

“Não precisa morrer pra ver Deus”: uma análise das relações sociais que constituem o projeto #existeamor de Milton Nascimento e Criolo¹

*“Não precisa morrer pra ver Deus”: an analysis
of the social relations that constitute the project
#existeamor, created by Milton Nascimento and Criolo*

**Fernanda de Araújo Patrocínio¹,
Vanessa Vilas Bôas Gatti²**

1. Doutoranda em sociologia pela Universidade de São Paulo, pesquisadora do Núcleo de Sociologia da Cultura da USP. Orcid: 0000-0002-7479817X. **faraujopatrocínio@gmail.com**

2. Doutoranda em sociologia pela Universidade de São Paulo, pesquisadora do Núcleo de Sociologia da Cultura da USP. Orcid: 0000-0002-3457-3793. **vanessagatti@gmail.com**

Resumo: O presente artigo apresenta uma análise do projeto #existeamor, protagonizado pelos músicos Milton Nascimento e Criolo. Trata-se de uma plataforma multifacetada lançada durante a pandemia de Covid-19, que inclui um EP, dois videoclipes e uma iniciativa de doação virtual a instituições que atendem pessoas em situação de vulnerabilidade social. Ao navegar por #existeamor, percebe-se que foi montando um produto que se retroalimenta durante todo seu processo de concepção e execução. Além disso, vale-se ainda

1. O trabalho foi desenvolvido com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, recebido por ambas as pesquisadoras.

dos rituais de sacralidade e da experiência de suspensão do ordinário para engajamento e reconhecimento quanto à sua originalidade, além do carisma convertido em materialidade. O objetivo deste trabalho é compreender os ganhos simbólicos dos artistas ao conferirem à arte um papel de instrumento de sensibilização dentro do projeto #existeamor, considerando-se para tal a mobilização que envolve os dois músicos protagonistas, suas respectivas equipes e os efeitos dessa soma de poderes.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira; Cultura; Milton Nascimento; Criolo; Covid-19.

Abstract: This article presents an analysis of the #existeamor project, led by the musicians Milton Nascimento and Criolo. It is a multifaceted platform launched during the Covid-19 pandemic, which includes an EP, two videos and a virtual donation initiative to institutions that serve people in situations of social vulnerability. While the user is browsing #existeamor, it is clear that the product has been assembled in a way that feeds back throughout its design and execution process. In addition, it also uses the rituals of sacredness and the experience of suspending the ordinary for engagement and recognition of its originality, in addition to the charism converted into materiality. The objective of this work is to understand the symbolic gains of the artists by giving art a role as an awareness tool within the #existeamor project, considering for this purpose the mobilization that involves this two protagonist musicians and their respective teams and the effects of this sum of powers.

Keywords: Brazilian Popular Music; Culture; Milton Nascimento; Criolo; Covid-19.

Introdução

Não é raro encontrarmos objetos artísticos associados às experiências transcendentais, de algum modo, ligados ao universo do sagrado e, por vezes, recebendo aproximações que remetem à criação extraordinária ou ao resultado de iluminações, com adjetivos carregados de significado como “inefável”, “sublime” ou “atemporal”. A constituição da arte enquanto atividade em que se

efetiva a máxima criatividade humana, imputando ao autor uma posição glorificada, faz parte de um processo de construção coletiva de tal lugar. E, apesar da criação artística tomar ares de universal e atemporal e, por consequência, o gênio responsável pela criação ocupar um lugar incontestável no tecido social, é possível localizar no tempo a constituição desta posição social, resultado de elaborações a partir de transformações históricas estruturais (WILLIAMS, 1969).

Em outras palavras, a posição social do artista genial é resultado de um complexo processo de construção coletiva que confere a certos indivíduos e a alguns âmbitos da atividade social um poder extraordinário. A produção social deste posto da autoria cria as condições necessárias para que a criação seja possível e seja cultuada por todos, como uma atividade distinta das demais. À semelhança da produção coletiva da experiência religiosa, a crença nos ocupantes do lugar do gênio deve ser nutrida constantemente, por meio de rituais de consagração, exaltações mútuas entre pares ou sedimentação de um estilo autoral – enquanto definidor de uma linguagem a que os novos pretendentes devem conhecer e se referir, transformando obras de arte em clássicos a serem cultuados.

