gravação – tem por objetivo revelar alguns elementos que podem ser reunidos em torno da ideia de tópica católica. Creio que o primeiro ponto a ser destacado é a presença marcante do coro e o uso do vocalize. Conforme mencionado anteriormente, o coro pode remeter ao ambiente de congregação e aos cânticos entoados coletivamente nas igrejas. O uso do vocalize mostra que o mais importante no arranjo é contar com o timbre das vozes (a ideia de um “som celestial”) e não com uma letra que faça referência explícita ao universo sacro. Outro ponto de destaque é a utilização de instrumentos associados à tradição musical clássica, como o tímpano e as cordas. A ênfase dada a esses instrumentos – os tímpanos na abertura e as cordas durante toda a gravação – leva-me a crer que Wagner Tiso entende a orquestra clássica como o meio mais adequado para se referir ao ambiente da igreja que ele busca retratar.

É importante ressaltar ainda que a presença de uma melodia de âmbito amplo, que explora os graves em seu início, seguindo para regiões cada vez mais agudas no final, proporciona uma sensação de enlevo, sensação esta que, em um contexto religioso como o sugerido pelo título da obra, parece reforçar uma aura

¹⁹Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IQKk6fOg5WA>>. Acesso em: 22 set. 2019.

de espiritualidade. Essa leitura é corroborada pelo fato de o ritmo praticamente homogêneo que governa a melodia, afastar da composição qualquer apelo à corporeidade dançante, convocando o ouvinte à contemplação.

Creio que os elementos utilizados por Wagner Tiso podem ser assumidos como pertencentes a uma tópica católica, que aparecerá também nos trabalhos de outros compositores mineiros, como veremos adiante. Acredito que a formação dessa tópica seja fruto de uma percepção comum sobre o que seria uma música ligada ao ambiente da igreja e não uma influência específica da música sacra mineira do período colonial, produção esta pouco conhecida e que permanece um assunto de especialistas²⁰. Parece-me mais coerente considerar que os elementos listados anteriormente – predomínio da presença vocal e de instrumentos de orquestra, melodias amplas e de ritmo mais homogêneo – são características gerais atribuídas à música das missas católicas, sendo, por isso, utilizadas como material pelos compositores da MPBI.

Continuando as análises das músicas do LP de Wagner Tiso vinculadas a aspectos da cultura mineira chegamos às faixas “Seis horas da tarde” (Milton Nascimento) e “Mineiro pau” (Wagner Tiso/Milton Nascimento), gravadas em sequência no disco com a participação do próprio Milton. Amigos desde os tempos de adolescência na cidade mineira de Três Pontas, Wagner e Milton possuem uma extensa história de parcerias musicais. Milton foi um dos responsáveis pelo lançamento de Wagner no eixo musical Rio-São Paulo no final dos anos 60 (BAHIANA, 2006: 121). Estabelecido como arranjador, músico acompanhador e líder do grupo Som Imaginário, Wagner amadureceu durante anos o primeiro projeto solo até seu lançamento, em 1978.

“Seis horas da tarde” traz Milton no vocal e no acordeom, entoando uma melancólica melodia que funciona como introdução para o alegre e ritmado tema de “Mineiro Pau”, apresentado em seguida (“Seis horas da tarde / Mineiro pau”, Milton Nascimento e Wagner Tiso)²¹. Trata-se de um exemplo marcante da presença da cultura mineira no álbum de Wagner. Inspirado no ritmo da dança “mineiro-pau”, encontrada

²⁰ De fato, as investigações sobre a música mineira do período colonial são relativamente recentes. Apenas na década de 1940, trabalhos de exploração desse repertório começaram a aparecer, com destaque para as pesquisas do musicólogo Francisco Curt Lange. Para mais informações sobre a música sacra de Minas, bem como um panorama dos estudos na área, recomendo a consulta ao trabalho de: ROSA, Carlos Ricardo. *Música colonial em Minas Gerais: estudo das características da estrutura musical em nove peças sacras*. 1998. 271 f. Dissertação (Mestrado em Artes/Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

²¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=87Ih1RcC4QM>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

em festejos populares do interior dos estados de Minas, Rio de Janeiro e Amazonas²², a obra revela uma provável intenção dos compositores de trazer para o campo da MPBI elementos musicais encontrados em manifestações da cultura popular. A busca por mobilizar signos portadores de uma ideia “autenticidade cultural” me parece clara quando constatamos a presença da viola caipira e do acordeom – associados à cultura popular e que fazem parte dos grupos que acompanham o mineiro-pau – além de elementos peculiares na métrica da composição, como a alternância entre os compassos binário simples e quaternário composto, entremeados por pausas e ataques do conjunto instrumental como que marcando os movimentos da coreografia.

A descrição de elementos musicais presentes nas faixas citadas do LP *Wagner Tiso* ajuda a entender que a música instrumental praticada por Wagner em seu primeiro álbum solo oscilava entre a apropriação de elementos da cultura regional e outros vindos de linguagens tidas como globalizadas, tal como ocorreu com outros compositores e grupos da MPBI contemporâneos ao músico. De modo geral, o elemento regional ocupa um papel importante no já citado discurso das influências. Quando se observa o material musical em si, este sugere não apenas a apropriação de elementos que expressam uma identidade cultural enraizada no local, mas também a utilização de formas e técnicas universalizadas, sendo que essas parecem muitas vezes se sobrepor a esse regionalismo.

Na linha das matrizes musicais de alcance global que contribuíram para a formação do arcabouço estético da MPBI dos músicos mineiros, o jazz e a música clássica europeia têm um papel fundamental, porém, devemos nos lembrar que o rock foi também muito importante na construção de uma identidade sonora de alguns artistas desse campo, além de ter contribuído decisivamente na formação de um público interessado pela produção instrumental.

Em um dos raros textos integralmente dedicados ao movimento da MPBI na década de 1970, a jornalista Ana Maria Bahiana (1979) diz que “não seria exagero afirmar que grande parte do público que

²² De acordo com pesquisa feita no *site* do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, o mineiro-pau é uma “dança de conjunto executada por homens, cada um deles levando um ou dois bastões de madeira, desenvolvida em círculo ou em fileiras que se defrontam. Os dançarinos, voltados de frente para seus pares, realizam uma coreografia totalmente marcada pelas batidas dos bastões no chão. O acompanhamento musical é feito com sanfona de oito baixos, bumbo, caixa, triângulo, chocalho, pandeiro. Ocorre no Amazonas, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, geralmente no carnaval, embora possa aparecer em outras ocasiões. Muitos grupos têm como parte integrante o boi pintadinho (RJ) ou o boi-lé (MG)”. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00001635.htm>>. Acesso em: 06 set. 2019.

tornou possível a atividade constante da música improvisada²³, no Brasil, seja constituída por roqueiros desiludidos com os sucedâneos nacionais de sua música favorita” (Idem). A autora afirma que parte do público do período havia formado seu gosto “em grande parte pela liberdade de improviso do rock mais ‘progressivo’, mais aproximado do jazz e dos clássicos, e ao encontrar essa qualidade em músicos brasileiros, fizeram eco (p. 80)”.

Ainda que as produções da MPBI atingissem um público restrito, as menções ao trabalho de Ana Maria Bahiana mostram que o momento no qual Wagner Tiso lançou seu primeiro trabalho de música instrumental correspondeu a uma fase de otimismo na cena da produção de música instrumental. Independentemente da origem do público – se vindo do jazz, do rock, da bossa nova ou de outras vertentes – o fato é que os números de venda da época refletem uma expansão da audiência que encorajou produtores a investirem nos artistas do segmento. Foi com essa perspectiva de abertura de um nicho de mercado que o também mineiro Nivaldo Ornelas pôde lançar seu primeiro álbum dentro da esfera da MPBI.

