

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

EDUARDO KHAMIS STEFANELLI

**“MINAS” E “GERAES”:**  
UM ESTUDO GEOGRÁFICO A PARTIR DE MILTON NASCIMENTO

SÃO PAULO  
2021

## **RESUMO**

O presente trabalho dedica-se a um estudo sobre Geografia e música a partir do conteúdo de dois LP's do músico Milton Nascimento, "Minas" (1975) e "Geraes" (1976), que, apesar de terem sido lançados em datas diferentes, formam uma espécie de álbum duplo graças à ligação estética que possuem. Por se tratar de um material bastante extenso optamos por selecionar três músicas de cada álbum e destacar determinados elementos presentes nessas faixas que podem ser de interesse à geografia e a futuros trabalhos que tenham os álbuns como material de análise. Com isso, pretende-se demonstrar que é possível produzir trabalhos geográficos tendo a música, um aspecto cultural, como ponto de partida.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	3
CAPÍTULO 1 - GEOGRAFIA E MÚSICA.....	7
CAPÍTULO 2 - MILTON NASCIMENTO: VIDA E CARREIRA ATÉ 1976.....	16
CAPÍTULO 3 - DAS MINAS.....	29
CAPÍTULO 4 - ÀS GERAES.....	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
REFERÊNCIAS.....	56

## Introdução

Geralmente quando buscamos trabalhos relacionando Geografia e Arte nos deparamos com diversos títulos analisando obras literárias ou gravuras que representem algum tipo de paisagem, muitas vezes com um viés regionalista. Poucos são os autores que trabalham com uma abordagem a partir da música. Em parte, esse cenário é reflexo do processo de consolidação e desenvolvimento da Geografia como Ciência, em que predominaram correntes positivistas - e neopositivistas, com grande importância de elementos materialistas. Buscando contribuir com uma mudança em relação a esse pensamento, o presente trabalho tem o objetivo de, através da análise de duas obras de arte, os álbuns "Minas" (1975) e "Geraes" (1976), de Milton Nascimento, destacar elementos que possam ser lidos sob uma perspectiva geográfica. Entendemos que o material dos discos - capas, letras, melodias, ritmos, instrumentos, estética, ideias, etc- é bastante rico e extenso, portanto, neste momento não pretendemos nos aprofundar demasiadamente na interpretação e análise de cada faixa, focando mais no apontamento do que está presente nos álbuns que pode ser estudado pela geografia. Os discos apresentam diversos elementos simbólicos, materiais e imateriais, que ilustram a interação entre sujeito e o meio, o que nos permite analisá-los de um ponto de vista geográfico. Essa análise consiste na escolha de três músicas por álbum, onde serão identificados elementos de interesse para a realização de estudos geográficos mais aprofundados, com suas respectivas justificativas do por quê entendemos que esses elementos podem ser abordados a partir de um viés da geografia.

Ao abordar a relação entre Geografia e consciência do espaço em seu livro sobre ideologias geográficas, Moraes destaca o caráter atemporal da relação entre sociedade e natureza, uma vez que a interpretação do espaço é algo feito por todas as culturas, independentemente do grupo social ou do momento histórico. Segundo Moraes (2005, p. 27), *"a leitura da paisagem é comum a qualquer sociedade, em*

*qualquer época. A relação dos homens com a natureza implica níveis de percepção do meio que os abriga.*” Ou seja, o olhar e a percepção geográficos antecedem, e muito, a ciência geográfica. *“Assim, em todo período histórico e em todo grupo humano vamos encontrar reflexões sobre o espaço ocupado.”* (MORAES, 2005, p. 27).

Assim como essa visão sobre geografia, Bay (2006, p. 3), diz algo semelhante em relação às artes

Que arte e sociedade são conceitos indissociáveis, uma vez que ambos se originam da relação do homem com seu ambiente natural. Igualmente é consenso entre autores que a arte representa um fator fundador, unificador, e agente nas sociedades, desde as mais simples às mais complexas; fato que pode ser constatado ao longo da história, quando fica evidente que, não só não houve sociedade sem arte, mas também que em cada contexto específico a arte sempre teve um significado social preponderante

A autora, que se dedica aos estudos sobre arte, nos trás a visão que, assim como o olhar acerca do espaço, a arte e sua produção são intrínsecos à qualquer sociedade em qualquer tempo, o que nos leva a crer que a arte em suas diversas manifestações possui poder e deve fazer parte da produção científica. Desta forma, entendemos que assim como a arte é indissociável da sociedade, a geografia também é, mesmo que o fazer geográfico não seja pautado em sistematizações acadêmicas ou científicas.

Antes da sistematização como ciência, o fazer geográfico era mais permeado pelas artes, com destaque para a produção de mapas, e as descrições acerca do espaço presentes nas obras de literatura. Contudo, com o fortalecimento e avanço das idéias positivistas, *“ A modernidade, no entanto, encarregou-se de separá-las, colocando-as em duas “gavetas” distintas: Ciência e Arte”* (MARANDOLA JR; OLIVEIRA, 2009, p. 487).” Em seu artigo sobre geograficidade e literatura, Marandola e Oliveira defendem a relação entre manifestações artísticas e a produção geográfica, pois entendem que ambas são milenares e compõem a produção cultural das sociedades, seguindo a linha de pensamento de Moraes e Bay. No texto citado eles estão se referindo à Ciência no geral, mas podemos entender que essa separação ocorrida com a modernidade é válida também para a Geografia, que em seu processo de consolidação, é inicialmente entendida como

ciência da descrição dos lugares, deixando a compreensão dos fenômenos da sociedade para a história e a antropologia.

O caminho que percorremos para atingir nosso objetivo inicia-se com uma breve introdução acerca da relação entre geografia e música, tema que tem apresentado um importante crescimento nos últimos anos. Na sequência, apresentaremos um pouco da vida e da obra do Milton Nascimento da sua infância até o momento da composição dos discos em questão, entre 1975 e 1976. Nesse momento também falamos um pouco sobre o contexto social em que o artista cresceu e viveu. A importância desse capítulo se dá pelo fato que, no nosso entendimento, o contexto social e as experiências vividas pelo artista são fundamentais para a sua produção. Finalizada essa parte, partiremos para a análise dos álbuns, onde falaremos um pouco sobre a estética deles e sobre as músicas escolhidas. Entendemos que as composições que serão trabalhadas nos fornecem material para discussões interessantes à geografia. Isso não significa que as demais músicas não poderiam ter uma análise mais aprofundada, apenas que as músicas selecionadas são mais interessantes para esse trabalho especificamente. Cada álbum será destrinchado em um capítulo diferente, porém, como veremos no decorrer do trabalho, eles estão diretamente ligados, como os próprios nomes indicam, além de abordarem temas em comum, com destaque para o processo de modernização capitalista que ocorreu na década de 1970 sob a ditadura militar.

Os LP's apresentam diversas faces de Minas Gerais que, apesar de apresentados a partir da visão de um grupo de artistas, nos fornece uma visão bastante ampla do estado. Nós tentamos fugir de alguns pontos comuns que associam Milton Nascimento a uma música necessariamente regionalista, afinal, tanto suas influências, quanto seu alcance são de nível nacional e internacional. Contudo, mesmo a obra do Milton sendo extremamente vasta, nosso recorte em seu trabalho foi justamente sobre dois discos que abordam temáticas relacionadas ao estado. Apesar disso, como veremos, Minas é um estado bastante complexo, com uma formação espacial e sócio-cultural bastante diversificada e essa diversidade está presente nos álbuns. Essa discussão nos remete ao mito da mineiridade. A socióloga Sheyla Castro Diniz, em seu belo trabalho sobre o Clube da Esquina, aborda uma ampla gama de assuntos ligados ao grupo do qual Milton participou ativamente entre o final dos anos 60 e início dos anos 80, assuntos que vão do contexto social da época às melodias de canções dos participantes do Clube,

passando por discussões como a idéia regionalista sobre mineiridade. Para Diniz (2017, p. 50) *“a mineiridade, termo que abarcaria a suposta identidade de um povo, parece se revelar como um jargão pronto para apagar heterogeneidades socioculturais”*. Esse é um tema que deve ser discutido de forma interdisciplinar, uma vez que envolve aspectos sociais, espaciais e históricos. Alguns elementos que caracterizam a mineiridade, segundo Diniz (2017, p. 54)

Assim, para além das concepções iluministas que guiaram os inconfidentes, outros aspectos contribuíram com a criação do mito da mineiridade. Dentre eles, cito: colonialismo, herança cultural e arquitetura barroca, paisagem geográfica montanhosa, distância em relação ao mar, religiosidades pautadas no sincretismo entre “sagrado e profano”, exploração de ouro e estradas pelos bandeirantes, os conflitos destes com os emboabas e as características psicológicas do “povo mineiro” relatada por viajantes setecentistas e oitocentistas, como, por um lado, a hospitalidade e a cordialidade e , por outro, a desconfiança.

A autora vai defender que essa visão é limitante e deve ser superada uma vez que não é possível generalizar a complexidade de todo um estado e seus habitantes a um pequeno conjunto de aspectos, apesar de não negar que parte deles façam parte sim da cultura do estado de Minas Gerais. Esses elementos são apenas alguns que surgem no decorrer do trabalho. Territorialidade e formação territorial; demografia; modernidade; lugar; espaço geográfico, são alguns dos outros temas que nos deparamos ao analisar os discos. Além de geógrafos, nos inspiramos em trabalhos de autores de outras áreas, como Sheyla Castro Diniz, musicista e socióloga e Vinícius Gualdo, musicista e filósofo.

Dito isso, iniciamos a travessia por nós proposta.

## Capítulo 1 - Geografia e música

A música é uma das manifestações artísticas mais difundidas na sociedade brasileira, sendo que seu alcance se dá em todo o território nacional, variando desde canções usadas em rituais de povos tradicionais, até os grandes hits nacionais e internacionais impulsionados pela indústria musical que chegam a milhões ou até mesmo bilhões de visualizações em plataformas como YouTube e Spotify. Segundo uma pesquisa da Opinion Box<sup>1</sup> realizada em 2019, 79% dos brasileiros escutam música todos os dias, 10% várias vezes por semana, 8% poucos dias por semana, e apenas 3% escuta música menos de uma vez por semana. Isso sem falar das pessoas que ouvem música mesmo quando não pretendem, por exemplo quando vão a um supermercado com música ambiente ou tem um vizinho que ouve música muito alta. Seja individualmente enquanto arruma a casa, no fone de ouvido indo para o trabalho, etc., ou em ambientes coletivos como uma balada ou uma igreja com seus louvores, das cantigas de ninar ao jazz, passando por uma grande diversidade de gêneros e estilos, a música chega até nós. Ela faz parte tanto dos grandes centros urbanos densamente povoados, quanto de áreas rurais de ocupação esparsa. Os motivos são os mais variados e muitas vezes estão relacionados ao lugar onde o ouvinte se encontra. Nos espaços destinados a cultos religiosos, as músicas e danças costumam ser parte importante dos rituais. Também podemos citar as rodas de samba que fazem parte da paisagem de bairros cariocas, as batalhas de Rap em praças paulistanas, o festival de Parintins no Amazonas, ou sujeitos como o Jurandy do Sax, que se tornou parte da paisagem visual e sonora da praia do Jacaré, em Cabedelo, Paraíba ou tantos

---

<sup>1</sup> Disponível em:

[https://d335luupugsy2.cloudfront.net/cms/files/7540/1556130050OPB\\_pesquisa\\_comportamento\\_musica\\_infografico\\_final\\_links.pdf](https://d335luupugsy2.cloudfront.net/cms/files/7540/1556130050OPB_pesquisa_comportamento_musica_infografico_final_links.pdf)



outros exemplos de manifestações musicais que fazem parte do cotidiano ou de festejos no Brasil. Ou seja, a música está presente nos mais diversos espaços, e atinge um público extremamente diversificado, pelos mais diferentes motivos. Não é à toa que pesquisadores de diversas áreas realizam trabalhos sobre o assunto, como o historiador Marcos Napolitano, autor do livro *História e Música*, onde, entre outros pontos, ele aborda a importância da música para a sociedade brasileira. Para Marcos Napolitano (2002, p.5)

A música, sobretudo a chamada “música popular” ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais.

Porém, mesmo com todo esse alcance na sociedade, a música é uma área pouco estudada dentro da Geografia, como constatado por Souza (2013, p. 120) e Panitz (2012, p. 2). Em seu artigo que estuda a relação da literatura e da música com a geografia, Souza destaca que há uma maior quantidade de estudos relacionando geografia com literatura do que com música. Contudo, como apontado por Panitz, que se propõe a estudar a relação entre geográfica e música, levantando o histórico do tema, assim como obras e autores de destaque, nas últimas três décadas houve um aumento no número de geógrafos interessados pelo tema, com destaque para alguns países. Segundo Panitz (2012,p. 2),

Estados Unidos, Inglaterra e França como centros de discussão avançada. No âmbito ibero-americano verifica-se sua pouca difusão, com exceção do Brasil, onde se encontra um considerável número de teses e dissertações produzidas nos últimos vinte anos, além de artigos e traduções de artigos seminais na temática.

Esse aumento é consequência principalmente da transformação pela qual a Geografia Cultural passa na segunda metade do século XX, quando autores como Lily Kong e Yu Fu Tuan passam a valorizar em seus trabalhos os significados, a imaterialidade e os aspectos subjetivos da realidade, influenciados pela fenomenologia. Os estudos sobre geografia e música, via de regra, estão inseridos na Geografia Cultural, que segundo Oliveira e Silva (2010), citado por Corrêa (2017, p. 38) surge no processo de consolidação da Geografia como ciência. O autor defende que

Ratzel, entre o final do século XIX e início do XX apresentou uma nova visão sobre a relação entre sociedade e natureza, indo além de naturalistas como Humboldt e Ritter, e foi responsável pela criação de uma área que ele denominou de antropogeografia. Desta forma, os primeiros autores da Geografia Cultural foram influenciados pelos valores positivistas, portanto, os trabalhos realizados eram focados na distribuição espacial e nos aspectos materiais dos diferentes grupos culturais, um enfoque bastante associado a elementos materiais. A paisagem cultural é bastante valorizada pelos geógrafos da época. Para alguns autores como o já citado Panitz (2012), que realizaram trabalhos importantes traçando um panorama histórico e teórico-metodológico dos estudos envolvendo geografia e música, essa temática acompanha o desenvolvimento da Geografia Cultural. Em seu artigo *Geografia e Música: uma introdução ao tema*, ele aponta Ratzel e seu discípulo Leo Frobenius como precursores dos estudos nesta área no final do século XIX e início do século XX.

Dessa forma, na busca de uma gênese do interesse da Geografia moderna pela música, até o presente momento encontramos em Ratzel o princípio inspirador dessa discussão, bem como em Frobenius o desenvolvimento teórico e empírico da mesma.

