

# ***Vera cruz: entre a instabilidade, a ambiguidade e a náusea nas versões de Milton Nascimento e Wayne Shorter***

Modalidade: COMUNICAÇÃO

*Vinicius Moreira Corilow*

*Universidade Estadual de Campinas – vi\_corilow@yahoo.com.br*

**Resumo:** Buscando entender a relação musical entre Milton Nascimento e Wayne Shorter encontramos o primeiro contato entre eles através da canção “Vera Cruz”, de Milton e Márcio Borges, gravada por Milton em 1968, e regravada por Wayne em 1970. Para isso analisamos os aspectos musicais das duas gravações no contexto biográfico e histórico de ambas as carreiras, e percebemos como cada versão expressava musicalmente as instabilidades e ambiguidades do momento político, cultural e pessoal que viviam, além da construção de uma particular náusea na versão de Wayne Shorter, resultado de sua relação com a cultura jazzística daquela época.

**Palavras-chave:** Milton Nascimento, Wayne Shorter, *fusion*, MPB.

***Vera Cruz: Between Instability, Ambiguity, and Nausea in Milton Nascimento and Wayne Shorter’s Recordings***

**Abstract:** In order to understand the musical relationship between Milton Nascimento and Wayne Shorter, we found a first contact between them through the song “Vera Cruz”, by Milton and Márcio Borges, first recorded in 1968 by Milton and after that by Wayne Shorter in 1970 of which musician. For this, we analyze the musical aspects of the two recordings in the biographical and historical context of both careers, and we noted how each one musically express the instabilities and the ambiguities of their political, cultural and personal moment. Beside that, we noted the construction of a particular nausea in Shorter's version, arising from his relationship with the jazz culture of the time

**Keywords:** Milton Nascimento, Wayne Shorter, *fusion*, MPB.

## **1. Introdução**

No prefácio do livro *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina* de Márcio Borges, Caetano Veloso afirma que Milton Nascimento “sugeriu uma fusão que – partindo de premissas muitas outras e de uma perspectiva brasileira – confluía com a fusão inaugurada por Miles Davis” (VELOSO, apud, BORGES, 2009, p. 14). Essa confluência de fato é perceptível em 1974, no disco *Native Dancer* do compositor e saxofonista Wayne Shorter – parceiro de Miles no início do *fusion*<sup>1</sup> –, no qual Milton participa de forma marcante, cantando e tocando violão em cinco canções suas. Esse disco também marcou o início de um duradouro relacionamento musical entre ambos<sup>2</sup>, além de ter sido fundamental para a carreira internacional do brasileiro (MERCER, 2004, p. 173 e DOLORES, 2009, p. 187).

Quando Wayne Shorter lança esse álbum no período em que integrava o *Weather Report* – um dos grupos mais representativos do *fusion*, em franca ascensão nesse período – atrai os olhares para uma sonoridade singular, consequência dessa parceria estreita com Milton. O resultado desse trabalho, mostrou uma interação entre duas musicalidades marcadas pelo

desenvolvimento de hibridismo musical, especificamente a mistura de gêneros como o *jazz*, o *rock*, o *funk*, a *salsa*, o *samba*, a *rhumba*, a *guarânia*, entre outros gêneros da música popular.

Buscamos entender o início dessa relação musical entre dois importantes compositores, especificamente o desenvolvimento da maneira como realizavam essas misturas de gêneros, como essa relação atuou nesse desenvolvimento, bem como as questões às quais os trabalhos deles estão atrelados. Nessa busca, encontramos um primeiro ponto de contato entre ambos, anterior ao disco *Native Dancer*: a canção “Vera Cruz”, de Milton Nascimento em parceria com Marcio Borges e Ronaldo Bastos, gravada nos EUA, em 1968, no seu segundo disco, *Courage*, e também gravada por Wayne Shorter em 1970, em seu disco *Moto Grosso Feio*, um ano antes da formação do grupo *Weather Report*. O momento dessas gravações se mostra privilegiado para entender algumas formulações desse período.