3. Nivaldo Ornelas e a consolidação da presença mineira na cena instrumental brasileira

O lançamento do LP *Portal dos Anjos*, de Nivaldo Ornelas, também foi reflexo do impulso dado à música instrumental no país. O álbum saiu no mesmo ano do disco de Wagner Tiso, 1978, como parte integrante da série de discos MPBC, Música Popular Brasileira Contemporânea²⁴. Foi nesse projeto que o músico, natural de Belo Horizonte, teve a oportunidade de registrar suas composições marcadas por referências estéticas da música erudita, do jazz, da música brasileira, e particularmente de Minas Gerais:

No começo eu fazia as duas coisas (atuar como instrumentista e compor) bem juntas. Era muito influenciado pelo jazz, né, como todo músico, e as duas coisas eram parecidas, jazz e bossa. Eu compunha umas imitazõezinhas de bossa nova, sabe? Mas não mostrava a ninguém, achava bem ruinzinho. Foi por aí 72, 73 que a composição e trabalho instrumental começaram a ficar bem diferentes. *Eu tocava uma coisa e compunha outra inteiramente diferente, saía assim, não tinha jeito. Era toda uma volta a Minas, àquela coisa de música religiosa, essas coisas* (entrevista de Nivaldo a Ana Maria Bahiana, 1979: 82, grifo nosso).

²³ É interessante notar como Bahiana prefere o termo música improvisada à denominação música instrumental, visto que, para ela, a improvisação era o elemento unificador de diferentes artistas, como Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal e o próprio Wagner Tiso.

²⁴ O projeto foi iniciado em 1978 pela gravadora *Phonogram* e tinha como objetivo registrar os trabalhos de vários artistas da música instrumental que não haviam lançado seus próprios LPs e que consolidavam no mercado fonográfico como músicos acompanhadores (MULLER, 2005: 49 e 50).

Perseguindo mais uma vez o discurso das influências vemos que, assim como Wagner, Nivaldo também se refere à cultura mineira, e especialmente à tradição musical católica, como sendo uma de suas principais fontes musicais. Em sua fala, chama atenção o destaque dado a essa “volta a Minas” como uma espécie de impulso inerente ao seu ato de compor. Ao considerar que sua música “saía assim, não tinha jeito”, Nivaldo reforça seus laços com o lugar de origem, reiterando a imagem de um músico atrelado às raízes, o que, como vimos, ocorreu em determinadas fases da carreira de Milton Nascimento e, em menor escala, na estreia em disco solo de Wagner Tiso.

Mais uma vez, creio ser importante ressaltar que a ênfase dada às “origens musicais” cumpre um importante papel dentro da esfera de produção da música instrumental no Brasil. Aos músicos participantes desse meio caberia a missão de cultivar um estilo próprio, de serem originais e de transmitirem uma imagem de brasilidade. Ao destacar a cultura mineira como quesito vital na formação de suas personalidades musicais, Nivaldo Ornelas, assim como Wagner Tiso, estavam atendendo às “exigências” da MPBI, pois “ser de Minas” implicaria, naturalmente, possuir uma identidade que carrega em si uma parcela importante da brasilidade. A ideia de originalidade musical também se faz presente a partir dessa perspectiva geográfica: por carregar uma rede de símbolos que envolvem a colonização portuguesa, a religiosidade católica, a exploração aurífera, a arquitetura e arte barrocas, a mestiçagem étnica e uma grande diversidade cultural, Minas tornou-se um território fértil, repleto de elementos visuais e sonoros cujos significados são reforçados e reelaborados pelos músicos locais como marcos de suas identidades.

No caso do LP de Nivaldo Ornelas podemos perceber a efetiva presença da cultura mineira na faixa de abertura, “As Minas do Morro Velho”, parceria de Nivaldo com o irmão, o violoncelista Cid Ornelas. Com o título aludindo à mina de ouro situada no atual município de Nova Lima – cuja exploração foi iniciada no século XVIII²⁵ – a composição se divide em duas seções bastante distintas que fazem referência a duas matrizes simbólicas da cultura de Minas Gerais: a religiosidade católica e os festejos feitos pelos povos escravizados. Mesmo não se tratando de uma canção, cuja presença da letra permitiria uma associação mais

²⁵ No século XVIII a exploração aurífera na região seguiu o modelo colonial de exploração do trabalho de negros escravizados. No século XIX, o controle da atividade passou para a companhia inglesa, a *Saint John Del Rey Mining*, que durante mais de um século atuou na região. Disponível em: <http://www.descubraminas.com.br/Turismo/DestinoPagina.aspx?cod_destino=13&cod_pgi=2278>. Acesso em: 14 mai. 2019.

segura entre o fenômeno sonoro e os sentidos daí apreendidos, entendo que a ligação do título com determinadas características do material musical apresentado permite uma interpretação da obra a partir das referências histórico-culturais citadas acima.