(PANITZ, 2012, p. 3) Influenciado por Ratzel, que realiza um trabalho comparando elementos culturais materiais (arcos e flechas) presentes em diferentes regiões na África, Frobenius realiza um estudo que determina áreas culturais na África a partir da espacialidade dos instrumentos de diferentes grupos étnicos. No mesmo período, nas primeiras décadas do século XX, Georges de Girancourt foi um dos principais expoentes dos estudos envolvendo Geografia e música na França. Porém, após a década de 1930 esse campo de estudos foi esquecido pelos geógrafos franceses. Esse primeiro momento em que o campo de geografia e música está se desenvolvendo é considerado por Panitz (2012, p. 4) como as raízes da temática e, acompanhando a Geografia Cultural, foca na espacialização dos fenômenos e tem a paisagem cultural como um dos principais conceitos.

Apesar de aspectos culturais já estarem presentes na ciência geográfica desde o final do século XIX, o primeiro geógrafo a nomear um subcampo como Geografia Cultural foi Carl Sauer, na década de 1920 nos Estados Unidos. Autores que se dedicaram a estudar o desenvolvimento da geografia cultural, como o geógrafo Jhonatan da Silva Corrêa consideram o estadunidense e seus discípulos da Escola de Berkeley como fundamentais para o desenvolvimento do subcampo. "Sauer foi uma

figura hegemônica na geografia cultural americana, os principais temas desse campo: ecologia cultural e a percepção da paisagem estiveram presentes em seu trabalho.” DUCAN (1980), citado por CORRÊA (2017, p. 42). Sauer, apesar de influenciado pelos autores clássicos da Alemanha e França, tende a romper com o Determinismo e o Possibilismo, pois valoriza a capacidade humana e cultural em alterar a natureza. Mesmo com as transformações ocorridas na geografia cultural posteriormente, Sauer e a Escola de Berkeley seguem sendo importantes para este subcampo da ciência geográfica.

Na segunda metade do século XX, principalmente da década de 70 em diante, a Geografia Cultural passa por um movimento de renovação. Segundo Claval (2002), citado por Corrêa (2017, p. 43), “Do final do século XIX até meados do século XX, houve entre os geógrafos uma perspectiva positivista ou naturalista, não estudando as questões imaterial, psicológica e mental de uma determinada cultura.” Corrêa (2017, p. 43) segue,

Portanto, a cultura durante esse ciclo foi entendida como material, tendo a técnica como o modo de análise cultural, a paisagem e o gênero de vida. As questões referentes às representatividades relacionadas ao lugar não existiram nesta abordagem: não se trabalha questões ontológicas.

O trecho aponta para uma fase onde a visão positivista levava os autores a buscarem apenas a materialidade dos fenômenos. Na segunda metade do século XX essa visão passa a ser criticada e as novas vertentes de estudo passam a valorizar o papel dos significados, assim como entendem que cada um possui a sua interpretação de mundo, possibilitando diferentes visões sobre um mesmo fenômeno. Tanto geógrafos marxistas de base radical quanto geógrafos humanistas contribuem, cada qual à sua maneira, com esse movimento de críticas e de pavimentação para novas abordagens na geografia cultural. Os geógrafos marxistas vão contribuir com críticas ao neopositivismo e o entendimento de que há forte relação entre a condição social dos sujeitos e a cultura (CORRÊA 2017, p. 46). Porém, mesmo entendendo que o simbólico compõe o quadro cultural, a materialidade ainda é mais relevante. Apesar de contribuírem de forma importante para o movimento de renovação da geografia cultural, para Claval (2014), citado por Corrêa (2017, p. 47), os geógrafos marxistas contribuíram também para um reducionismo da mesma, uma vez que tudo se resumia a questões de cunho econômico.

A fenomenologia, que já estava presentes em outras áreas do conhecimento, como a Psicologia, passa a ser incorporada por geógrafos da corrente humanista, como o Yi-Fu Tuan, geógrafo sino-americano. O autor é tido como um nome fundamental para a inserção da imaterialidade e da subjetividade nos estudos geográficos, sendo o livro “*espaço e lugar: a perspectiva da experiência*” (1977) uma das principais obras da geografia humanista até hoje. Esse livro é um dos precursores de uma abordagem fenomenológica na geografia, configurando como um dos marcos do movimento de renovação que a geografia cultural passa, tornando a imaterialidade algo mais relevante. A fundamentação teórica baseada na fenomenologia carrega enormes diferenças em relação ao neopositivismo ou até mesmo à geografia crítica. Para Corrêa (2014, p. 30),

a geografia humanista está assentada na subjetividade, na intuição, no sentimento e na experiência, no simbolismo e na contingência, privilegiando o singular e não o particular ou o universal e, ao invés da explicação, tem na compreensão a base da inteligibilidade do mundo real.

Dessa forma, o autor aponta para uma mudança teórico-metodológica fundamental ocorrida principalmente na década de 1970. O lugar ganhou bastante relevância. Para TUAN, “*O espaço se transforma em lugar à medida que adquire definição e significado.*” (TUAN, 2013, p.167). Tuan entende que é nessa transformação do espaço em lugar que o imaterial, o subjetivo se fazem presentes. Um mesmo espaço pode apresentar significados diferentes para diferentes pessoas. Assim, para cada indivíduo ou grupo de indivíduos, o lugar apresenta uma significação própria com base em suas experiências vividas. Na geografia cultural renovada, os estudos passam a focar não apenas no passado longínquo, como era feito pela Escola de Berkeley. O passado recente e o presente tornam-se mais relevantes. Autores como CORRÊA (2014, 2017) e CLAVAL (2002, 2014), possuem publicações que abordam a história da geografia cultural de forma mais aprofundada e são indicações interessantes de leitura para quem possa se interessar pelo assunto.

A partir desse processo de renovação há um aumento expressivo do número de trabalhos de Geografia e música, principalmente nos países já citados. O tema passa a ganhar corpo principalmente na década de 1990. Em 1993 ocorreu uma conferência organizada pelo Instituto de Geógrafos Britânicos chamada *The Place of Music*, que inspirou a elaboração de um livro com mesmo nome, no qual há diversos artigos sobre

geografia e música (PANITZ, 2012, p.5). Esta conferência evidencia a mudança de perspectiva na geografia cultural, com autores e autoras trazendo uma abordagem humanista e crítica. George Carney e Peter Nash são dois importantes autores que participam desta conferência e defendem que os estudos relacionados à música devem seguir pelos caminhos de uma geografia cultural renovada, valorizando as experiências vividas pelos sujeitos e os aspectos subjetivos e imateriais. Quem procura por estudos geográficos relacionados com música certamente irá se deparar com o nome da geógrafa singapurense Lily Kong, que é uma das pioneiras na busca pela formulação dos possíveis caminhos teórico-metodológicos deste subcampo da geografia. Segundo a autora, que está inserida no movimento de renovação da geografia cultural, (Kong 1995), citado por Panitz (2012, p. 6)

A maioria das pesquisas geográficas em música popular (de agora em diante, música) não foi, durante um longo tempo, nem teoricamente nem metodologicamente sofisticadas. A agenda de pesquisas reflete largamente um interesse em geografia cultural segundo tradição da escola de Berkeley.

Neste trecho fica evidente que a autora, referência na área, possui uma visão crítica à Escola de Berkeley, e a partir dessa crítica se propõe a formular outras possibilidades de abordagens tanto na geografia cultural quanto no subcampo envolvendo geografia e música. Outros autores dedicaram estudos voltados ao caminho histórico e ao desenvolvimento teórico-metodológico sobre geografia e música. Além dos já citados Panitz e Kong, autores como Peter Nash e George Carney escreveram artigos voltados ao tema. Além de elencar os caminhos seguidos nos trabalhos sobre música elaborados antes da renovação da geografia cultural, Kong (1995) identifica quais os eixos de estudo que tem sido abordados mais recentemente, encontrando 5 temáticas principais “a) a análise do simbólico, do significado e dos valores; b) música como comunicação cultural; c) políticas culturais da música; d) economias musicais ou da música; e) música e a construção social das identidades.” (PANITZ, 2012, p.6). Percebe-se que os elementos imateriais, como identidade e o simbólico ganham extrema relevância, demonstrando que a ideia de que cultura é algo composto apenas por elementos materiais vem sendo superada. Nós temos assim um aprofundamento dos estudos envolvendo geografia e música, uma vez que há a ampliação dos elementos abordados nessa área. A geografia cultural renovada não

exclui a materialidade, ou os outros conceitos trabalhados na geografia cultural tradicional, ela apenas potencializa a relevância dos elementos imateriais. Nesse contexto, os trabalhos sobre música não vão considerar apenas aspectos como o lugar da produção da música, a paisagem descrita pela letra, ou os espaços onde determinado tipo de música é ouvida. Para as novas abordagens a vivência dos compositores, bem como a relação destes com os lugares são importantes, a construção social de identidades, os elementos simbólicos, tudo isso passa a ser considerado como sendo componentes dos estudos geográficos envolvendo música.

Em seu artigo sobre os trinta anos de estudos sobre geografia e música no Brasil, Panitz (2021) destaca que a maior parte dos trabalhos concentra-se nos países de língua anglófona, com destaque para Estados Unidos e Canadá na América do Norte, e Reino Unido, na Europa, continente onde também há importante produção acerca do tema na França. Segundo o autor, os trabalhos produzidos nos centros anglófonos são bastante influenciados pelos textos de Lily Kong.

*“Analisando atualmente alguns dos principais periódicos de geografia do mundo anglófono, é possível visualizar um fértil panorama dos estudos da música em geografia, com numerosos trabalhos - em muitos casos relacionados com a agenda que Kong propusera.” (PANITZ, 2021, p. 19).*

Ainda segundo o autor, a maior parte dos trabalhos são voltados para o binômio *“space and place”*, seguindo a tradição da geografia cultural anglófona (Panitz, 2021). A França passou por um longo período em que o tema não foi de interesse para os geógrafos, fato que passou a mudar no início da década de 1990, com trabalhos de Jacques Lévy sobre as possibilidades teóricas de diálogos entre geografia e música (Panitz, 2021). Para os geógrafos franceses interessados no tema, um dos principais conceitos é território. *“O interesse da geografia francesa pela música, embora recente, mostra-se bem organizado e têm no território, em suas diversas abordagens, a sua principal categoria de análise geográfica.”* (Panitz, 2021, p. 20). Os autores abordam a relação da música com o espaço público, com política cultural, territorialização da cultura, criação de identidades, entre outros temas.

Encerrando a leque de países onde há maior produção acerca da temática, o Brasil é um país onde podemos encontrar diversas publicações, grupos de pesquisa e autores

que, principalmente dos anos 90 em diante, trabalham a relação entre geografia e música. Por ser um campo que tem se desenvolvido há pouco tempo no país, boa parte dos trabalhos e caminhos metodológicos são influenciados pela geografia cultural renovada. Segundo Panitz (2012, p. 11)

No Brasil, desde a sua introdução, no início da década de 1990, e já influenciados pela renovação teórica no estudo em espaço e cultura, os trabalhos se caracterizam entre abordagens da Geografia Humanista, Cultural renovada e Social; ou seja, a perspectiva da Geografia Cultural saueriana não se mostrou presente nos estudos brasileiros desde o início da introdução da música como interesse geográfico.

Há o entendimento que João Baptista Ferreira de Mello é considerado o pioneiro na área no Brasil, com seu mestrado na UFRJ em 1991 sobre o Rio de Janeiro e compositores populares, com uma abordagem humanística. Mello defende que as composições musicais podem fornecer informações importantes sobre os lugares, e os geógrafos podem usar essas informações para compreender a realidade. Seu trabalho é fundamentado na geografia humanista, valorizando os indivíduos, simbolismos e subjetividades, o que o levou a ter o espaço vivido, a geograficidade e o lugar como centrais (Panitz, 2021). Em 2012 Panitz elaborou um quadro com os trabalhos de pós-graduação realizados no Brasil entre os anos de 1991 e 2010, com base no Banco de Teses e Dissertações da CAPES, que trabalham com geografia e música. No total foram identificados treze trabalhos, sendo que algumas palavras-chave aparecem com frequência: geografia humanística, territorialidade/território. Em 2021 o mesmo autor atualizou o artigo em que publicou este quadro e o resultado mostra um avanço impressionante no número de publicações de trabalhos de geografia que trabalham com música. Panitz (2021) identificou mais de setenta trabalhos nessa temática, fato que demonstra não só uma evolução, como também uma consolidação dos estudos envolvendo geografia e música, que leva o autor a entender que a área passa por um processo de institucionalização. Diversos temas são identificados, com destaque para quatro deles. Segundo o Panitz, (2021, p. 21)

1) A música popular (Almeida, 2002; Souza, 2011; Tamburo, 2014) e a diversidade dos gêneros regionais brasileiros, como forró (Fernandes,

2001), o maracatu (Santana, 2006), o movimento manguebit (Picchi, 2011), a música caipira (Malaquias, 2019), o fandango paranaense (Torres, 2009), a música missioneira (Barbosa, 2015) entre outros. 2) As cenas e circuitos musicais (Alves, 2014; Diniz, 2015; Panitz, 2017; Stoll, 2018), produtores de redes, fixos e fluxos. 3) O samba e o carnaval (Ferreira, 2002; Dozena, 2009) e suas práticas territorializantes nas metrópoles brasileiras. 4) O rap e o movimento hip hop (Xavier, 2005; Oliveira, 2006; Gomes, 2012) produzindo territórios, representações e sociabilidades nos espaços periféricos.

Além desses, outros temas aparecem, demonstrando que os trabalhos no Brasil têm sido bastante diversificados. Os outros temas levantados em seu trabalho são “*Além desses [temas], se visualizam pesquisas sobre festivais e eventos musicais, música erudita, música indígena, música no ensino de Geografia e paisagem sonora.*” (Panitz, 2021, p.21). As regiões Sudeste e Sul concentram a maior parte dessa produção, apesar de as outras regiões estarem apresentando crescimento nos últimos anos. Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul são os maiores destaques. O Rio de Janeiro é o que apresenta maior quantidade de trabalhos, possivelmente porque no estado há uma certa tradição da geografia cultural, que também podemos encontrar em São Paulo. Foi no departamento de geografia da UERJ que surgiu o NEPEC - Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura, um espaço importante para a produção e divulgação de trabalhos no campo da geografia cultural. Através do NEPEC, principalmente pelos simpósios e periódicos, os estudos sobre música passaram a ganhar uma importante plataforma de divulgação, com artigos de autores e autoras como Zeny Rosendahl e Roberto Lobato Corrêa (PANITZ, 2012, p. 20). Na última década algumas publicações possuem destaque, como a coletânea composta exclusivamente por textos que relacionam geografia e música organizada por Dozena (2016) que reúne uma grande diversidade de textos com uma ampla gama de assuntos abordados. A partir de 2017 a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisas em Geografia conta com o Grupo de Trabalho Geografia, Música e Sons em seus encontros bienais, onde dezenas de trabalhos são expostos e discutidos, fortalecendo o debate sobre o assunto. Também merece destaque o fato de, em 2018, o prêmio CAPES de Teses (Geografia) ter sido concedido a um trabalho de geografia e música.