## 2. O momento singular de “Vera Cruz”

Logo após o sucesso de Milton no II Festival internacional da canção em 1967, ele é convidado a gravar um álbum no Brasil e outro nos EUA. Seriam os primeiros discos de sua extensa discografia. “Vera Cruz”, é gravada nesse momento inicial da sua carreira, no qual ocorre a precoce exposição internacional de seu trabalho, que apesar de não obter tanta repercussão global – o que de fato só ocorrerá com *Native Dancer* –, foi muito reconhecido no meio musical dos EUA, chegando em pouco tempo às mãos de Wayne Shorter (MERCER, 2004, p. 167).

É importante notar que entre 1962 e 1968, Milton se mudou de Três Pontas, no interior de Minas Gerais, para Belo Horizonte, depois, para São Paulo, para o Rio de Janeiro e por fim realizou sua primeira viagem para os EUA e para o México, a fim de gravar o álbum *Courage*, e realizar o primeiro show exclusivamente seu. De cantor de bailes no sul de Minas a nova revelação da música brasileira em terras estrangeiras em apenas seis anos. Através desses deslocamentos geográficos e culturais, revelava-se um caminho musical com múltiplas possibilidades.

O saxofonista, por sua vez, estava em um ponto crítico de sua carreira quando gravou “Vera Cruz”. Wayne tinha acabado de sair do importante grupo de Miles Davis, tinha participado ativamente de duas fases da carreira do trompetista<sup>3</sup> e considerava, naquele momento, a possibilidade de desenvolver um grupo próprio.

É nesse período que ele grava “Vera Cruz” no disco *Moto Grosso Feio* (1970), o qual, ao lado de *Supernova* (1969) e *Odyssey of Iska* (1970), são os seus trabalhos de maior

experimentação. Através da improvisação coletiva, da utilização de formas menos padronizadas e mais livres, de uma instrumentação não convencional tanto acústica como elétrica e também da utilização do *rock* e do *funk* ao lado do *jazz*, Shorter explora de maneira mais radical alguns procedimentos já experimentados em parceria com os grupos de Miles, desestruturando as bases musicais jazzísticas, como de certa maneira já se observava desde Ornette Coleman, John Coltrane e outros expoentes do *free-jazz*.

Nesses trabalhos é recorrente uma instrumentação, um repertório e algumas levadas rítmicas característicos de outras culturas, com presença significativa da música popular brasileira<sup>4</sup>. Wayne já usara alguns desses elementos anteriormente de forma delimitada<sup>5</sup>, mas nesses três discos eles parecem se integrar aos procedimentos de desestabilização da musicalidade jazzística através da fricção<sup>6</sup> desta com fragmentos de musicalidades de outras culturas (PIEDADE, 2011). A falta de coesão entre elementos de diferentes culturas, sua aparição nas composições em relação de atrito e tensão, parece revelar uma vontade de ruptura necessária antes de quaisquer novos desenvolvimentos.

Essa necessidade de mudança e também de contato com elementos de outras musicalidades é descrita em sua biografia através de uma viagem que Wayne faz para as ilhas caribenhas (MERCER, 2004, p. 138), logo após a saída do grupo de Miles e muito próximo ao momento de gravação de *Moto Grosso Feio*:

O que deveria acontecer depois daquilo? [da experiência com Miles] Qualquer coisa que Wayne fosse fazer, ele não queria fazer da mesma maneira. Qualquer coisa menos a velha rotina dos bares. E por algum tempo, ele sequer tinha algum interesse no saxofone. “Eu não queria tocar,” ele disse, “eu apenas olhava para o instrumento de vez em quando. Então comecei a tocar um monte de outras coisas, não do jazz, mas coisas de Yma Sumac, músicas do Peru, um monte de coisas latinas”. (MERCER, 2004, p.138,139)

Aparentemente, algo no ambiente jazzístico interferia em sua vontade de se expressar através dessa musicalidade, inclusive através do saxofone, fazendo-o buscar essas “outras coisas, não do jazz”, como se buscasse saídas de “velhas rotinas” em outros universos musicais.

“Vera Cruz” é criada e recriada em um período de novos caminhos para ambos os artistas. Para Milton, um caminho que rapidamente o impulsionava a viver situações novas em lugares distantes e para Wayne, um caminho ainda obscuro, que pedia a ruptura de hábitos consolidados. E nesse primeiro e efêmero cruzamento entre as trilhas de Milton Nascimento e Wayne Shorter, procuraremos as entradas e saídas que encontraram.