A primeira seção de “As Minas de Morro Velho”²⁶ conta com um coro de crianças que entoa uma melodia em vocalize, de contorno simples e ritmo homogêneo²⁷. Como já vimos, essas características nos remetem à tópica católica encontrada em “Igreja majestosa”, de Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas, criando uma sensação de enlevo diante de uma espécie de canto angelical que o timbre do coro parece evocar. Outro elemento que se junta à tópica católica, e que não havia aparecido na música de Wagner, é o acompanhamento do canto pelo órgão. Em Minas, os órgãos das igrejas coloniais atestam a importância do instrumento para a parte musical das missas. Alguns se tornaram objetos de visitação turística devido a sua importância histórica²⁸. Parece-me natural a inclusão do órgão como parte da tópica católica devido à conexão que o instrumento promove com o ambiente da igreja, conexão esta explorada também no arranjo da canção “Paixão e fé” (música de Tavinho Moura e letra de Fernando Brant, gravada por Milton em seu disco *Clube da Esquina n° 2*, analisada anteriormente) que explora exatamente as temáticas da religiosidade e da espiritualidade na vida social do interior mineiro.

É importante lembrar mais uma vez que a elaboração e o uso da tópica católica na MPBI torna possível uma vinculação com o universo da música sacra mineira, ainda que não haja a intenção de ser fiel à estética musical do período colonial. Entendo que os compositores mineiros da música instrumental, carregados de vasta informação vinda da música popular – do jazz, da bossa nova, do samba, do rock, dentre outros gêneros – procuraram de algum modo se referir à música sacra como uma espécie de marco de identidade cultural, ressaltando assim suas próprias origens. Porém, vale ressaltar novamente, não parece haver em seus trabalhos qualquer intenção de resgate ou imitação dessa produção. O que é digno de atenção é justamente a vontade expressa entre esses músicos de trazer elementos ou reminiscências que possam ser compreendidas

²⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EE00XDQfHS0>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

²⁷ A exemplo da análise de “Igreja Majestosa”, o que estou chamando de ritmo homogêneo é a construção de um discurso rítmico que não apresenta grandes alterações ao longo de seu desenvolvimento. As figurações rítmicas apresentadas tendem a uma repetição maior de padrões e ao afastamento de impulsos dançantes, como aqueles formados pelas sínopes em gêneros musicais brasileiros, como o samba.

²⁸ Entre os mais importantes órgãos das igrejas coloniais de Minas Gerais estão os da Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes e o da catedral da Sé de Mariana. O primeiro foi construído em Portugal entre 1785 e 1788. Já o segundo é de fabricação alemã, tendo chegado ao Brasil em 1753, como presente da coroa portuguesa ao bispo da cidade. Disponível em: <http://www.tiradentesvirtual.com/turismo/atracoes.asp?A=Igreja-Matriz-de-Santo-Antonio&ATR_SEQ=120> e <http://www.orgaodase.com.br/br/?page_id=45>. Acesso em: 14 mai. 2019.

como parte essencial do patrimônio cultural de Minas Gerais. Sobre isso, vale lembrar que no mesmo ano da estreia do seu primeiro disco, Nivaldo compôs junto com Wagner Tiso o tema “Igreja Majestosa”, que abriu o LP do último. Não se pode deixar de notar, assim, que os dois músicos lançaram seus primeiros álbuns no mesmo ano e recorreram à mesma temática musical para as faixas de abertura. Essa constatação reforça a tese de que certos traços da cultura mineira não eram apenas um importante *background* musical para esses artistas, mas também uma fonte de símbolos aos quais eles parecem ter recorrido deliberadamente para reforçar suas posições no campo da música instrumental²⁹.