De maneira, cada vez mais consolidada na produção acadêmica, geografia e música é um tema em que, embora apresente um grande espaço para crescimento, sem dúvida as bases teóricas já foram discutidas por diversos autores brasileiros e estrangeiros, e cada vez mais surgem novos trabalhos para contribuir com esse subcampo da geografia cultural que no decorrer dos anos tem ganhado força.

## **Capítulo 2: Vida e carreira**

Na década de 1940 o Brasil se encontrava sob o governo de Getúlio Vargas no regime político que é conhecido como Estado Novo, que teve como uma característica importante a busca pela consolidação de uma identidade nacional. O governo investiu forte na propagação de uma ideologia patriótica, que é também uma ideologia geográfica (MORAES, 2005), nas mais diversas esferas da sociedade. Na academia, autores como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda vinham desde a década de 1930 escrevendo sobre a formação do território e cultura brasileiros. No campo econômico, Vargas criava empresas estatais com intuito de desenvolver a industrialização no país. É sabido das dificuldades em fazer chegar a propaganda do governo a todos os cantos do imenso território brasileiro em um momento em que a infraestrutura é pouco desenvolvida, principalmente nas regiões periféricas, de menor dinamismo econômico. Os aparelhos televisores chegariam apenas em 1950 e inicialmente eram restritos às famílias mais abastadas. Sem dúvida o rádio foi uma das mais efetivas ferramentas existentes à época para se fazer cumprir o pretenso objetivo de divulgação e propagação de um ideário nacionalista. Não só os noticiários eram direcionados para cumprir esse propósito. Os programas musicais exaltavam a música brasileira, notadamente a que era produzida nos grandes centros urbanos, com destaque para o samba, as marchinhas e o maxixe.

É nesse contexto que, em 1942, na Tijuca - Rio de Janeiro - nasce Milton Nascimento. Sua mãe biológica, Maria do Carmo Nascimento, foi abandonada ainda na gravidez e criou Milton com ajuda de sua mãe até os dois anos do garoto, quando ela veio a falecer. A avó materna cuidou por algum tempo do garoto até que o casal Lília e Josino o adotaram. Lília era filha da chefe da avó de Milton e foi criando um afeto por ele, até ter a ideia da adoção junto com seu marido. A avó

concordou com a adoção, desde que pudesse continuar a ver o menino e ele mantivesse o nome da mãe, condições aceitas pelo casal. O amor de Milton por Lília foi tão grande que, mais tarde, ele compôs uma música para homenageá-la<sup>2 3</sup>. Com Milton ainda novo eles se mudaram para Três Pontas, cidade no Sul de Minas Gerais. Nesse momento de mudança Milton descobriu o trem e ficou encantado com o meio de transporte. Tanto a cidade de Três Pontas quanto o trem vão aparecer diversas vezes em sua obra, assim como diversas coisas que ele presenciou durante sua infância, mostrando que as memórias podem configurar como fontes interessantes nas representações espaciais produzidas pelos sujeitos, no caso do Milton, representações expressadas através da música<sup>4</sup>. Ele viajava bastante com a família e amigos, principalmente por Minas Gerais, mas também para outros lugares como Rio de Janeiro. Acabou conhecendo muitas fazendas e sítios, onde conheceu modos de vida que tinham a coletividade como elemento importante, com fortes laços familiares e de amizade, próximo ao sujeito “caipira” descrito na obra de Antônio Candido (2010). A religiosidade também foi bastante presente em sua infância, principalmente o catolicismo. Frequentou muitas igrejas e festas religiosas onde a música é um elemento fundamental, inclusive as congadas, manifestação cultural afro-brasileira que também veio a influenciar diversas composições dele. Milton teve bastante contato com a música desde criança. Seu pai tinha uma rádio em Três Pontas e sua mãe havia estudado música na juventude. Ainda bem novo, ele aprendeu sozinho a tirar as primeiras notas de um violão e aprendeu a tocar sanfona. Nesse momento de infância Milton recebeu o apelido de Bituca, que o acompanha até hoje. Passava horas e horas tocando, e assim foi tomando gosto pela coisa cada vez mais. Na rádio de seu pai, Milton fazia a seleção musical de um dos programas, momento em que conheceu muitos artistas, tanto brasileiros quanto estrangeiros. Isso já era na década de 1950. Segundo Napolitano (2010, p. 60), parte da crítica de pesquisadores considera os anos 50 como anos perdidos para a música brasileira. Uns mais conservadores reclamam das inovações musicais que estão sendo introduzidas através da inserção de elementos vindos do exterior, o que

<sup>2</sup> A canção não possui letra pois, segundo Milton contou em show realizado em São Paulo, em 2019 (e em outras ocasiões), “não há palavras para descrever essa mulher”. Memória própria.

<sup>3</sup> É possível encontrar versões ao vivo mais longas, porém optamos por compartilhar o link da música gravada em estúdio que está presente no canal oficial do músico no YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=sp1zb1ebWgI>

<sup>4</sup> Além de compor trilhas sonoras para alguns filmes, Milton também chegou a atuar em *Os Deuses e os Mortos* (1969, direção de Ruy Guerra) e *Fitzcarraldo* (1981, direção de Werner Herzog). Porém nosso foco é em sua carreira musical.

feria a pureza da música brasileira (o estabelecimento de um ideário nacionalista segue como uma pauta importante). Por outro lado, os críticos mais chegados à modernidade reclamam que poucas inovações foram introduzidas nessa década, se comparada com as décadas seguintes, principalmente os anos 60 e 70. Óbvio que não se pode negligenciar o lançamento do LP “Chega de Saudade” de João Gilberto, em 1959. O LP é considerado como o marco inicial da Bossa Nova, movimento musical que revolucionou a música brasileira. Certamente João Gilberto não inventou sozinho a Bossa Nova com o LP citado, afinal outros artistas como Johnny Alf e Elizeth Cardoso já vinham introduzindo elementos que caracterizam a Bossa Nova antes de 1959. Os mais conservadores criticaram a Bossa Nova e outros segmentos musicais brasileiros que foram influenciados pelo jazz estadunidense. O estilo musical influenciou de maneira marcante a carreira de Milton, bem como de diversos outros artistas.

Bituca seguiu se aprimorando e com apenas treze anos, idade em que ganhou seu primeiro violão, começa a tocar como *crooner* do conjunto Continental. Dois anos depois, junto com seu amigo Wagner Tiso e os irmãos dele, Wesley e Wanderley, criam o W’s Boys, conjunto que tocava na própria cidade, Três Pontas e em várias cidades do sul de Minas. Vale destacar a amizade de Milton com Wagner Tiso. Os valores de uma amizade, como companheirismo, fraternidade e união estão presentes em toda obra de Milton e são importantes inclusive para entender a estética de diversos álbuns dele, como Geraes (1976), por exemplo. Dessa amizade surgiram algumas das primeiras composições de ambos no início dos anos 1960, entre 1960-63, composições que o próprio Bituca considera que eram “sem compromisso” (NUHA, 2017, p. 31). Danilo Nuha, junto com Milton, fez o levantamento de todas as letras compostas pelo cantor (ou seja, não incluiu as músicas em que Milton compôs a melodia para letra de outros compositores) e as colocou em um belo livro. Diversas letras apresentam uma breve história ou comentário do próprio compositor, configurando assim uma rica fonte para quem se interessa pelas composições de Milton Nascimento. Das composições “sem muito compromisso” feitas por Milton e Wagner duas merecem destaque: “Barulho de Trem”<sup>5</sup> e “Aconteceu”<sup>6</sup>. As ferrovias são muito importantes em diversas esferas, como arquitetônica, econômica e social. Além de elementos quantitativos como

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2BbuXNhoEPU>

<sup>6</sup> Não encontramos registros gravados da canção.

quantas toneladas determinado trem pode transportar ou qual valor transportado via ferrovia, nós também temos relações afetivas, de emoção.

Sobre a outra canção, “Aconteceu”, ela tem grande importância profissional, mas principalmente pessoal na vida de Bituca. Essa foi a primeira música que Milton apresentou para Elis Regina, ícone da música que viria a se tornar grande amiga e inspiração para ele.

Como já falamos, o final da década de 50 é marcado pelo lançamento de diversos trabalhos de Bossa Nova. A década de 60 é marcada pela consolidação deste gênero que, para muitos, se tornou o principal brasileiro. Essa década também é marcada por muitas inovações na música brasileira e de muitos outros países. Vários artistas hoje consagrados iniciaram sua carreira neste período de grande efervescência. A televisão começou a chegar cada vez em mais lares. Seu alcance era muito menor do que o rádio, mas foi se tornando um importante veículo de comunicação. Os cinemas, que exibiam filmes dos grandes centros produtores como França e Estados Unidos, começaram a se espalhar pelo território brasileiro. Milton, foi um assíduo frequentador de cinemas, de onde também tirava inspiração para suas composições.

Estados Unidos e União Soviética disputavam influência geopolítica, econômica e cultural em diversos territórios ao redor do globo. Enquanto as televisões estadunidenses mostravam ao vivo os horrores da Guerra no Vietnã, grupos de pessoas se organizavam para marchar pela paz e um movimento contracultural ganhava força. Movimento que influenciou diversas esferas culturais, inclusive na música e outras artes. Na Inglaterra, vários grupos de rock, gênero derivado do jazz e blues criados em comunidades negras dos Estados Unidos, despontam no cenário internacional. Os *Beatles* ganham forte projeção mundial e vão influenciar muitos músicos, inclusive Milton e alguns de seus parceiros.

Aqui no Brasil, politicamente, a década de 60 é marcada pelo golpe que dá início à ditadura militar, que só findaria na década de 80. Dentre tantos outros abusos cometidos pelos militares contra a sociedade brasileira que não citaremos aqui, a censura ideológica vai influenciar e prejudicar a produção artística nacional ao longo dessas duas décadas de ditadura. Diversos artistas foram perseguidos, presos, torturados e exilados. A cena musical brasileira ficou marcada por uma contradição em que, por um lado, diversos artistas e letras foram censurados, shows proibidos, etc. Por outro lado, o regime favoreceu o crescimento da indústria

fonográfica, atendendo à demanda da modernização capitalista pela qual a ditadura se propôs a colocar em prática. Com investimentos em infraestrutura de torres para transmissão de sinal, a televisão, que havia chegado na década de 50, vai se consolidando e ampliando a quantidade de lares em que estava presente. Dentre os principais programas televisionados, os de música tinham destaque. Se até 1964 esses programas contavam com apresentações das principais estrelas da música brasileira, a partir de 1965 um novo formato surge e logo ganha grande destaque: os Festivais de Música Popular Brasileira, que depois passaram a se chamar Festival Internacional. Nesse formato, os artistas - muitos eram revelações - se apresentavam em palcos com uma plateia lotada e ávida por participar da escolha dos vencedores, e disputavam alguns prêmios, como melhor intérprete e melhor canção. O primeiro Festival foi realizado pela TV Excelsior em 1965 e nos anos seguintes passou a ser realizado pela TV Record. O contexto político de um regime de exceção favoreceu o surgimento de um tipo de música conhecido como “música de protesto”:

*Devido ao momento político pelo qual o país estava inserido, grande parte das composições inscritas no festival passaram a conter um tom político que atacava diretamente o regime militar e a supressão da liberdade civil, surgindo a chamada “música de protesto”.*

(PEREIRA, 2019, p. 2) Ainda segundo a autora, as músicas de protesto não pertenciam a um gênero específico, o que havia de comum entre elas era o teor crítico à ditadura. A partir de 1968 com a edição do AI-5 as críticas ficam menos explícitas e os festivais vão perdendo um pouco da sua efervescência. Outro movimento importante para música brasileira nos anos 60 foi a Jovem Guarda, movimento que fez muito sucesso entre jovens e era inspirado em bandas de Rock como The Beatles e Elvis Presley. Os principais expoentes do movimento foram Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, que também foram apresentadores de um programa de TV chamado Jovem Guarda. Ainda nos anos 60 o Brasil viu surgir o Tropicalismo, importante movimento cultural que influenciou diferentes tipos de arte como música, cinema e poesia. Esteticamente o movimento misturou elementos da cultura brasileira, como o baião e a música caipira, com elementos estrangeiros, principalmente do pop e do Rock. Na música os principais expoentes foram Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Tom Zé.

Foi no começo dessa década de grandes novidades para a música que Milton finalizou um curso de economia e se mudou, em 1963, para Belo Horizonte. Lá conheceu muita gente, fez muitos amigos, frequentou muitos bares, boates, entrou em contato com músicos, estilos musicais e muito mais. Foi lá que ele conheceu o jazz, fez grande amizade com Márcio Borges e a família dele, incluindo Lô Borges, irmão mais novo de Márcio e que também se tornou amigo de Bituca, além de parceiro musical. Seria necessário páginas e páginas para nomear todos os amigos, parceiros musicais, todas as situações e vivências do Bituca, portanto nós não entraremos em detalhes sobre esses aspectos. Porém, entendemos ser essencial para o trabalho falar, mesmo que brevemente, sobre esses temas. Afinal, a amizade, as situações vividas por Milton e seus amigos e parceiros são fundamentais para compreender o seu trabalho, assim como também é essencial apresentar o contexto histórico, político, cultural da época em que produziu os álbuns em que nos debruçamos mais à frente.