## 2. Análise da primeira gravação de “Vera Cruz”

Observaremos algumas características da primeira gravação da canção “Vera Cruz”, do álbum *Courage* de 1968. A forma dessa versão pode ser resumida como Introdução, Ponte, A1, A2, Introdução, Ponte, B, A3, mas na nossa análise focaremos em alguns aspectos da Introdução e da parte A de forma geral, já que é notável a forma contrastante como eles são tratados nessas duas partes, bem como os efeitos que eles causam.

No aspecto rítmico, a Introdução em andamento lento, tem uma condução muito sutil, em 3 tempos, através de esparsas figuras rítmicas constantes (fig.1), mas encobertas pela intensidade sonora alta da voz e do órgão e com *ritardando* e *fermata*, que desestabilizam o pulso. Dessa forma, a rítmica da introdução soa sem um pulso claro, lento, *rubato*, “arrastado” e instável.

Fig. 1 – condução rítmica da Introdução da 1ª versão.

Por outro lado, na parte A a condução rítmica é muito clara e presente, em andamento médio e sem alteração, com figuras rítmicas bem definidas e constantes. A sonoridade é movimentada, constante e pulsada. Entretanto, as variadas figuras rítmicas da parte A deixam o gênero ambíguo, com características misturadas de diversos gêneros, como a ciranda, a marchinha, o baião e o afoxé<sup>7</sup>.

Fig. 2 – Padrões da condução rítmica dos primeiros compassos da parte A da 1ª versão

A harmonia da introdução conduzida pelo órgão, tem um centro no acorde de Gm7. Entretanto, não ocorre uma progressão tonal ou modal, já que a harmonia é construída apenas com acordes menores, e em movimentos majoritariamente cromáticos. Dessa forma, a centralidade de Gm7 é constantemente abalada pelo movimento paralelo de acordes de mesma qualidade, deixando a harmonia desse trecho instável e contribuindo para a construção desse sentido juntamente com a condução rítmica.

The musical score consists of two systems. The first system is in 3/4 time with a tempo of 50 and a 'Rubato' marking. It features a melody in treble clef with four measures. The chords are Gm9, Bbm9, Am9, and Abm9, connected by arrows indicating chromatic movement. The lyrics are: 'Ho - je foi que a per - di mas on - de já nem sei me le - vo pa - ra\_o mar Que - ro\_em ou - tra man - si - dão um di - a an - co - rar e aos ven - tos me\_es - que - cer'. The second system starts at measure 5 and ends at measure 8. It features a melody in treble clef with four measures. The chords are Gm9, F#m9, Em9/C or Cmaj7 #11, and Gmb13. The tempo changes to 110 at the end of the second system. The lyrics are: 'Em Ve - ra me lar - gue - i\_e dei - to nes - sa dor meu cor - po sem lu - gar que\_ao ven - to me\_a - mar - re - i\_e ne - le vou par - tir a - trás de Ve - ra Cruz'.

Fig.3 – Melódia e harmonia da Introdução da 1ª versão, com análise intervalar do movimento dos acordes, e com acordes de Gm marcados.

Também parece existir certa relação entre a harmonia e o ritmo na parte A. A prolongada permanência no acorde de Gm no trecho inicial e no trecho final, bem como a utilização do V grau menor e a ocorrência da melodia apenas no modo de Sol Eólio, sugerem uma harmonia modal. Entretanto o acorde de EbMaj7 ocorre duas vezes no centro da música em momentos fortes da métrica, causando uma sensação de bimodalismo<sup>8</sup> entre os modos relativos de Mi bemol lídio e Sol eólio. Também ocorrem alguns procedimentos de harmonias tonais, como um CESH<sup>9</sup> em dois trechos – inclusive em torno de notas que diferenciam o modo eólio de outros semelhantes<sup>10</sup> – e um subII-V7 individual de EbMaj7. Dessa maneira, Milton parece criar uma harmonia ambígua entre dois modos relativos, ao mesmo tempo que confunde a sonoridade dos modos utilizando procedimentos tonais.