A segunda seção de “As minas de Morro Velho” permanece tendo o coro infantil na condução melódica, com o auxílio de um naipe de flautas. A seção rítmica fica a cargo do violão de doze cordas, do piano, da bateria e da percussão que, juntos, realizam uma levada³⁰ que pode ser diretamente relacionada às manifestações do Congado, ritual religioso encontrado em diversas partes do país e que possui um papel especialmente importante em algumas regiões de Minas Gerais³¹. Conhecedor do universo do Congado desde a infância³², Nivaldo recorreu ao ritmo vigoroso e dançante dos tambores para fazer referência a essa manifestação religiosa-cultural secular em sua própria composição.

Nota-se, portanto, que além de se valer da tópica católica, Nivaldo Ornelas alargou o campo de possibilidades estéticas em suas composições reelaborando materiais musicais que fazem referência direta à

²⁹ Outro representante da música instrumental de Minas Gerais que também se valeu da religiosidade mineira como tema de uma de suas composições foi o pianista, compositor e arranjador Túlio Mourão. Em seu primeiro disco solo, lançado em 1981 também pela série MPBC, a faixa “Pedra e Sabão” (dedicada a Aleijadinho), traz os mesmos elementos que caracterizam a tópica católica de “Igreja Majestosa” e a primeira seção de “As Minas do Morro Velho”. O coro de crianças e adultos entoando uma melodia em vocalize acompanhados por um órgão convida o ouvinte a adentrar no universo religioso, onde predomina uma atmosfera de elevação espiritual e transcendência.

³⁰ O termo levada se refere ao desenho rítmico e harmônico executado pelos instrumentos de base, responsáveis por conduzir o plano do acompanhamento musical.

³¹ Conforme nos explica Lucas (1999: 2) “o Congado se estrutura a partir da lenda da aparição e resgate de uma imagem de Nossa Senhora do Rosário por negros escravos”. Estes teriam recebido permissão para homenagear uma imagem da santa surgida no mar após uma tentativa frustrada dos brancos de retirá-la das águas. De acordo com a lenda, dois grupos de negros – Congo e Moçambique – tocaram e dançaram conseguindo atrair a santa para a praia. A música possui importância vital no ritual, apresentando forte dimensão significativa e expressiva. Segundo Lucas (p. 1), “os rituais se cumprem em meio à música, cuja força emana dos sons dos instrumentos dinamizando a palavra cantada e os gestos do corpo, sendo o cantar, o tocar e o dançar um ato único de oração” (LUCAS, Glauro. O ritual dos ritmos no Congado mineiro dos Arturos e do Jatobá. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 12., 1999. *Anais do XII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Salvador, 1999, p.1-9).

³² Em entrevista ao programa “Sesc Instrumental”, no ano de 2009, Nivaldo Ornelas afirmou que no bairro Nova Suíça, onde foi criado em Belo Horizonte, eram comuns as manifestações de Folias de Reis e Congado. O músico ressaltou que uma de suas composições, “Dina cadê você?”, foi inspirada na história de Dina, que levava as crianças do bairro aos rituais religiosos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pV9BncESY_0>. Acesso em: 09 set. 2016.

cultura mineira, agora pela via das manifestações da cultura popular, notadamente do Congado. Essa explícita vinculação ao elemento regional – também buscada em alguma medida por Wagner e Milton – àquilo que se poderia considerar como uma cultura de base – posto que emerge das camadas populares – reforça a importância que a identidade cultural mineira possui na formação de parte do subcampo da MPBI desenvolvido no estado de Minas, cujos desdobramentos são visíveis mesmo anos após o lançamento dos álbuns aqui analisados.

4. Considerações Finais

Milton Nascimento, Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas tiveram grande importância no desenvolvimento de um campo de produção que poderia ser considerado como um braço da MPBI. É nessa vertente da música instrumental alavancada por músicos mineiros que outros trabalhos – feitos por músicos contemporâneos aos aqui analisados – também se desenvolveram como tributários da cultura regional, conforme atestam, por exemplo, exemplos da discografia do guitarrista e violonista Toninho Horta (*Diamondland*, 1988), e do baixista Yuri Popoff (*Catopé*, 1999; *Lua no céu congadeiro*, 2005).