Em 1966 Milton participou do festival Berimbau de Ouro, em que ficou em quarto lugar com a música *Cidade Vazia*<sup>7</sup> (Baden Powell e Lula Freire). Um ano depois de participar de seu primeiro grande festival, Bituca foi inscrito sem saber no Festival Internacional da Canção, da TV Globo. Com quatro músicas concorrendo, três se classificaram para as finais. Milton acabou ganhando prêmio de melhor intérprete com a canção “Travessia”<sup>8</sup>, composição dele e de Fernando Brandt que veio a se tornar um dos maiores clássicos do músico. Esse foi um passo importantíssimo para sua carreira pois o festival tinha grande alcance de público, e acabou promovendo o trabalho de Bituca entre outros artistas já mais conhecidos, além, é claro, do público. Após vencer o festival Milton se mudou para o Rio de Janeiro. Conhecendo diversos artistas já renomados, como Pacífico Mascarenhas e Augusto dos Santos, e tendo vencido o Festival, a carreira de Bituca vai avançando e em 1967 ele lança seu primeiro disco autoral: *Travessia* (Codil). O álbum apresenta músicas que fizeram muito sucesso como *Travessia* (Milton Nascimento e Fernando Brandt), *Canção do Sal*<sup>9</sup> (Milton Nascimento) e *Morro Velho*<sup>10</sup> (Milton Nascimento), que são consideradas clássicos da MPB. Ele é tido como um álbum fortemente influenciado pela estética bossanovista e apesar de ser reconhecido

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pE9N66lu2FY>

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kDe3qOhrJLo>

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sFhBONhN7Vo>

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UhUnddaHP40>

como de muita qualidade, esteticamente não apresenta grandes inovações em relação ao que vinha sendo produzido musicalmente no Brasil. Desde seu primeiro álbum Bituca incluiu em seu repertório canções críticas à modernização capitalista e ao autoritarismo impostos pelo regime militar. Porém não seguiu por uma linha que contava com muitos adeptos onde o “povo” era considerado como um “sujeito histórico potencialmente revolucionário” (DINIZ, 2017, p. 38). Segundo a socióloga e musicista Sheyla Castro Diniz,

Noutras palavras, suas canções não são exatamente concebidas como recurso político para educar ou pretensamente rebelar o “povo” sobre e ante sua condição de desigualdade e exploração. Milton e parceiros externam um “discurso transitivo”, aquele no qual “o texto verbal da canção não se limita a falar sobre (discurso intransitivo) a existência social. Ao contrário, fala a existência” (SODRÉ, 1979, p. 34).

No ano seguinte Bituca começou sua carreira internacional. Junto com Eumir Deodato vai aos EUA gravar seu segundo LP de estúdio, *Courage* (A&M/CTI), de 1968, ano que marcou o endurecimento do regime militar, com a edição do AI-5. O disco conta com a participação de Herbie Hancock, famoso pianista e tecladista de jazz nos EUA. Do tempo que passou por lá, Milton absorveu mais influência do jazz estadunidense. Porém, a maior parte das composições está presente em *Travessia*, portanto, o álbum também é bastante influenciado pela estética bossanovista, com algum aprofundamento em características de jazz. Em 1969 o terceiro álbum: “Milton Nascimento” (EMI-Odeon). O LP é recheado de composições com parceiros como Fernando Brandt, Márcio Borges, Toninho Horta, Nelson Angelo, Dorival Caymmi e Dori Caymmi. Assim como os álbuns anteriores as canções são bastante influenciadas pela Bossa Nova, porém com um pouco mais de influência de *samba-jazz*. A capa do disco é uma pintura de uma procissão pelas ruas de Ouro Preto em primeiro plano e um desenho do rosto do Milton emergindo ao fundo. Várias faixas deste LP fizeram muito sucesso, tais como “Sentinela”<sup>11</sup> (Milton Nascimento/Fernando Brandt), “Beco do Mota”<sup>12</sup> (Milton Nascimento/Fernando Brandt) e “Pai Grande”<sup>13</sup> (Milton Nascimento). No ano seguinte, o quarto álbum de estúdio: “Milton” (EMI-Odeon), um álbum que marca uma mudança importante na carreira de Milton. Para Diniz (2017, p. 70),

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0iCC3XPwFA>

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qFxJbks4Zn0>

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f4-oqalQ254>

*Os aspectos que caracterizam as canções dos três primeiros LPs de Milton Nascimento - ideário nacional-popular, ressignificação da mineiridade, visão de mundo romântica, utopia revolucionária, traços estéticos em sintonia com o jazz e com a Bossa Nova[...]*

Já neste álbum algumas mudanças são introduzidas. Segundo Diniz (2017, p. 70),

*Os “mineiros” - como eram chamados - estabeleceram diálogos com vertentes do rock e difundiram valores da contracultura, sem que, para isso, abandonassem a crítica subjacente ou declarada ao contexto sociopolítico. Letras que versam sobre a América Latina e comportamentos sonoros que remetem ao jazz fusion também passaram a constar no repertório da turma.*

Como tratado por Diniz, essa mudança se deve também pela variedade de influências que os parceiros de Milton trouxeram e acrescentaram ao seu trabalho. Essa mudança não ocorre apenas nas letras e melodias, pois a identidade visual da capa, os instrumentos, as influências, os shows do disco, enfim, toda a estética do álbum apresenta mudanças quanto aos discos anteriores. Se, por seus primeiros discos, Milton era considerado por muitos como um cantor regional, em “Milton”, ele mostra que sua música não se limita apenas à Minas Gerais ou até mesmo ao Brasil, indo muito além. A capa do LP

*Trata-se da silhueta do próprio Milton: um homem negro de lábios protuberantes e cabelos Black Power. Seus colares de ossinhos e seu colete com detalhes alaranjados, verdes e azuis aludem às indumentárias de guerreiros africanos. Milton afirmava sua negritude ao assumir essa caracterização igualmente sugestiva de uma estética hippie. O preto retinto sobre o fundo branco e a grafia estilizada, em tom laranja fosforescente, do nome “Milton” - estampado na capa e invertido na contracapa - faziam jus, em alguma medida, à arte visual psicodélica.*

(DINIZ, 2017, P. 73) Ou seja, a capa apresenta elementos consonantes com o que acontecia no principal centro cultural do Ocidente no pós Segunda Guerra, os EUA : a afirmação de sua negritude, estética hippie, e psicodelia. Esse diálogo com elementos culturais estrangeiros vai além e logo na primeira faixa a música “Para Lennon e McCartney”<sup>14</sup> (Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brandt) é um questionamento e um recado dos artistas mineiros para quem acredita que eles estejam limitados por influências da cultura mineira, como fica claro no trecho

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f1y0ZZIOigc>



Eu sou da América do Sul  
 Eu sei, vocês não vão saber  
 Mas agora sou cowboy  
 Sou do ouro, eu sou vocês  
 Sou do mundo, sou Minas Gerais

Onde os músicos se colocam como sendo do mundo, além de Minas Gerais. A faixa “Canto Latino”<sup>15</sup>, composição de Milton e Ruy Guerra também demonstra isso em uma letra onde os autores se reconhecem e se mostram identificados como latinoamericanos ao usar “irmão” em espanhol (“hermano”), língua da maioria dos países latinos e abordar uma temática recorrente à América Latina, as ditaduras das armas, da força e ao mesmo tempo da esperança no futuro

A primavera que espero  
 Por ti, irmão e hermano  
 Só brota em ponta de cano  
 Em brilho de punhal puro  
 Brota em guerra e maravilha  
 Na hora, dia e futuro da espera virá

Outra novidade no álbum é uma sonoridade com elementos do rock, favorecida pelo talento dos membros da banda de acompanhamento do Milton, a Som Imaginário<sup>16</sup>, que tocavam de samba-rock a rock psicodélico, passando por bossa nova, jazz fusion entre outros. Essa mistura de ritmos continua nos trabalhos do Milton até hoje e foi muito importante para ele ascender profissionalmente até se tornar um dos maiores nomes da música brasileira.

O próximo LP de Milton foi feito em parceria com Lô Borges, que além de ser um grande músico também era e é um grande amigo de Bituca, e irmão de Márcio Borges, outro importante amigo e parceiro de Milton. O icônico “Clube da Esquina” foi lançado em 1972 pela gravadora EMI-Odeon. O grupo de artistas que era conhecido como “os mineiros” ou “turma de Minas” passou a ser chamado de Clube da Esquina após o lançamento do álbum, que fez grande sucesso e é considerado até hoje um dos melhores discos brasileiros já lançados. O nome Clube da esquina aparece pela primeira vez como o título de uma música composta pelo próprio Milton em parceria com os irmãos Lô Borges e Márcio Borges e está

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3c45YfygWm8>

<sup>16</sup> A formação nessa época contava com Wagner Tiso (piano), Robertinho Silva (bateria) e Luis Alves (contrabaixo), Tavito (violão, voz), Zé Rodrix (teclados, voz) e Frederiko (guitarra, voz)

presente no álbum ‘Milton’<sup>17</sup> (EMI-Odeon 1970). Em 1972, Milton e Lô lançam o álbum duplo “Clube da Esquina” (EMI-Odeon), que consolida o trabalho que vinha sendo feito em conjunto por um grupo de artistas oriundo majoritariamente de Minas Gerais, mas não apenas. Neste álbum uma das faixas recebe o nome de Clube da Esquina nº2<sup>18</sup>, e também foi composta por Milton, Lô Borges e Márcio Borges. Posteriormente, em 1978 Milton Lança o Álbum duplo “Clube da Esquina 2” (EMI-Odeon), com diversas participações especiais, além da presença dos artistas da “turma de Minas”. Mas, para além dessas músicas e álbuns, Clube da Esquina também é como ficou conhecido um grupo de artistas que apesar de ser heterogêneo, com diversas visões de mundo e estilos tocados, conseguiram desenvolver uma estética particular, própria do grupo e que se diferenciou do que vinha sendo feito no Brasil em termos de música.

Há ainda uma discussão teórica sobre o que é o Clube da Esquina, se uma formação cultural, se um movimento musical/cultural, ou alguma outra coisa. Não nos aprofundaremos nessa discussão, nem sobre o Clube em si, temas extensos que fogem ao nosso foco. Seguiremos a linha proposta por Diniz (2017) que, citando Williams (1992), entende o Clube da Esquina como uma *formação cultural* e usa um dos tipos de formação cultural de Williams (1992) para definir o Clube:

(iii) as que não se baseiam na participação formal de associados nem em qualquer manifestação pública coletiva continuada, mas nas quais existe *associação consciente ou identificação grupal*, manifestada de modo informal ou ocasional, ou , por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou a relação de carácter mais geral (Williams, [1981] 1992, p. 68. Grifos do autor)

Assim como Diniz, entendemos que essa é a classificação mais adequada porque apesar de claramente haver uma produção em conjunto, essa produção nunca foi formalizada de forma associativa, nunca houve um manifesto por parte dos artistas para expor suas idéias, por exemplo e muito menos os membros se encontravam em um espaço chamado de clube. Contudo, ao menos por um período, um grupo, bastante amplo e heterogêneo, participou junto da produção de diversos álbuns que, apesar das diferenças sonoras mantiveram similaridades estéticas. Ao considerarmos o contexto histórico e sócio-cultural, além das

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yco8uE4wT7M>

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lexd2xvMpxY>

experiências pessoais de Bituca como fundamentais para entender sua obra, se faz importante falar sobre o tema, pois o Clube apresenta valores essenciais ao Milton, logo, ao seu trabalho. Podemos citar aspectos da *mineiridade*, tais como religiosidade, coletividade, anseio por liberdade, paisagem montanhosa, importância dos metais preciosos, por exemplo. Outra característica importante é a variedade de estilos musicais que os membros tocam, indo da Bossa Nova ao rock progressivo, da viola caipira à guitarra elétrica. Um elemento que é fundamental para o Clube da Esquina e para Bituca é o valor da amizade, presente em canções mas principalmente nas relações entre os membros do grupo, que conviviam não apenas de maneira profissional mas também pessoal. Essa convivência fez com que os membros do grupo muitas vezes frequentassem os mesmos lugares, como bares e boates, estradas, viagens, enfim, compartilhem vivências.

Como já falado, o Clube da Esquina não era nem um clube, nem um movimento fechado a membros específicos, portanto é difícil falar sobre todos os artistas que participaram de alguma maneira desse movimento. Alguns nomes importantes são Milton Nascimento, Lô Borges, Márcio Borges, Tavinho Moura, Wagner Tiso, Toninho Horta, os membros do Som Imaginário, Kafi (fotógrafo), Fernando Brandt, Nelson Ângelo entre muitos outros. Ao ser lançado, o álbum não foi uma unanimidade entre os críticos, recebendo diversos comentários negativos de alguns deles. Mesmo assim, a EMI-Odeon ficou satisfeita com a repercussão e vendagem. Milton seguiu na gravadora, onde gravou o LP "Milagre dos Peixes" em 1973. O disco contou com a banda Som Imaginário acompanhando o cantor, além de outros nomes como Fernando Brandt e Nivaldo Ornelas. Este álbum duplo conta com músicos da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o que demonstra que a gravadora estava disposta a investir mais nos trabalhos do Milton. Um elemento importante do álbum é a censura. Segundo Diniz (2017, p. 141) "A censura acabou se tornando, paradoxalmente, um dos elementos constituintes de Milagre dos Peixes". Isso porque três faixas tiveram as letras total ou parcialmente vetadas pelo regime - "Hoje é dia de El Rey"<sup>19</sup> (Milton e Márcio Borges), "Os escravos de Jó"<sup>20</sup> (Milton e Fernando Brandt), e "Cadê"<sup>21</sup> (Milton e Ruy Guerra) - porém Milton decidiu que ao invés de excluir ou trocar as faixas em questão iria

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EqeJdVbS2Vc>

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XY-54h0tzJ0>

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GWaBubYPMWc>

mantê-las, como forma de protesto, e expressar as mensagens das letras através da instrumentação, de gritos e gemidos. Tárik de Souza afirma

E seus contorcionismos vocais nunca poderão ser considerados gratuitos. Na verdade estão sempre diretamente ligados a um conteúdo emocional, que o cantor é obrigado a transmitir sem o auxílio das palavras.

**Tárik de Souza<sup>22</sup>**

Além das letras censuradas, Milton teve que ir depor no DOPS. O próprio nome do álbum pode ser entendido como uma crítica ao chamado “milagre econômico”, momento em que o aumento do consumo, principalmente pela classe média, é marca do avanço do capitalismo no Brasil sob a égide da ditadura militar. Outro ponto interessante do álbum é a presença de elementos musicais com influências africanas, como é o caso de “Escravos de Jó”, em que sua sonoridade remete a uma “África banto-mineira, representada pela umbanda e pelos congados” (VILELA, 2002) citado por Diniz (2017, p.149). Tanto Diniz quanto Vilela se aprofundam na presença da influência africana na música brasileira e especificamente mineira, associando elementos da cultura do povo banto, majoritário na região de Minas Gerais com a produção musical.

Em 1974 Milton Nascimento e o Som Imaginário, em turnê de shows do Milagre dos Peixes, realizaram um show histórico. Milton, um jovem negro, realizou o primeiro show de música popular no Teatro Municipal de São Paulo, em plena ditadura militar com seus retrocessos, conservadorismo e censura. O áudio do show foi gravado e deu origem a um novo álbum, o “Milagre dos Peixes ao vivo”, de 1974, lançado também pela EMI-Odeon.

Nunca um artista popular brasileiro havia subido ao palco do Teatro Municipal de São Paulo para executar canções autorais. E se isso já era um feito impensável aos olhos conservadores da época, imaginem então o mesmo artista popular subir ao palco e ter, além da sua banda, o acompanhamento de uma orquestra com trinta e três músicos. A coisa foi ainda mais além. Não podemos nos esquecer que na linha de frente estavam Paulo Moura e Milton Nascimento, nada mais que um regente negro e um cantor negro. Não bastasse isso, Milton ainda quebraria uma última barreira: o Teatro Municipal, pela primeira vez em sua história, dispensou o uso de traje social no auge da ditadura. (NUHA, 2017, p. 160).