The image displays a musical score for part A, consisting of six staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 4/4. The score is annotated with various musical symbols and text:

- Staff 1 (Measures 16-19):** Chords *I*m (Gm7) and *G*m6. A large arrow labeled "CESH" spans from measure 16 to 19. A dynamic marking *f* is present at the start.
- Staff 2 (Measures 20-23):** Chords *G*m/maj7 and *G*m7.
- Staff 3 (Measures 24-27):** Chords *V*maj7 (Ebmaj7) and *V*m (Dm7). A circle highlights the *V*maj7 chord.
- Staff 4 (Measures 28-31):** Chords *IV*m (Cm7).
- Staff 5 (Measures 32-35):** Chords *SubII*m / *VI* (Bm7) and *V* / *VI* (Bb13). A large arrow labeled "subII-V" spans from measure 32 to 35.
- Staff 6 (Measures 36-39):** Chords *V*maj7 (Ebmaj7) and *V*m - dominante menor (Dm7 b13). A circle highlights the *V*maj7 chord, and a box highlights the *V*m - dominante menor chord. The word "Flautas" is written at the end of the staff.
- Staff 7 (Measures 40-43):** Chords *I*m (Gm7) and *G*m6. A large arrow labeled "CESH" spans from measure 40 to 43.
- Staff 8 (Measures 44-47):** Chords *G*m7 and *G*m6. A large arrow labeled "CESH" spans from measure 44 to 47.

Fig. 4 – Melodia e harmonia da parte A, com graus, setas indicando os movimentos tonais (CESH e subII-V individual) círculos mostrando o centro em Mi bemol lídio, e caixas nos dominantes menores.

A melodia feita pela voz de Milton, de certa forma, também trabalha essas características. Na introdução, a melodia reforça tanto a instabilidade da rítmica como da harmonia<sup>11</sup>, mas também carrega na curvatura melódica que ascende e descende, em um movimento ondulante que progressivamente se acentua com a estrutura arpejada do final desse trecho (ver Fig. 3).

Na parte A, ela reforça a clareza rítmica constante, usualmente com frases que vão de notas longas a semínimas, acompanhando o pulso e o novo andamento, mas sem qualquer figura rítmica que possa caracterizar um gênero específico, mantendo a ambiguidade de gênero. No que tange a relação com a harmonia, exatamente nos acordes que tem notas estranhas ao modo de Sol eólio ou Mi bemol lídio, a melodia se concentra nas notas que são comuns ao modo e ao mesmo tempo importantes na caracterização desses acordes, reforçando a presença do acorde estranho ao modo, ao mesmo tempo que reforça a sonoridade modal. A curvatura

melódica se desenvolve em cada frase em torno de alguma nota, com exceção da última frase descendente, que conclui na sétima de Gm7 no primeiro A e na fundamental nas outras repetições.

Toda essa configuração de instabilidade e ambiguidade se soma às figuras que a letra apresenta nessa versão<sup>12</sup>:

Introdução 1ª vez	Introdução 2ª vez	<u>A</u> 3ª vez
Hoje foi que a perdi	Quero em outra mansidão	Ah, quisera encontrar
Mas hoje já nem sei	Um dia ancorar	A moça que se foi
Me levo para o mar	E ao vento me esquecer	No mar de Vera Cruz
Em Vera me larguei	Que ao vento me amarrei	E o pranto que ficou
E deito nessa dor	E nele vou partir	No norte que perdi
Meu corpo sem lugar	Atrás de Vera Cruz	Nas coisas de um olhar

Tab. 1 – letra da 1ª versão de “Vera Cruz” na forma.

As letras das canções de Milton, em sua maioria, eram feitas após a música pelos parceiros dele. Nesse caso, no entanto, não foi assim. Márcio Borges nos conta em seu livro que concebeu o tema da letra três anos antes da gravação: “uma mulher-pátria, porto seguro como útero, mas também oceano de marés traiçoeiras, uma imensa mulher-pátria-mãe, mas também uma moça – ‘Vera Cruz’! Linda, mas perdida.” (BORGES, 2009, p.118). Algum tempo depois, escrevera um esboço, que depois haveria de ser finalizado por Ronaldo Bastos e logo gravado nessa versão. Podemos perceber que essa ideia central se manteve, tomando a forma de “Vera Cruz”, figura ambígua de mulher e lugar ao mesmo tempo, perdida e buscada insistentemente, onde o eu-lírico se entrega totalmente, mas ao perdê-la, perde também o rumo, o “norte”, tendo seu “corpo sem lugar”.