Se os elementos simbólicos que aludem às Minas Gerais do ouro, das igrejas católicas e dos festejos religiosos dos negros são perceptíveis em exemplos retirados dos trabalhos aqui citados, há que se ressaltar que a vinculação desses músicos a uma imagem mineira, feita ao reforçar certos aspectos da identidade cultural do estado, foi possível pelo fato de estarem em uma perspectiva privilegiada. Formados em um ambiente musical urbano, de ampliação dos meios de comunicação que favoreceram uma circulação mais ampliada dos bens culturais, esses músicos foram atingidos diretamente por diferentes fenômenos culturais, como a bossa nova, o jazz e o rock anglo-americano. Assim, foram capazes de olhar para trás, examinar aquilo que se cristalizou como tradição para selecionar os elementos que poderiam contribuir na conformação de suas obras.

Se não é razoável considerar o ato de criação musical como um trabalho absolutamente consciente e controlado, creio ser coerente ao menos pensar que os músicos aqui citados foram capazes de realizar uma operação cultural em que os elementos considerados regionais, ligados à história e a cultura mineira, foram ressignificados à luz de outras referências musicais, advindas de um campo – o da música instrumental – que surgiu e que vive em um contínuo tensionamento entre o que seria o símbolo da tradição e as novidades

da modernidade, surgidas da inescapável pluralidade que se acentuou no campo da música popular, desde meados do século XX.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- ANGELO, Nelson (Compositor). NASCIMENTO, Milton (Intérprete, Canto). *Fazenda*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976. Long Play.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 8ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- BRANT, Fernando; MOURA, Tavinho (Compositor). NASCIMENTO, Milton (Intérprete, Canto). *Paixão e Fé*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. Long Play.
- BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton (Compositores). NASCIMENTO, Milton (Intérprete, Canto). *Notícias do Brasil*. S.l.: Ariola, 1981. Long Play.
- CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. doi:10.11606/D.8.2005.tde-08082006-164103. Acesso em: 2019-11-16.
- COELHO, Rafael Senra. *Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o Clube da Esquina*. 2010. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2010.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: FAPESP, 2000.
- DINIZ, Sheyla Castro. “Nuvem cigana”: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. 2012. 249 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988. p. 569
- LUCAS, Glauro. O ritual dos ritmos no Congado mineiro dos Arturos e do Jatobá. In: *Anais do XII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Salvador, 1999, p.1-9.
- MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música Instrumental e Indústria Fonográfica no Brasil*. 2005. 193 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- NASCIMENTO, Milton (Compositor). NASCIMENTO, Milton (Intérprete, Canto). *Morro velho*. S.l.: Codil, 1967. Long Play.

NASCIMENTO, Milton; TISO, Wagner (Compositores). NASCIMENTO. *Seis horas da tarde / Mineiro Pau*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. Long Play.

OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. Mil tons de Minas - Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira. 2006. 136 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

ORNELAS, Cid; ORNELAS, Nivaldo (Compositores). *As minas do morro velho*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1978. Long Play.

ORNELAS, Nivaldo; TISO, Wagner (Compositores). TISO. *Igreja Majestosa*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. Long Play.

PIEIDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, v. 1, n. 1, p.1-23, 2013.

_____. Jazz and Friction of Musicalities. In: ATKINS, E. Taylor (Ed.). *Jazz planet: Transnational Studies of the “Sound of Surprise”*. University Press of Mississippi, 2003. p. 41-58.

_____. Jazz, Música Brasileira e fricção de musicalidade. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. v.11, n.1, p. 197-207, 2005.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Identidade cultural, identidade nacional no Brasil. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, v.1, p.18-31, 1989.

ROSA, Carlos Ricardo. Música colonial em Minas Gerais: estudo das características da estrutura musical em nove peças sacras. 1998. 271 f. Dissertação (Mestrado em Artes/Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.