---

<sup>22</sup> Cf. “Sem palavras: Milagre dos peixes, com Milton Nascimento”, *Veja*, São Paulo, n.235, p.76, 11 jul. 1973.

No conjunto de shows do Milagre dos Peixes, dois merecem destaque: além do show no Teatro Municipal, uma apresentação anterior, feita no campus da Cidade Universitária da USP, contou com um público de aproximadamente trinta mil pessoas, a maioria jovens e estudantes, número bastante expressivo considerando a pouca divulgação. Mesmo a contragosto da polícia, a apresentação foi realizada e rendeu ameaças ao cantor.

Após o lançamento do Milagre dos Peixes, tanto o de estúdio quanto o ao vivo, a carreira de Milton estava solidificada e subindo mais degraus. Para Diniz,

Milagre dos peixes e Milagre dos peixes ao vivo, os álbuns e os shows, construíram os alicerces para o “ponto de inflexão” na carreira de Milton Nascimento. Com os lançamentos dos LPs Minas (1975) e Geraes (1976), ele, nas condições de músico, intérprete e compositor, estava definitivamente consagrado como um dos principais nomes da MPB. (DINIZ, 2017, p. 168)

O presente trabalho busca analisar justamente os álbuns “Minas” e “Geraes” a partir de uma relação com a Geografia, tema dos próximos capítulos.

### Capítulo 3: das Minas

Um conceito relativamente novo em Geografia é “paisagem sonora”. Com as mudanças ocorridas na geografia cultural na década de 1970 e a consequente influência da fenomenologia, a paisagem passa a abranger novos elementos além dos materiais - associados apenas ao sentido da visão - tais como os cheiros e os sons. Nas palavras de Torres e Cozel (2010, p. 125)

*Todo som (falas, ruídos, música etc.) e todo cheiro (perfume, plantas, esgotos, etc.) têm uma origem que está diretamente relacionada ao lugar. Nossas percepções e nossos olhares perpassam nossas experiências e vivências em diferentes tipos de espaço.*

A paisagem sonora pode ser composta por música, sons de pássaros, de carros, conversas e até mesmo pelo silêncio, enfim toda gama de sons possíveis. Ao entender que os sons compõem a paisagem, conseguimos fugir da noção muito comum de que ela é composta apenas por aquilo que está expresso através do sentido visual. Sendo assim, cada faixa dos álbuns pode apresentar uma paisagem sonora única. Contudo, apesar dessa possível diversidade paisagística presente individualmente em cada faixa, pode-se dizer que os álbuns, como um todo em seu conjunto de faixas, apresenta uma paisagem sonora específica. Exemplificando, no “*Minas*” nós temos, na faixa “Ponta de Areia”<sup>23</sup> (Fernando Brandt e Milton Nascimento), a presença de apitos de trem, que podem compor uma paisagem de uma estação, por exemplo, enquanto a faixa “Gran Circo”<sup>24</sup> (Milton Nascimento e Márcio Borges) apresenta melodias típicas de um espetáculo circense e tambores rufando, remetendo a um circo. Apesar da diferença entre elas, ambas apresentam aspectos comuns ao todo do álbum, como a presença de instrumentos tipicamente modernos, como guitarra e piano elétricos, nos remetendo a centros urbanos e

---

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ESEX-4H53X8>

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iY6ZZ7Kd-ao>

letras que tratam da decadência, seja ela individual ou comunitária. Além dos instrumentos, em algumas músicas é possível notar a forte presença de diversos ruídos produzidos intencionalmente, como em “Trastevere”<sup>25</sup> (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), formando uma paisagem sonora típica de grandes centros urbanos em que diversos sons estão presentes constantemente, como barulho de obras, veículos, vendedores e muitos outros.

*Nas cidades, os sons dos veículos automotores, das pessoas caminhando e/ou conversando, das propagandas comerciais, dos aparelhos eletrodomésticos, das manifestações religiosas, da construção civil, entre outros, compõem o universo sonoro. (TORRES E COZEL, 2010, p. 125).*

Considerando as letras e boa parte das melodias, que no geral possuem um caráter que denotam decadência, com a forte presença de instrumentos considerados modernos, entendemos que o álbum possui uma paisagem sonora urbana e moderna ou em processo de modernização. Essa possibilidade ganha força se considerarmos o contexto social em que o álbum foi produzido, de modernização capitalista capitaneado pela ditadura militar. Essa questão acerca da modernização capitalista no álbum guarda relação com um aspecto da mineiridade, que como já vimos, surge a partir da Inconfidência Mineira, um movimento alinhado com as ideias iluministas que serviram como fundamentação do liberalismo econômico, uma das locomotivas do processo de modernização.

Após introduzirmos a ambientação sonora do álbum como um todo, trataremos agora de algumas faixas que compõem o disco. São faixas que entendemos haver a possibilidade de uma leitura a partir de uma visão geográfica.

### ***Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)***<sup>26</sup>

Lá vinha o bonde no sobe e desce ladeira  
 E o motorneiro parava a orquestra um minuto  
 Para me contar casos da campanha da Itália  
 E do tiro que ele não levou  
 Levei um susto imenso nas asas da Panair  
 Descobri que as coisas mudam

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OTgCCJnOghE>

<sup>26</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T2H-GKMf02w>

E que tudo é pequeno nas asas da Panair  
E lá vai menino xingando padre e pedra  
E lá vai menino lambendo podre delícia  
E lá vai menino senhor de todo o fruto  
Sem nenhum pecado sem pavor  
O medo em minha vida nasceu muito depois  
Descobri que minha arma  
É o que a memória guarda  
Dos tempo da Panair  
Nada de triste existe que não se esqueça  
Alguém insiste e fala ao coração  
Tudo de triste existe e não se esquece  
alguém insiste e fere o coração  
Nada de novo existe nesse planeta  
Que não se fale aqui na mesa de bar  
E aquela briga e aquela fome de bola  
E aquele tango e aquela dama da noite  
E aquela mancha e a fala oculta  
Que no fundo do quintal morreu  
Morri a cada dia dos dias que eu vivi  
Cerveja que tomo hoje é apenas em memória  
Dos tempos da Panair  
A primeira Coca-Cola foi me lembro bem agora  
Nas asas da Panair  
A maior das maravilhas foi voando sobre o mundo  
Nas asas da Panair  
Em volta dessa mesa velhos e moços  
Lembrando o que já foi  
Em volta dessa mesa existem outras  
Falando tão igual  
Em volta dessas mesas existe a rua  
Vivendo seu normal



Em volta dessa rua uma cidade sonhando seus metais  
Em volta da cidade  
Lá-lá-lá-lá-la...

A quarta faixa do álbum foi composta por Fernando Brandt e Milton Nascimento. A música aborda o encerramento das atividades da empresa aérea Panair do Brasil, que exerceu suas atividades no país entre os anos de 1929 e 1965. A empresa foi inicialmente uma subsidiária da empresa estadunidense NYRBA, porém na década de 1940 suas ações foram sendo transferidas para investidores brasileiros, até se tornar majoritariamente nacional. Durante vinte anos foi a principal empresa do setor e era símbolo de modernidade. No ano de 1965 a ditadura militar encerrou abruptamente as atividades da empresa, surpreendendo muita gente pois era uma das principais empresas do setor em operação. Como o nome da canção indica, há um sentimento nostálgico em relação aos tempos passados, em que a Panair operava no país. Esse sentimento nostálgico está ligado à memória, um primeiro aspecto de interesse na canção para a geografia. A memória pode ser individual ou coletiva e ambas podem servir como fontes de conhecimento. A memória individual é mais subjetiva do que a coletiva, pois tende a ser mais confusa, uma vez que é baseada na percepção de apenas um indivíduo (ABREU, 1996, p. 11). Esse aspecto de interpretar a realidade através da individualização é mais presente em uma perspectiva da geografia humanista que valoriza a experiência pessoal. Em “Saudade dos aviões da Panair” pode-se buscar quais as possíveis memórias afetivas dos compositores influenciaram a composição. Por que escrever uma música em homenagem aos “*tempos da Panair*”? A memória do eu lírico, expressa através dos sentimentos de saudade e nostalgia, representa a memória dos autores? Acreditamos que a letra da canção é inspirada em memórias do autor, que por diversas vezes indica que os tempos idos eram mais fáceis do que o tempo presente, como por exemplo no verso “*o medo em minha vida nasceu muito depois*”, que vem logo após ele relembra os tempos de infância. Ao que tudo indica na letra de Fernando Brandt, ao compor a música ele deu valor à questão espacial. Esse destaque às questões espaciais pode ser entendido naquilo que Moraes (2005) chama de geografia informal, aquela que é produzida fora da academia mas que não deixa de ser relevante para a interpretação espacial.

Encontramos na letra muitos elementos visuais associados ao espaço que ajudam a compor algumas paisagens, como o bonde que *“sobe e desce ladeira”*, que nos remete à ruas sobre relevos acidentados provavelmente em alguma cidade mineira; as asas dos aviões da Panair, de onde há uma perspectiva onde tudo é pequeno devido a altitude que um avião voa e também de onde o eu lírico presenciou a maior das maravilhas; ou a mesa de bar, um dos signos mais relevantes da composição. É na mesa de bar onde o eu lírico está conversando com seus interlocutores, e contando suas memórias, que são também suas armas: *“descobri que minha arma é o que a memória guarda dos tempos da Panair”*. Segundo o eu lírico, *“nada de novo existe nesse planeta que não se fale aqui na mesa de bar”*, ou seja, as relações sociais que acontecem na mesa de bar são ao mesmo tempo particulares/locais e comunitárias/universais. Outro trecho que reforça essa ideia é

Em volta desta mesa velhos e moços/ Lembrando o que já foi/ Em volta dessa mesa existem outras falando tão igual/ Em volta dessas mesas existe a rua/ Vivendo seu normal/ Em volta dessa rua uma cidade sonhando seus metais/ Em volta da cidade...

A letra vai evoluindo de escala, parte do individual - “nesta mesa” - , passa pelo entorno imediato - “em volta dessa mesa existem outras falando tão igual” - extrapola os limites do bar ao chegar na rua, e avança chegando na escala da cidade, que sonha seus metais, ou seja, sua riqueza. Ao universalizar as conversas e trocas de memórias que acontecem em uma mesa de bar, a canção nos leva para a dimensão da memória coletiva, uma vez que o bar representa um espaço de socialização carregado de significações que transcendem a esfera individual pois são construídas por diferentes grupos de pessoas. Dentre as inúmeras possibilidades de relações sociais que podem se estabelecer no bar, Gualdo (2017, p.158), filósofo que escreveu seu doutorado analisando os álbuns Minas e Gerais, cita a possibilidade de práticas contestatórias,

[...]Mas, ao mesmo tempo, possibilitam espaços de convivência, por exemplo, o “bar”, que permitem práticas contestatórias em perigo de extinção, como a narração que não permite a naturalização de situações opressivas, pois rememora. Por mais contraditório que seja, é justamente o local que tem por função a manutenção da situação opressora que cria condições de contestar a opressão.

Outro elemento que nos remete à coletividade é que parte da música é cantada por um coro. “*Em Minas, o clima amistoso do bar é recriado pela interpretação do coro essencialmente eclético: Milton, Joyce, Lizzie Bravo, Isaurinha Tiso, Sônia Burnier[...]*” (DINIZ, 2017, p.175). Esse “clima amistoso” do bar representado pelo coro ilustra bem uma esfera importante tanto para Milton quanto para seus parceiros, uma vez que ele e os outros membros do Clube da Esquina foram assíduos frequentadores de bares, como Márcio Borges fala diversas vezes no seu livro “Os sonhos não envelhecem” (1996), além da coletividade, que está presente na vida pessoal deles e é refletida na produção musical. Eles frequentavam bares para socializar com amigos, conhecer outros músicos, buscar locais para se apresentarem, e se apresentar, entre outras coisas.

### **Ponta de Areia<sup>27</sup>**

Ponta de areia, ponto final  
 Da Bahia-Minas, estrada natural  
 Que ligava Minas ao porto, ao mar  
 Caminho de ferro, mandaram arrancar  
 Velho maquinista com seu boné  
 Lembra o povo alegre que vinha cortejar  
 Maria-fumaça não canta mais  
 Para moças flores, janelas e quintais  
 Na praça vazia, um grito, um ai  
 Casas esquecidas, viúvas nos portais  
 Maria-fumaça não canta mais  
 Para moças flores, janelas e quintais  
 Na praça vazia, um grito, um ai  
 Casas esquecidas, viúvas nos portais

Essa é outra composição de Milton Nascimento e Fernando Brandt e mais uma vez a questão da memória - a individual e a coletiva - se faz presente. O tema da música é o encerramento das atividades da Estrada de Ferro Bahia e Minas (EFBM), ferrovia que começou a ser construída no final do século XIX e foi concluída no início do século XX. Ela foi idealizada por Teófilo Otoni em um projeto de modernização que visava estabelecer uma ligação entre o nordeste de Minas a um porto no litoral, mais precisamente em Ponta de Areia, um distrito do município

---

<sup>27</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ESEX-4H53X8>

de Caravelas, sul da Bahia. Em uma extensão de 578 quilômetros, a ferrovia ligava a cidade de Araçuaí, em Minas, a Caravelas, na Bahia. A região mineira encontrava-se isolada dos principais centros econômicos do país, portanto a intenção era de integrar a região a esses centros para facilitar o desenvolvimento sócio-econômico. Segundo texto do site da prefeitura de Novo Cruzeiro, Minas Gerais, um dos municípios que faziam parte do trajeto da linha férrea,

No primeiro momento a Estrada de Ferro Bahia Minas não trouxe o desenvolvimento tão esperado por seus idealizadores. A localização geográfica isolada dos centros do país dificultava a implantação de uma estrutura comercial e financeira eficiente, fator preponderante para as dificuldades que se seguiram.<sup>28</sup>

Como sabemos, a ocupação territorial está, muitas vezes, associada ao desenvolvimento de atividades econômicas, e é nesse sentido que a criação da ferrovia veio para contribuir também com a fixação das pessoas ao território.

Caracterizada basicamente pelo setor agrícola, a região tem uma ascensão principalmente em função da produção de milho e feijão, e posteriormente da produção de café e extração de madeira<sup>29</sup>.