Portanto, nos parece que a música desenvolve alguns sentidos comuns às ideias centrais da letra, através da instabilidade do pulso e da tonalidade da introdução – na qual as ideias centrais são a perda, o corpo sem lugar e a inevitável busca de algo distante e perdido – bem como da ambiguidade na percepção do gênero e dos modos da parte A – na qual é trabalhada a figura da moça-Vera Cruz, através do desnorteamento que seu olhar comporta.

#### 4. A segunda gravação de “Vera Cruz”, de Wayne Shorter

Nessa segunda gravação de “Vera Cruz”, Wayne Shorter reúne um grupo, onde não somente a instrumentação é incomum – com a presença de instrumentos como a marimba, o cello, e a guitarra de 12 cordas e o *steeldrum* –, como também alguns músicos que tocam

instrumentos que não são suas especialidades<sup>13</sup>, apesar de muitos deles já terem tocados juntos nos grupos de Miles.

Através dessa incomum reunião de timbres, o saxofonista escolhe apenas a parte A de “Vera Cruz” como um território de interação, improvisação e reelaboração em torno da melodia, muito próxima à primeira versão, a qual se repete três vezes entre uma introdução, algumas curtas pontes entre as partes, e uma finalização.

A primeira e mais geral percepção que temos dessa gravação é a radicalização da sonoridade instável da condução rítmica da introdução da primeira versão por todo o seu arranjo. Isso porque nessa versão não ocorre qualquer figura rítmica contínua, a única marcação se dá através do contrabaixo e da melodia no saxofone, ambos em relativa sincronia em grande parte da música, sendo tudo, portanto, muito instável e volátil, mas ao mesmo tempo repetitivo através da insistente melodia.

Portanto, o arranjo trabalha ao mesmo tempo com previsibilidade através da melodia e harmonia, que de forma geral se repetem, e imprevisibilidade, através da falta de pulso constante e da grande variação de intensidade e densidade. É a maneira como esses aspectos são explorados, bem como a interação entre eles, que expõe a ideia geral dessa versão.

A melodia ocorre em uma dinâmica que varia pouco, entre o *piano* e o *mezzoforte*, com articulação leve ou inexistente na maioria do tempo. A intensidade sonora da melodia ocorre, ou abaixo da intensidade dos outros instrumentos, ou no mesmo plano. Também ocorrem outras melodias em contraponto, e como a intensidade é igual ou maior que a da melodia do saxofone, é difícil estabelecer, principalmente no começo, qual é a principal. Essas melodias, às vezes, têm notas e frases bem definidas, mas em outros momentos realizam muitos *glissandos* e desafinações, criando um aparente conflito em torno da melodia do saxofone.

Nessa versão ocorre uma rearmonização da parte A da versão de Milton, conduzida pelo contrabaixo e pela guitarra, feita principalmente nos momentos onde, na versão de Milton, ocorria um mesmo acorde por muitos compassos e um CESH em torno da sétima. Nessa versão a harmonia caminha por segundas descendentes até o décimo compasso, com exceção de alguns acordes de II-V individuais. Além desses acordes, apenas não estão no campo harmônico o acorde do compasso 2, por causa do seu baixo invertido na nona menor, e o acorde do compasso 9, empréstimo modal de Fá # maior. Isso cria uma harmonia mais tonal e menos modal. Entretanto, se a harmonia progride por caminhos mais previsível e menos ambíguos, há que se notar que alguns acordes que funcionam como passagem cromática entre acordes do campo harmônico no movimento de segundas, as pontes, a transposição para uma terça menor abaixo,



juntamente com a característica descendente parece criar campos de sonoridade depressiva e letárgica no fluxo harmônico previsível.

Ex. 6 – Melodia e cifra do 1º A, ponte e 2º A da segunda versão de “Vera Cruz”. Setas indicam o movimento de segundas descendente, quadros indicam acordes interpolados por acordes nesse movimento, e

círculos indicam as regiões depressivas do fluxo harmônico nos acordes fora do campo.

Se a condução rítmica é feita principalmente pela melodia do sax e pelo contrabaixo, a bateria assume um papel de condução dinâmica, através da intensidade sonora e da densidade de notas que apresenta. Apenas o saxofone parece não reagir proporcionalmente, aumentando pouco a intensidade, apenas para se manter audível.