Por alguns anos a atividade ferroviária contribuiu para o crescimento de diversas cidades e vilas no entorno dos trilhos e estações: *“A ferrovia assumiu um papel determinante no crescimento da região, tornando-se ainda o elemento direcionador da expansão física das cidades.”*<sup>30</sup>. Podemos notar a importância do fator ferrovia para a produção do espaço no entorno da mesma. Essa influência não se restringe a uma cidade ou uma região ou a essa ferrovia em específico, pois esse fenômeno ocorreu, e ainda é possível de ocorrer, em qualquer outra região. Óbvio que a instalação de uma ferrovia, por si só, não leva ao desenvolvimento socioeconômico de um lugar, afinal existem diversos fatores envolvidos como presença de trabalhadores, produção comercial, investimento em infraestrutura, e muitas outras coisas. Mas certamente a presença da ferrovia contribuiu, nesse caso em específico, para esse desenvolvimento.

---

<sup>28</sup> [https://novocruzeiro.mg.gov.br/?page\\_id=355](https://novocruzeiro.mg.gov.br/?page_id=355). Acessado em 27/07/2021

<sup>29</sup> Ídem

<sup>30</sup> Ídem

A Estrada de Ferro Bahia Minas, trouxe para a região de Novo Cruzeiro, o caminho para o progresso. Abriu horizontes, perspectivas de vida, vilas e cidades. Com ela vieram as escolas, ideias novas, a ampliação do comércio e o incentivo a agricultura, pois era também um transporte de cargas. A ferrovia ligava a região, ao mar, ao comércio, ao mundo. Foi durante décadas, o único meio de transporte ao alcance das classes menos favorecidas<sup>31</sup>.

A canção retrata, através da invocação da memória, esse momento de desenvolvimento como um momento de alegrias: " Velho maquinista/ Com seu boné/ Lembra o povo alegre/ Que vinha cortejar/ Maria-fumaça/ Não canta mais/ Para a moça, as flores/ Janelas e quintais". O povo alegre ia cortejar a chegada da Maria-fumaça, que cantava para moças, flores, janelas e quintais. Contudo, no ano de 1966 a ditadura militar decidiu encerrar as atividades da ferrovia, com a justificativa de que ela estava defasada e não compensaria investir em sua modernização. Fato é que a ditadura militar seguiu a política de governos anteriores e priorizou a construção de rodovias, essenciais para o desenvolvimento da indústria automobilística, uma das mais importantes do país à época. O encerramento das atividades da ferrovia contribuiu para o processo de decadência das vilas e cidades que dependiam do trem.

No ano de 1966 deixamos de ouvir o apito poético e até mesmo o tinir do sino nas estações que anunciavam sua partida. As únicas lembranças que temos da Estrada de Ferro Bahia Minas são as estações, as casas dos agentes e a máquina nº 01, que se encontra exposta na Praça Tiradentes em Teófilo Otoni<sup>32</sup>.

Ainda segundo a prefeitura de Novo Cruzeiro,

"A desativação teve um custo maior do que se houvesse investimentos na sua recuperação. Segundo depoimentos, não deixou apenas saudade, mas em cada estação por onde passou, vê-se, ainda que interrompidas, as marcas do desenvolvimento."

Fernando Brandt segue a mesma linha de pensamento ao escrever a letra da música: "*Maria-fumaça/ não canta mais/ para moças, flores/ janelas e quintais/ na praça vazia/ um grito, um ai/ casas esquecidas/ viúvas nos portais*". A "praça vazia",

---

<sup>31</sup> Ídem

<sup>32</sup> Ídem

“um grito”, as “casas esquecidas” e as “viúvas nos portais” são símbolos da decadência socioeconômica e consequente esvaziamento das cidades enfrentada pelas populações locais, fato que ele observou e noticiou enquanto era jornalista. O retratamento da situação das pessoas e dos lugares afetados por tais medidas políticas é importante para ajudar a dimensionar o papel que o planejamento político exerce sobre o espaço, território e a sociedade, e contribui para dar visibilidade ao tema.

A construção rítmica e melódica reforça a ideia de melancolia e decadência. Um coro de crianças inicia a música concomitantemente com o tema melódico que sustenta a letra, ambos melancólicos<sup>33</sup>. A repetição da melodia, associada a um andamento lento, segue por toda a música, exceto quando há curtos solos de sax. Como vimos, a letra possui uma abordagem crítica à maneira como o processo de modernização estava sendo conduzido, levando diversas localidades às ruínas, ao afastamento, contraditoriamente, da modernização. A melodia da música reforça a mensagem da letra. Segundo DINIZ (2017, p.182)

“Essa temporalidade cíclica [da repetição melódica por toda a música] expressa, com os versos, uma vida que já “não avança”, mas retorna sobre si mesma: perda da conexão com o mar, lembranças nostálgicas do velho maquinista, esvaziamento do espaço público (“na praça vazia”), dor e lamento (“um grito, um ai”), escombros (“casas esquecidas”), luto não superado (“viúvas nos portais”). “Ponta de Areia” rompe, poética e musicalmente, com a concepção linear de “progresso”. [...] A maria-fumaça, alavanca daquele “progresso”, pertence ao passado, passado um tanto quanto idílico perpetuado na memória.”

É interessante notar que nos estudos envolvendo música não é apenas nas letras que podemos extrair ideias pois letra e melodia caminham juntas para expressar uma mensagem ou sentimentos dos compositores.

---

<sup>33</sup> As melodias e notas não são nossa especialidade, portanto tomamos a explicação de DINIZ (2017, p. 182): “*uma singela melodia pentatônica em Fá Maior, reafirmada, por Milton, na Tonalidade de Sib.*”

“Ponta de areia” é uma canção que apresenta variados elementos possíveis de serem estudados a partir de um viés geográfico. Alguns exemplos de caminhos a serem percorridos nesses estudos são a relação da memória com o lugar, a produção do espaço através do planejamento estatal e a relação entre infraestrutura, economia e espaço, tendo um caso real como ponto de partida, a antiga Estrada de Ferro Bahia e Minas.

### **Simples<sup>34</sup>**

Olha,  
 A volta do rio virou a vida  
 A água da fonte, nossa tristeza  
 O sol no horizonte, uma ferida  
 Olha,  
 O ouro da mina virou veneno  
 O sangue na terra virou brinquedo  
 E aquela criança ali sentada

“Simples” é uma composição de Nelson Ângelo, sendo a última faixa do “*Minas*”. Ela segue a tendência do álbum como um todo no sentido de apresentar uma atmosfera de decadência. A música aborda a atividade de garimpo em Minas Gerais, indicada pelas palavras “ouro” e “rio”, isso porque uma parte importante do minério encontrado no estado era o ouro de aluvião, ou aluvionar, aquele que é encontrado nos rios, seja em seu leito, em sua margem ou já mais próximos do sopé das montanhas. Segundo Eschwege (1883), citado por Sobreira (2014, p. 58),

nos primeiros tempos de exploração, os trabalhos foram limitados aos depósitos aluvionares, que o autor classificou em três tipos: os veios, que consistiam no leito dos rios, os taboleiros, depósitos nas margens dos rios em um nível logo acima do leito, e as grapiaras, depósitos mais elevados situados no sopé das montanhas. Estes depósitos (principalmente os dois primeiros) foram, em princípio, o alvo principal dos mineradores, que atraídos por sua riqueza aurífera e facilidade de extração, tomaram de assalto o leito dos rios da região.

---

<sup>34</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8xbFkPLxkmM>

Esses metais preciosos foram encontrados inicialmente durante as expedições bandeirantes, que procuravam metais preciosos mas tinham como principal atividade aprisionar indígenas para escravizá-los. A partir da descoberta do ouro em quantidades abundantes houve um intenso movimento migratório para as regiões auríferas, como destaque para onde hoje encontram-se as cidades de Ouro Preto, Mariana e Diamantina, onde, como o nome indica, foi descoberta a presença de diamantes. Por muito tempo a história oficialmente contada enalteceu as bandeiras e os bandeirantes por alguns motivos, dentre eles a descoberta do ouro e o reconhecimento dos sertões da colônia, até então praticamente desconhecido pelos colonizadores. Porém, um dos principais motivos de enaltecimento desse movimento é a expansão do território sob domínio português, que veio a se tornar o Brasil, uma vez que os bandeirantes avançaram sobre o limite imposto pelo Tratado de Tordesilhas, assinado em 1494. O que nos interessa aqui é a reflexão sobre a formação dos territórios mineiro e brasileiro, que ganha forma, e conteúdo, através de sucessivos crimes. As práticas de escravização de povos indígenas e africanos, e a exploração e destruição da terra para atender interesses econômicos que já eram praticados em partes do litoral são levados para o interior do continente. Um espaço, um território, um lugar formado na base da escravização de outros povos e exploração incondicional da terra. Falar sobre a formação do estado de Minas Gerais e do território brasileiro é falar também da população que os ocupa e os aspectos culturais neles presentes. Antes da chegada dos Bandeirantes a região era ocupada por diversos povos indígenas. O trabalho braçal de extração do ouro era feito majoritariamente por pessoas africanas escravizadas. Apesar de as missões religiosas, como as jesuítas, não serem comuns ali, houve forte presença de católicos, inclusive padres em busca das pedras preciosas. Muitos europeus de diversas nacionalidades foram em busca do ouro. Essa diversidade étnica contribuiu para a formação de uma cultura bastante diversificada com várias influências. Um exemplo dessa mistura se dá no campo religioso, onde muitos negros escravizados tiveram de adaptar suas crenças ao catolicismo, em um processo de sincretização, para não deixar para trás as crenças de suas terras. Uma das manifestações mais tradicionais nesse sentido é a congada, que mistura elementos da crença banto com elementos católicos. Essa procissão mistura música, dança e encenação e é bastante importante em algumas cidades de Minas Gerais. Quando criança, Milton



frequentava festas de congada e isso acabou sendo uma das várias influências do músico.

Assim como o ouro contribuiu para um processo de ocupação territorial, formação sócio-cultural e desenvolvimento econômico do interior do país, a diminuição de suas reservas influenciou o contexto de formação dos ideais da Inconfidência Mineira, que como já vimos é provavelmente a base da ideia que se tem do que é a mineiridade. Outra consequência da diminuição das reservas auríferas foi a decadência econômica da região que viu um grande contingente populacional migrar para outras áreas para se ocupar principalmente em atividades agropecuárias. Os versos de "Simples" remetem a essa decadência econômica, como no verso "*o ouro da mina virou veneno*" ou "*a água da fonte nossa tristeza*". Como consequência temos a falta de perspectiva no futuro "*o sol no horizonte uma ferida*" onde o sol representa o que virá<sup>35</sup>. E o que virá é retratado como uma ferida, ou seja, há uma perspectiva de dificuldade pela frente. Apesar de usar o ouro para retratar a dependência econômica do estado em relação aos seus minérios, a música pode representar o momento presente em que foi escrita (década de 1970) e inclusive os dias atuais. A mineração segue sendo uma das principais atividades econômicas de Minas Gerais, com o grande destaque para a extração de minério de ferro na região denominada Quadrilátero Ferrífero. O "ouro da mina" que "virou veneno" associado ao trecho "*a volta do rio/virou a vida/a água da fonte/nossa tristeza*" pode tranquilamente ser associado aos recentes desastres de Mariana e Brumadinho, dois crimes que atingem as esferas ambiental, social, econômica e cultural. A presença da lama tóxica no rio doce e afluentes pode ser entendida como uma ilustração do "veneno" presente na letra. O "sangue na terra" que "virou brinquedo" pode fazer referência ao sangue derramado dos negros e indígenas na extração do ouro no século XVIII ou dos trabalhadores e moradores de Mariana e Brumadinho. A água da fonte/nossa tristeza pode ser associada às questões ambiental e social uma vez que além de destruir a biodiversidade do rio, isso gerou uma consequência negativa para as comunidades ribeirinhas que dependem do rio para tirar seu sustento.

---

<sup>35</sup> No contexto da ditadura era bastante comum representar o hoje como noite, escuro, enquanto o sol, o amanhecer ou iluminar, representava o futuro livre da ditadura.

Como podemos notar, a canção pode nos levar para diversos assuntos complexos que passam por formação territorial de uma unidade federativa e de um Estado; composição étnica e suas influências culturais; relação entre recursos de um território e seu desenvolvimento sócio-econômico, entre outros.

Assim encerramos a análise das faixas do LP “Minas”. As três canções escolhidas apresentam relações com memórias, que são colocadas inclusive como arma. Essas memórias, que podem ser tanto individuais como coletivas, são compostas por geografidades, assim como ajudam a construir essas geografidades. Para Vincent Berdoulay (2012, p. 123),

do ângulo da geografia política, as coletividades produzem uma iconografia que lhes possibilita definir seu território. Para exprimir suas crenças e valores, elas se apoiam em símbolos, patrimoniais ou inventados, materiais ou imateriais, como bandeiras, hinos, movimentos, lugares célebres ou emblemáticos etc.

Milton aborda em seu trabalho, mesmo que sem a intenção de “definir seu território”, símbolos que ajudam a construir uma identidade territorial de Minas Gerais. A Panair como símbolo da modernização, a ferrovia Bahia-Minas como elemento de transformação espacial e o ouro como símbolo relacionado a criação do estado são alguns exemplos. Ainda segundo Berdoulay (2012, p. 123), “*Por extensão, iconografia territorial é também paisagística*”. Sem dúvida podemos afirmar que as canções abordadas e os símbolos presentes nelas “desenham” paisagens e estas estão presentes em Minas Gerais, apesar de, certamente, não contemplarem a grande diversidade paisagística do estado.

Reforçando a ideia de unidade entre os álbuns, tanto essa faixa de encerramento do “*Minas*”, quanto “*Fazenda*”, faixa que abre o “*Geraes*”, foram compostas por Nelson Ângelo. “*Simples*” encerra com um acorde orquestral que é o mesmo que inicia “*Fazenda*”, assim, se os álbuns forem escutados em sequência, percebe-se a continuidade entre eles por conta dos acordes serem idênticos, levando a uma transição entre músicas e álbuns. Diniz nota elementos semelhantes em ambas as faixas, apesar de aparecer de maneiras distintas. Em “*Simples*” a água aparece com uma conotação negativa - “*A água da fonte, nossa tristeza*” - enquanto em “*Fazenda*” a água é um elemento puro, cristalino - “*Água de beber*,

bica no quintal”. Em “Simples”, a criança é retratada de maneira solitária, com perspectivas negativas - “O sangue na terra virou brinquedo/ e aquela criança ali sentada” - , enquanto em “Geraes” a criança aparece em um contexto mais leve, “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 [...]”. Esses elementos indicam que, apesar da continuidade entre os álbuns, há uma diferença na perspectiva dos modos de vida entre eles, como veremos no próximo capítulo.

## **Capítulo 4: às Geraes**

Enquanto a paisagem sonora do “Minas” remete a grandes centros urbanos e guarda relação com a modernidade capitalista, em “Geraes” a ambientação se dá fora desses grandes centros e prioriza o tradicional. No “Minas” predomina um enfoque no indivíduo, característica dos grandes centros urbanos modernos. Já no “Geraes” temos o destaque para formas de vida em que a coletividade é aspecto importante. Segundo Gualdo (2017, p. 46)

Já o geraes apresenta uma ambientação não citadina, com predomínio de instrumentos como a viola (caipira) e a sanfona. Também há elementos andinos, africanos e indígenas. Em algumas faixas há a presença de instrumentos elétricos como guitarra e piano elétricos, porém o predomínio é de instrumentos como a viola.

Após adotar uma estética mais citadina em “Minas”, Milton foca mais no lado não citadino de Minas Gerais e, como veremos, possivelmente de outros lugares da América Latina. Além das letras, os instrumentos e melodias contribuem para a formação desta paisagem sonora mais distante dos centros urbanos

“Geraes” tem como capa um desenho feito pelo próprio Milton Nascimento. Esse desenho apresenta um trem em movimento, uma montanha com três picos e um sol. Certamente a ilustração é inspirada na cidade de Três Pontas, cidade mineira onde Milton cresceu e adquiriu um conjunto de memórias e sentimentos que influenciaram sua obra. A cidade tem esse nome devido a presença da Serra de Três Pontas, uma formação geológica datada do Pré-Cambriano e constituída principalmente de quartzito, que se destaca na região. O município é considerado um dos maiores produtores de café do Brasil e o cultivo desse gênero é bastante tradicional. Outro elemento da ilustração de Milton é o trem em movimento, retratando o meio de transporte que por muito tempo foi o principal do município,

tanto para o transporte de pessoas quanto de mercadorias. Como podemos notar, o trem é um símbolo bastante recorrente na obra do músico, isso por que o meio de transporte marcou a infância dele, além, é claro, da importância das ferrovias para o estado mineiro. Não é a toa que uma de suas primeiras letras compostas chama-se “Barulho de Trem”<sup>36</sup>:

Banco de estação/ Lugar de despedida e emoção/ Comigo é diferente, apenas vim/ Para ver o movimento que tem/ Barulho de trem/ Parte um de cá/ Chegando um expresso, vem de lá/ E para completar o original/ Há sempre a despedida fatal/ Abraço normal/ Feliz de mim/ Não venho despedir de ninguém/ Feliz de mim/ Sou livre desse tal vai e vem/ De banco, de estação/ Lugar de despedida e emoção/ Comigo é diferente, apenas vim/ Pra ver o movimento que tem/ Barulho de trem/ Barulho de trem.../ Barulho de trem...

A letra, que nos permite vislumbrar uma paisagem tanto visual quanto sonora, usa elementos materiais (estação de trem, banco da estação, trem) e imateriais, como os sentimentos típicos do lugar “estação de trem”, (emoção da despedida de alguém que está indo embora, alegria em não precisar se despedir), além de apresentar a relação entre fixos e fluxos. Segundo Corrêa (2012, p. 137)

As formas simbólicas tornam-se espaciais quando estão diretamente vinculadas ao espaço, constituindo-se em fixos e fluxos, isto é, localizações e itinerários, que são os atributos primários da espacialidade. Palácios, templos, cemitérios, memoriais[...] podem ser vistos como fixos simbólicos. Por outro lado, procissões, paradas, desfiles e marchas são, em geral, fluxos impregnados de significados simbólicos. Lugares e itinerários simbólicos sintetizam os diversos fixos e fluxos simbólicos.

Assim, a música indica uma relação dialética em que, ao mesmo tempo em que é inspirada pelos elementos materiais e imateriais, fixos e fluxos da estação de trem, ela também ajuda a construir uma noção de identidade sobre um determinado lugar, a estação. Antes de Três Pontas ser homenageada por Milton na capa do “Geraes”, ela já havia sido tema de composição do músico com Ronaldo Bastos em seu primeiro LP, “Travessia” (Codil), na faixa chamada “Três Pontas”<sup>37</sup> (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), onde o trem volta a ter destaque:

(O trem, o trem, o trem)/Anda, minha gente/Vem depressa, na estação/Pra ver o trem/Chegar/É dia de festa/E a cidade se enfeita

<sup>36</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2BbuXNhoEPU>

<sup>37</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nCQXswQWFec>

para ver/O trem/Quem é bravo, fica manso/Quem é triste, se  
alegra/E olha o trem/Velho, moço e criança/Todo mundo vem  
correndo/Para ver/Rever gente que partiu/Pensando um dia em  
voltar/Enfim, voltou/No trem/E voltou contando histórias/De uma terra  
tão distante do mar/Vem trazendo esperança para quem quer/Nessa  
terra se encontrar/E o trem/Gente se abraçando/Gente rindo/Alegria  
que chegou/No trem/(O trem, o trem, o trem, o trem)

Podemos notar a importância das vivências do artista, ou seja, a relação dele com o espaço vivido e percebido, para a produção de sua arte. Para Berdoulay (2012, p. 121), *“A corrente humanista dentro da geografia cultural tem o mérito de ter mostrado que o sujeito não é uma abstração, mas se constrói com base em e com sua experiência dos lugares”*. Provavelmente esse é um dos motivos de Milton ser recorrentemente associado à Minas Gerais, estado que é retratado diversas vezes por ele de forma tão bela e íntima. Milton também é reconhecido por parte do município de Três Pontas, que nomeou um centro cultural com seu nome, o Centro Cultural Milton Nascimento, demonstrando que assim como o espaço vivido por Milton contribuiu para sua formação, Milton também contribuiu para formação espacial trespontana através da cultura. *“Podemos dizer que da interação entre cultura e espaço emergem lugares que o sujeito constrói ao mesmo tempo que constrói a si mesmo”* (BERDOULAY, 2012, p.121). Esses lugares não se limitam à edifícios, eles transcendem a esfera do material e são também imateriais.

Agora direcionamos nosso olhar para algumas faixas do LP “Geraes”, de 1976.

### Fazenda<sup>38</sup>

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(2x)  
Água de beber  
Bica no quintal, sede de viver tudo  
E o esquecer  
Era tão normal que o tempo parava  
Tinha sabiá, tinha laranjeira, tinha manga rosa

<sup>38</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2mZAHHPnMM>

Tinha o sol da manhã  
 E na despedida,  
 tios na varanda, jipe na estrada  
 E o coração lá  
 Tios na varanda, jipe na estrada  
 E o coração lá  
 Tios na varanda, jipe na estrada  
 E o coração lá  
 Tios na varanda, jipe na estrada  
 E o coração lá

Como vimos no final do capítulo anterior, a faixa de abertura do disco foi composta por Nelson Ângelo e seu acorde inicial é o mesmo que o acorde final de “Simples”, última faixa do “Minas”, reforçando a ideia de continuidade entre os álbuns apesar do lançamento separado, além da provável relação entre as letras de ambas. Como o nome indica, a letra e a paisagem sonora da música se passam em uma propriedade rural. Vimos em “Simples” que após a decadência e fim do ciclo do ouro houve um importante fluxo migratório de pessoas saindo das regiões mineradoras, mais dinâmicas economicamente e com mais aspectos urbanos, para áreas mais afastadas onde foram trabalhar a terra. Durante o século XIX muitas vilas foram fundadas, contribuindo para o crescimento populacional da então Província de Minas Gerais, sendo que parte desse contingente se ocupou de atividades agropecuárias. No LP “Minas” já havia tido destaque para o espaço urbano, representado pela cidade moderna e para a importância da mineração para o estado. O “Geraes” abre apresentando uma face rural de Minas Gerais, que ganha relevância a nível nacional a partir, principalmente, do encerramento do ciclo do ouro e segue importante até hoje.

Milton nos leva para um universo rural tradicional, onde prevalece um senso de comunidade, como descrito em “meninada”, “os velhos”, “eu era criança, hoje é você e no amanhã, nós” e “tios na varanda”, sendo que todas as sentenças apresentam sujeitos no plural e pertencem a família ou são pessoas próximas, nos fazendo lembrar do modo de vida caipira descrito por Antonio Candido em “Os parceiros do Rio Bonito” (2010, P. 72): *“As relações de vizinhança, porém, constituem, entre a família e o povoado, uma estrutura intermediária que define o universo imediato da vida caipira, e em função da qual se configuram as suas relações sociais básicas.”*. Ainda, segundo Antonio Candido (2010, p. 76),

Esta é a estrutura fundamental da sociabilidade caipira, consistindo no agrupamento de algumas ou muitas famílias, mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas.

Esse modo de vida tradicional frequentemente ocorre em propriedades chamadas de fazenda, justamente o nome da música. Apesar de morar na área urbana de Três Pontas, Milton cresceu frequentando fazendas e sítios e observando o que acontecia nesses ambientes, inclusive as relações sociais ali estabelecidas, transformando em canção essas memórias, como na letra de “Morro Velho”<sup>39</sup>, que foi inspirada nas lembranças que ele tinha das vezes que visitou a fazenda de um amigo. Gualdo (2017, p. 65) considera que em “Fazenda”, *“A canção indica, desse modo, que há uma relação das pessoas com o espaço bastante grande, que chega até a alterar a temporalidade, nesse lugar, ‘o tempo parava’*, assemelhando-se às relações descritas por Candido, em que as pessoas possuem laços bastante estreitos, umas com as outras, assim como com o espaço vivido. Essas memórias, lembradas de forma nostálgica, porém, refletem relações passadas, uma vez que o tempo verbal utilizado, o pretérito imperfeito, pode nos remeter ao passado: “tinha sabiá, tinha laranjeira, tinha manga-rosa”, “eu era criança”. Ao tomarmos o Jipe como símbolo de modernização podemos traçar um paralelo entre a antiga forma de socialização, baseada em relações tradicionais e o processo de modernização do espaço agrário brasileiro, processo que se inicia durante o contexto da Revolução Verde, a partir dos anos 1960, mas que se intensifica na década seguinte, quando a canção foi composta. Uma das consequências da modernização no espaço agrário é o êxodo rural-urbano, sendo esta uma possibilidade para o fato de as relações estabelecidas na fazenda estarem no tempo pretérito. A modernização do espaço agrário acabou por contribuir para importantes mudanças no modo de vida tradicional retratado pela canção. Assim como já havia sido exposto no “Minas”, esse processo de modernização capitalista pelo qual o Brasil passou no período pós Segunda Guerra vai alterar substancialmente as relações sociais em território brasileiro, afetando tanto o espaço urbano quanto o rural, e Minas Gerais não é uma exceção. Assim, observamos que essas mudanças ocorridas na sociedade brasileira afetaram Milton

---

<sup>39</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zaVNV3iMr20>

e seus parceiros, que transformaram suas experiências em canções que, no geral, são críticas à maneira como esse processo estava ocorrendo.

### **Promessas do Sol<sup>40</sup>**

Você me quer forte e eu não sou forte mais

Sou o fim da raça, o velho, o que já foi

Chamo pela lua de prata pra me salvar

Rezo pelos deuses da mata pra me matar

Você me quer belo e eu não sou belo mais

Me levaram tudo o que um homem precisa ter

Me cortaram o corpo à faca sem terminar

Me deixando vivo, sem sangue a apodrecer

Você me quer justo e eu não sou justo mais

Promessas de sol já não queimam meu coração

Que tragédia é essa que cai sobre todos nós?

Que tragédia é essa que cai sobre todos nós?...

Essa letra é uma parceria entre Fernando Brandt e Milton Nascimento e aborda uma tragédia vivida por um povo, como indicado por “sou o fim da raça, o velho, o que já foi” e “que tragédia é essa que cai sobre todos nós?”. A gravação é acompanhada pelo Grupo Água, um grupo chileno de músicos que tocam instrumentos tipicamente andinos, como o charango, um instrumento de cordas. Esse mesmo grupo acompanhou Milton em algumas outras músicas, contribuindo

---

<sup>40</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Y6qhyFdCHU>



para uma ambientação latina nessas faixas. Em entrevista para a revista *Veja*<sup>41</sup>, Milton afirma que: *"mas quando fui ao México e andei de ônibus pela Venezuela, senti que Minas tem a ver mesmo com latinidade, nas paisagens, tipos humanos..."*. Esse depoimento faz Diniz (2017, p. 185) inclusive levantar a possibilidade de o desenho da capa do LP fazer uma alusão ao relevo andino, marcado por ser bastante acidentado. Apesar de grandes diferenças, pode-se dizer que, no geral, houve aspectos semelhantes no processo de colonização da América. Uma das principais características desse processo foi a dizimação de povos indígenas que ocorreu de norte a sul do continente. Os versos da letra também indicam que a tragédia aconteceu, e está acontecendo, tanto no momento do lançamento da música, quanto ainda hoje, com povos indígenas. A relação entre o eu lírico, a espiritualidade e elementos da natureza são indícios disso: "Chamo pela lua de prata pra me salvar/ rezo pelos deuses da mata pra me matar". A letra também deixa a entender que esse processo de extermínio, apesar de já estar bastante avançado, ainda não está terminado: "me cortaram o corpo à faca sem terminar/ me deixando vivo, sem sangue a apodrecer".

"Promessas do Sol" é uma canção de versos irremediavelmente trágicos. Brandt procurou traduzir, conforme suas próprias palavras, "a dor de uma tribo indígena reclamando de tudo que a nossa civilização fez com ela. É uma coisa desesperada mesmo." (DINIZ, 2017, p. 184).

A melodia e ritmo também fazem alusão a povos andinos. Para Diniz (2017, p. 185),

Na introdução, o timbre das flautas (Nano Stiven) e os rasgueados do charango (Polo Cabrera) aludem de imediato à música andina. As frases melódicas do baixo (Novelli) e do violão (Oscar Perez), o andamento lento, o coro que atravessa toda a canção e o ritmo binário -sustentado por Edison Machado (bateria), Chico Batera e Luiz Alves (percussões) - criam um clima de ritual. Gera-se a impressão - ou paisagem sonora - de uma tribo que, em círculo, canta e se move devagar, batendo, com força, os pés sobre a terra.