Em relação à primeira versão, nos parece que ao considerar a instabilidade causada pela perda do ambíguo objeto de desejo, Wayne radicaliza musicalmente a instabilidade deixando-a em primeiro plano, mas em torno de algo previsível, letárgico e com zonas de depressão, criando uma relação entre um objeto em conflito e um ambiente caótico que a nós se traduz em uma náusea; tanto física, de alguém mareado em um mar movimentado, como psicológica, de alguém perdido, como se a cada repetição fosse uma volta a um mesmo ponto, a uma situação interna e externa incontrolável e sem saída satisfatória. De fato, nada se resolve satisfatoriamente nessa versão; a melodia sempre termina na sétima e não resolve na fundamental, e os acordes sempre se desviam do I grau, com exceção dos últimos segundos, onde apenas o baixo toca timidamente a fundamental.

## 5. Conclusão

Do Levy [prédio em que Borges morava e onde, junto com Milton, compôs as primeiras músicas], para o mundo em oitocentos dias! As previsões de Das Baixínhas, o profeta, começavam a se cumprir... Só que... ELEONOR RIGBY... look at all these lonely people, Martin Luther King é assassinado. Escalada de Guerra no Vietnã. Guerra no Oriente Médio. Primavera de Praga. Barricadas nas ruas de Paris [eventos do maio de 68]. Barricadas nas ruas de Pequim. Estudantes se rebelam em Nanterre. Se rebelam na Tchecoslováquia. Se rebelam no Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, no mundo inteiro. Nas manchetes, Panteras Negras, Black Muslims, Malcom X, Bob Kennedy também é assassinado, Mao, Che, Dazibao, Muhamad Ali, ex-Cassius Clay. Só que agora todo mundo sabe quem é Jimi Hendrix. [...] (BORGES, 2009, p.188,189)

Essa passagem do livro de Márcio Borges está no final do capítulo intitulado “Vera Cruz”. É em meio a um cenário político turbulento em seus próprios países e no mundo, que Milton Nascimento e Wayne Shorter constroem cada qual sua versão dessa canção inicialmente pensada por Marcio Borges.

Milton grava a sua versão nos EUA, dialogando com outra cultura, expressando em sua música a instabilidade de um viajante em mares distantes e turbulentos e a ambiguidade de sua amada moça-Brasil que se perdia cada vez mais com os *Atos Institucionais* da ditadura.

Wayne por sua vez, de seu próprio lugar, expressa hiperbolicamente a instabilidade dessa cultura, mas expressa também o movimento insistente e letárgico da melodia de “Vera Cruz”, imerso em uma rotina que se repetia e na qual expandia as suas fissuras com fragmentos de novas sonoridades e musicalidades. Em meio a esse caos e sem saídas satisfatórias ainda, uma náusea sartreana<sup>14</sup> parece surgir através de uma consciência da contingência de sua identidade e cultura, em inevitáveis processos de ruptura e transformação.

## Referências

- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. 5ª ed., São Paulo, Geração editorial, 2009.
- DOLORES, Maria. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. 3ª ed., Rio de Janeiro, Record, 2009
- FREITAS, Sérgio de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, 2010.
- MERCER, Michelle. *Footprints: The Life and Work of Wayne Shorter*. New York, Tarcher/Penguin, 2004.
- PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidades e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.
- TAGG, Philipp. *Everyday Tonality II(towards a tonal theory of most people hear)*. New York & Huddersfield, MMSMP, 2014.

RAWLINGS, Robert, BAHHA, Nor Eddine. *Jazzology: The encyclopedia of jazz theory for all musicians*, NY, Hal Leonard, 2005

SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. 10 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SOUZA, Thana Mara de. A Presença da História no primeiro Sartre. *Princípios*, Natal, v.16, n.26, p.87-105, 2009.

---

<sup>1</sup> Wayne Shorter, um dos ícones do jazz de sua geração, participa em 1969 dos discos de Miles Davis *In a Silent Way* e *Bitches Brew*, exatamente os considerados como inaugurantes do *fusion*. Esse subgênero surgiu em meados da década de 60 a partir do jazz, propunha uma integração com elementos de outros gêneros da música popular, em especial o rock, o soul e o funk, mas também com gêneros musicais de outras partes do mundo, como da América latina e da Índia.