Mais uma vez a melodia e o ritmo contribuem para formação de uma paisagem sonora, reforçada pela letra, intencionalmente forte. As questões

---

<sup>41</sup> cf. Milton Nascimento. In: "É preciso gritar", *Veja*, São Paulo, n. 530, p.54, 1º nov.1978

indígenas, como distribuição espacial antes da chegada dos europeus, a influência dos povos tradicionais na formação cultural e sócio-espacial da América Latina, e a relação entre proteção ambiental e demarcação de terras indígenas, para falar apenas alguns exemplos, podem ser abordadas em diversos recortes temporais, desde antes da chegada dos europeus, no final do século XV, até o tempo presente, passando pelo contexto de criação de “Promessas do Sol”. A música é mais uma das composições feitas durante a ditadura militar e, mais uma vez, assume uma postura crítica aos abusos cometidos pelo regime. Moraes (2005, p. 44) ao escrever sobre ideologias geográficas, escreve que

*As ideologias geográficas alimentam tanto as concepções que regem as políticas territoriais dos Estados, quanto à autoconsciência que os diferentes grupos sociais constroem a respeito de seu espaço e da sua relação com ele.*

Nesse sentido, a ditadura, defendendo a ideologia geográfica de expansão territorial, presente desde os tempos de colonização até hoje, impôs uma política de ataque aos povos indígenas. Para os militares, os indígenas representavam um empecilho ao desenvolvimento econômico do país, o que levou o governo a promover o assassinato e expulsão de milhares de indivíduos, que tiveram outros direitos atacados, como a destruição de seus templos e lugares sagrados e seus corpos torturados. Essas ações são justificadas através da ideologia geográfica que entende as pessoas como meros atributos do espaço. Segundo Moraes (2005, p. 98), “Assim, vai sedimentando-se uma ótica, ao nível das classes dominantes, de claro conteúdo anti-humano, onde o país é identificado com seu espaço, sendo a população um atributo dos lugares.”. Atualmente, em pleno ano de 2022, nós temos presenciado um processo de grande retrocesso em relação aos direitos básicos e fundamentais dos povos indígenas no Brasil. A justificativa segue a mesma dos militares que usurparam o poder décadas atrás, o desenvolvimento econômico atrelado à imagem da terra a ocupar, que é cara às classes dominantes (MORAES, 2005). Não nos aprofundaremos nessas questões, mas destacamos que é válido e necessário a discussão acerca da demarcação de terras indígenas; o fim do marco temporal; o papel das ideologias geográficas nos processos de formação e planejamento territorial; a preservação da memória de povos tradicionais; entre outros assuntos que são caros à geografia.

**Minas Geraes<sup>42</sup>**

Com o coração aberto em vento

Por toda a eternidade

Com o coração doendo

De tanta felicidade

Coração, coração, coração

Coração, coração

Todas as canções inutilmente

Todas as canções eternamente

Jogos de criar

Sorte e azar

Composta por Novelli e Ronaldo Bastos, “Minas Geraes” é a faixa que encerra o álbum, assim como encerra o caminho percorrido por Milton e seus parceiros desde o início do “Minas”. A melodia dessa música é a mesma que a de “Minas”<sup>43</sup>, primeira faixa do álbum homônimo, fechando assim o arco que os dois LP’s possuem. Mais do que a letra em si ou a ambientação sonora, falaremos um pouco sobre Minas Gerais e algumas relações que os membros do clube da esquina tem com o estado. Os álbuns apresentaram algumas das inúmeras faces paisagísticas, demográficas, econômicas, culturais etc, de Minas Gerais. Nem todas

---

<sup>42</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1z\\_A8KVnBlo](https://www.youtube.com/watch?v=1z_A8KVnBlo)

<sup>43</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=VvYWruP\\_Q-g](https://www.youtube.com/watch?v=VvYWruP_Q-g)

nós trouxemos para o trabalho pois as temáticas são muitas. Algumas letras abordam o desenvolvimento histórico do estado, sua formação territorial, a transformação de espaços em lugares dotados de significações. Desde a busca por metais preciosos e por indígenas para transformá-los em mercadoria e vendê-los como escravos, levando a um processo de etnocídio que se arrasta até os dias atuais, tema abordado em “Promessas do Sol”, até a fundação de vilas, onde o trabalho escravo predominava, fator fundamental para a composição demográfica e cultural do estado e onde houve, de forma mais consistente que no litoral, um processo de criação de cidades minimamente urbanizadas, com um setor de comércio e serviços relativamente dinâmicos. É óbvio que a história dos povos indígenas e africanos escravizados não se limita a serem capturados e escravizados pelos europeus. Sem o conhecimento acerca do território, que envolve conhecimento topográfico, de fauna e flora, hidrográfico, etc, dos povos indígenas que habitavam o continente, dificilmente os europeus teriam conseguido se estabelecer nessas terras tropicais tão diferentes das que estavam habituados. Não é à toa que muitos elementos geográficos como rios, formações geológicas, regiões, etc., recebem nomes dados por diferentes povos indígenas. Na esfera cultural a influência indígena sempre se fez presente através da mitologia, da arquitetura, culinária, língua entre outras. Sabemos que há uma grande diversidade de etnias de povos tradicionais e, conseqüentemente, modos de viver o espaço, presente no Brasil e que, em um estudo mais aprofundado, não se deve generalizá-las. O mesmo é válido para as etnias dos africanos que vieram em condição de escravizados para o Brasil e seus descendentes. Em estudos mais aprofundados deve-se levar em consideração as diferenças culturais entre os povos Bantos, Nagô e Jeje, por exemplo. A maioria dos africanos levados para trabalhar nas minas de ouro era de origem Banto, e também contribuíram para a formação espacial e sócio-cultural de Minas Gerais. As influências são muitas, podemos citar aspectos linguísticos, alimentares, de organização social entre outros. Um destaque importante de contribuição de povos africanos para a cultura brasileira é a religião. Proibidos de proferir suas crenças, adaptaram-nas a religião católica, predominante em Portugal. Além de vertentes religiosas como o candomblé e a umbanda, que merecem estudos aprofundados, não só de áreas como antropologia ou teologia, mas também em geografia, merecem destaque algumas festas e rituais de origem africana. Milton não deixou escapar em seus discos essa influência. A faixa que

melhor expressa uma ambientação de matriz africana é “Circo Marimbondo”<sup>44</sup> (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), um samba gravado com participação de ninguém menos que Clementina de Jesus, mulher negra que é uma das mais importantes cantoras da música brasileira. A canção possui forte influência da congada, festejo religioso de matriz luso-africana com elementos do catolicismo. Alguns instrumentos, principalmente de percussão, são característicos dessa manifestação. Ao falar sobre sobre “Circo Marimbondo”, Gueraldo (2017, p. 52) revela que

De acordo com o encarte do LP, a gravação conta com as seguintes percussões: bateria (Robertinho Silva), tamborim (Eliseu e Lima), repique (Doutor), cuíca (Marçal), surdo (Robertinho Silva), agogô (Chico Batera) e afoxê (Georgiana de Moraes). Desse modo, o fonograma conta com uma instrumentação típica das rodas de samba.

Instrumentos de percussão são bastante usuais em rituais de religiões de matriz africana, e além da sua materialidade de gerar sons, possuem também significações imateriais bastante associadas às crenças. A religiosidade é uma das características mais importantes associadas à Minas Gerais, e, portanto, não poderia ficar de fora dos discos. As igrejas, principalmente católicas, são muito comuns na paisagem mineira, muitas com a arquitetura influenciadas pelo movimento barroco, principalmente nas cidades mais antigas, representando importantes símbolos impressos na paisagem. Em diversas canções, como “Fé cega, faca amolada”<sup>45</sup> (Beto Guedes e Milton Nascimento), “Calix Bento”<sup>46</sup> (Tavinho Moura) aparecem elementos como “fé”, “Deus”, “irmãos”, “Salvador”, “hóstia consagrada” entre outros, nos remetendo à importância da religiosidade em Minas Gerais.

Milton apresenta também uma Minas mais urbanizada e moderna. A conversa em um bar em “Saudade dos aviões da Panair” provavelmente ocorre em um grande centro urbano, talvez Belo Horizonte. Outra música que remete, provavelmente, à capital mineira é “Trastevere”<sup>47</sup> (Milton Nascimento e Ronaldo

<sup>44</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TohLhCGfhhg>

<sup>45</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bVF865mkgNk>

<sup>46</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iWiybROQMXU>

<sup>47</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OTgCCJnOghE>

Bastos), que cita uma cidade moderna. A possível relação se dá pelo fato de que Belo Horizonte foi uma das primeiras cidades planejadas do Brasil, conferindo um status de modernidade à capital estadual. A ambientação sonora, formada predominantemente por instrumentos elétricos e ruídos, também são característicos dos centros urbanos. Saindo desse meio citadino, Milton nos leva para um ambiente rural, principalmente em “Fazenda”, que nos leva a refletir sobre os meios de produção tradicionais e também sobre o processo de modernização ocorrido no campo brasileiro. Os LP’s também buscam nos passar uma visão de que o Brasil faz parte da América Latina, apesar de muitos brasileiros não terem esse entendimento. Milton trouxe para os álbuns uma ambientação sonora tipicamente andina com a presença do Grupo Água, formado por músicos chilenos que tocam instrumentos usados por povos andinos. Além disso, no “Geraes” há a faixa “Volver a los diecisiete”<sup>48</sup>, composta por uma das maiores vozes latinas, a cantora e compositora chilena Violeta Parra, e interpretada em um dueto entre Milton e a também gigante Mercedes Sosa, reconhecidamente uma das maiores cantoras argentinas. Com isso, os discos vão além de descrever paisagens típicas da América Latina e trazem uma demonstração de união entre povos latinos através da cultura e da música. Óbvio que não se pretende reduzir a imensa diversidade cultural presente nesta região a produção de um grupo específico de músicos, porém, assim como um trabalho acadêmico não dá conta de abarcar essa imensa diversidade, não se pode cobrar isso de dois LP’s. Dito isto, entendemos que, dentro do possível, conseguimos contemplar temas importantes de interesse para a geografia, seja ela cultural, econômica, política ou de outras vertentes, nos baseando nos discos “Minas” e “Geraes”, duas obras do artista Milton Nascimento.

---

<sup>48</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cyr7SdyHxYE>

## **Considerações finais**

Nos últimos anos tem crescido a quantidade e a qualidade dos estudos envolvendo geografia e música. Apesar de o Brasil apresentar uma produção importante sobre o tema, principalmente no contexto latinoamericano, a bibliografia ainda não é tão vasta. Muitos trabalhos propõem discussões acerca dos possíveis caminhos metodológicos para a produção nessa área. Alguns tratam de abordar recortes específicos. O aumento dos estudos entre geografia e música é um dos desdobramentos da renovação ocorrida no âmbito da geografia cultural a partir dos anos 60, que teve grande influência da fenomenologia. Com isso, a memória, a percepção e os aspectos subjetivos dos fenômenos passam a ser valorizados. Perguntas como “ quais as vivências do sujeito o levaram a compor sobre esse assunto?” passaram a ser mais recorrentes, contribuindo para a ampliação dos estudos culturais de geografia.

Acreditamos que Milton Nascimento e a sua obra - neste trabalho os LP's “Minas” e “Gerae” - tem muito a oferecer como contribuição para estudos geográficos feitos a partir da música. Suas composições, e de seus parceiros, são carregadas de simbolismos e, não raras vezes, formam paisagens que podem ser tanto visuais quanto sonoras, como vimos no decorrer do trabalho. Vários outros trabalhos dele poderiam ser analisados por geógrafos interessados pelo tema, pois os assuntos de interesse para a geografia abordados na sua vasta obra são inúmeros. Muitos desses assuntos estão presentes nos álbuns analisados e buscamos, dentro do possível, mostrar um pouco algumas das possibilidades de estudos relacionando-os com a geografia. O enfoque é dado ao estado de Minas Gerais, onde Milton passou parte de sua vida e sua relação com esse espaço contribuiu para sua formação como sujeito e como artista.

Esperamos que esse trabalho possa servir, de alguma maneira, como inspiração para futuros trabalhos de geografia que busquem na música um ponto de partida ou uma de suas fontes.

*“O importante não é a saída, nem a chegada, mas a travessia.”* **Milton Nascimento**



## Referências

ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a memória das cidades. **Revista da Faculdade de Letras**, v. 14, p. 77-97, 1998.

ANAIS DO 3º WORKSHOP DE GEOGRAFIA CULTURAL: **O lugar e as disputas da cultura no espaço** 19 e 20 de julho de 2017. UNIFAL - MG - Alfenas - MG. em: <https://www.unifal-mg.edu.br/geografia/workshopdegeografiacultural>. Acesso em 01 jul. 2020.

BAY, Dora Maria Dutra. Arte & Sociedade: pinceladas num tema insólito. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, Florianópolis, v. 7, n. 78, p. 2-18, jan. 2006.

BERDOULAY, Vincent. Espaço e Cultura. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs). **Olhares geográfico: modos de ver e viver o espaço**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. p.101-131.

BORGES, Márcio. Os sonhos não envelhecem, Histórias do Clube da Esquina. 9 ed. São Paulo: Geração, 2019.

CANDIDO, Antônio. Os parceiros do Rio Bonito. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2010.

DINIZ, Sheyla Castro. "...De Tudo que a Gente Sonhou" Amigos e Canções do CLUBE DA ESQUINA. 1 ed. São Paulo: Intermeios, 2017.

GUERALDO, Vinícius José Fecchio. **Em Busca do Consenso: Milton Nascimento e a perda dos laços comunitários**. 2017. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

MARANDOLA JR, Eduardo. Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento. Geosul, Florianópolis. **Geosul**, v. 25, n. 49, p. 7-26, jan./jun. 2010.

MARANDOLA JR., E.; OLIVEIRA, L. **Geograficidade e espacialidade na literatura**. GEOGRAFIA, Rio Claro, v. 34, n.3, p. 487-508, set./dez. 2009.

MORAES, Antonio Carlos Robert. **Ideologias Geográficas** Espaço, Cultura e Política no Brasil. 5° ed. São Paulo: Annablume, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. **Revista USP**, n. 87, p. 56-73, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. História & Música: História cultural da música popular. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NUHA, Danilo. MILTON NASCIMENTO, letras, histórias e canções. 1ed. São Paulo: Editora Master Books, 2017.

PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e Música: Uma Introdução ao Tema. **Biblio 3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona**, Vol. XVII, nº978, p. 1-31, mayo de 2012.

PANITZ, Lucas Manassi. GEOGRAFIA DA MÚSICA: UM BALANÇO DE TRINTA ANOS DE PESQUISAS NO BRASIL. **Espaço e Cultura**, n. 50, p. 13-27, 2021.

PEREIRA, Camila Almeida. A MÚSICA DE PROTESTO COMO FORMA DE EXPRESSÃO NA DÉCADA DE 60. 2019.

SOBREIRA, Frederico. Mineração do ouro no período colonial: alterações paisagísticas antrópicas na serra de Ouro Preto, Minas Gerais.

**Quaternary and Environmental Geosciences**, [S.l.], v. 5, n. 1, set. 2014.

SOUZA, Marquessuel Dantas de. Geografia, literatura e música: o simbolismo geográfico na arte. **Revista de Geografia (UFPE)**. Pernambuco, v. 30, No. 1, 2013, 103-147, janeiro 2013.

TORRES, Marcos Alberto; KOZEL, Salete. PAISAGENS SONORAS: POSSÍVEIS CAMINHOS AOS ESTUDOS CULTURAIS EM GEOGRAFIA. **Raega - O Espaço Geográfico em Análise**, [S.l.], v. 20, dez. 2010.