<sup>2</sup> São constantes os álbuns e shows de Milton que tem a participação do saxofonista desde esse momento até os dias de hoje, como por exemplo, em 30 de abril do ano passado ambos se apresentaram em Istambul como parte das comemorações do Dia Internacional do Jazz sob a curadoria da ONU, como consta em <http://www.miltonnascimento.com.br/site/noticias.php?id=199> (acessado em 20/04/2015)

<sup>3</sup> Especificamente o segundo grande quinteto, de 1964 a 1968, e o início da fase elétrica em 1968 a 1970

<sup>4</sup> Wayne Shorter usa instrumentos mais característicos de outros gêneros como a marimba, o violão, cúica, berimbau, *steeldrum*, o cello, mas também a guitarra e baixo elétrico e cita vários ritmos e gêneros. Além de “Vera Cruz”, ele grava “De Pois do Amor o Vazio” de seu amigo Bobby Thomas em *Odyssey of Iska*, e “Dindi” de Tom Jobim, esta última numa versão que cria uma textura rítmica densa com a percussão de Airto Moreira e vários músicos, improvisando sobre uma base de samba.

<sup>5</sup> Como, por exemplo, seu trabalho com *latin-jazz* e *afro-jazz* com o grupo *Art Blakey and the Jazz Messengers*, e sua versão de “Black Orpheus” / “Manhã de Carnaval” de Luiz Bonfá.

<sup>6</sup> Discutindo o hibridismo musical, Acácio Piedade constrói essa ideia de fricção de musicalidade, como contraposição à ideia de fusão de musicalidade mais difundida, descrevendo um contato conflituoso entre duas musicalidades, de forma a serem perceptíveis os núcleos duros de cada uma, apesar das trocas existentes.

<sup>7</sup> Nesse trecho o violão parece fazer um ritmo de marchinha ou de ciranda, na bateria o baião, no triângulo a sonoridade de gêneros nordestinos (porém em figura rítmica não característica), e no baixo o afoxé ou a ciranda.

<sup>8</sup> Philip Tagg através do estudo de Carlos Vega define *bimodalidade* como “um tipo de tonalidade na qual dois diferentes modos, e, portanto, duas diferentes tônicas, podem ser ouvidas simultaneamente ou em sucessão, um após a outro” (TAGG, 2014, p.481).

<sup>9</sup> O *Contrapuntual Embeleshment of Static Harmony* ocorre quando alguma nota de um acorde que se mantém por algum tempo, caminha realizando alterações na qualidade do acorde, (RAWLINGS and BAHHA, 2005) Um exemplo muito conhecido desse procedimento na música popular é a harmonia da introdução e dos doze primeiros compassos de “Carinhoso”, que caminha entre a 5ª justa, a 5ª aumentada e a 6ª maior dos acordes.

<sup>10</sup> Alterando a sétima e a sexta, confundindo com a sonoridade do modo dórico, do eólio com sétima maior, e do eólio com sexta e sétima maior.

<sup>11</sup> A melodia integra o caráter *rubato* do ritmo, conduzindo o *ritardando* e a *fermata* e respeitando o início dos compassos e se desenvolve em notas importantes dos acordes, realizando algumas antecipações e reforçando assim o cromatismo harmônico,

<sup>12</sup> Em outras versões existem mais duas estrofes distintas na parte A.

<sup>13</sup> É o caso de Dave Holland que executa o violão, Ron Carter o violoncello, e Chick Corea a marimba, bateria e percussão. Além desses casos específicos, temos Miroslav Vitous no contrabaixo acústico – que juntamente com Wayne e Joe Zawinul daria início ao grupo *Weather Report* no ano seguinte –, John MacLaguin na guitarra de doze cordas, e a desconhecida Michellin Prell na bateria. Parece haver também um não mencionado *steeldrum*.

<sup>14</sup> No seu primeiro livro “A Náusea”, Jean-Paul Sartre descreve a sensação desagradável de Roquentin que “aos poucos se torna a Náusea, a descoberta da total contingência do mundo e de si mesmo” (SOUZA, 2009, p. 98). Dessa forma o personagem historiador relata: “os objetos não deveriam tocar, já que não vivem. (...) E a mim eles tocam – é insuportável. Tenho medo de entrar em contato com eles exatamente como se fossem animais vivos (...) uma metamorfose insinuante e delicadamente horrível de todas as sensações; era a náusea” (SARTRE, 2000, p.26)”.