Milton Nascimento e Criolo são dois músicos e compositores do cenário musical popular brasileiro com trajetórias peculiares, públicos diferentes (ainda que com intersecção importante) e provenientes de linhagens distintas da música popular. No entanto, ambos os artistas aparecem relacionados, ainda que de formas diferentes, à sensibilidade aguda e à suspensão do ordinário, seja nas composições e nas letras das canções, seja nas performances e na construção de seus personagens. A presença marcante do tema da religiosidade na obra de Milton Nascimento somada ao seu procedimento composicional de melodias e harmonias, que realçam elementos poéticos da letra com falsetes e voz de peito, graves e agudos (BORÉM, LOPES, 2014), conferem ao compositor um lugar canônico e excepcional na música brasileira, lugar esse resumido por Elis Regina na frase “Se Deus cantasse, seria com a voz de Milton”. Já Criolo faz constantes referências ao poder transformador da arte, caracterizando seu palco como uma espécie de celebração deste poder, que une mentes e corações, endossado por figuras-chave do universo cultural brasileiro.

A aproximação de Milton e Criolo rende composições em parceria que redefinem, em alguma medida, ambas as trajetórias. A partir dessa movimentação pode-se entrever um processo de produção dinâmico e coletivo deste lugar excepcional atribuído à criação artística e, por consequência, aos seus criadores. A sensibilidade constantemente referida por ambos os artistas ao definirem um ao outro (o que sustenta inclusive a amizade, como relatado em entrevistas), desembocou não somente nas composições, mas também no projeto intitulado #existeamor. As composições em parceria, releituras de composições dos dois artistas, foram lançadas num EP com quatro músicas e acompanhadas por videoclipes com imagens do vazio da cidade de São Paulo devido isolamento social, por consequência da pandemia do Covid-19. Uma campanha de arrecadação de recursos para pessoas em situação de vulnerabilidade social também faz parte do projeto.

Diante disso, o objetivo deste artigo é compreender os ganhos simbólicos dos artistas ao conferirem à arte um papel de instrumento de sensibilização dentro do projeto #existeamor, considerando-se para tal a mobilização que envolve os dois músicos protagonistas e suas respectivas equipes e os efeitos dessa soma de poderes. Desse modo, a leitura levará em conta as posições ocupadas por cada um dos artistas envolvidos no projeto em relação no campo da música popular brasileira, bem como as estratégias adotadas para a disseminação das mensagens, a partir do contexto o qual o disco está inserido.

Assim, para analisar este projeto multimeios, elenca-se a divisão da seguinte forma: o histórico da parceria entre Milton e Criolo, o EP com as canções, os videoclipes e a ação social do projeto. Para tanto, além da análise de documentos, como o site oficial do projeto, material de divulgação das equipes dos músicos e reportagens, serão consideradas também entrevistas realizadas. Desse modo, o encontro dos dois artistas principais do projeto pode ser visto como uma troca simbólica de prestígio, potencializado pela adição de uma campanha de fundo solidário. Para tanto, muito outros atores estão envolvidos neste processo.

Marca-se, portanto, uma negociação evidente no campo simbólico, no que diz respeito ao reconhecimento entre pares e parcerias entre nomes

reconhecidos para o lançamento de um trabalho amadurecido ao longo de anos, bem como os interesses mercantis na junção de todos os músicos envolvidos no projeto. A negociação é feita também a partir de engajamento, num disco pensado para a internet e lançado num contexto de isolamento social.

A partir deste caminho, a presente análise procura compreender as relações sociais que constituem o projeto #existeamor e que contribuem para a glorificação dos artistas envolvidos. Justifica-se, assim, como uma tentativa de exemplificar o funcionamento, a partir do micro, de uma indústria cultural brasileira, com destaque ao mercado fonográfico e a partir de estratégias que envolvam mídias digitais para consumo de música e apoio de causas e projetos sociais. Se no início dos anos 1970, a explosão de vendas se baseou em discos, televisão, rádio, além dos demais núcleos mediáticos em desenvolvimento, hoje a circulação de um trabalho como #existeamor acontece muito mais nas redes disponíveis na *internet* – sejam elas plataformas de *streaming*, sejam elas redes sociais, com engajamento também a partir de *hashtags*.

A parceria

Milton Nascimento (1942-) nasceu na cidade do Rio de Janeiro, na comunidade da Tijuca. Aos dois anos, foi adotado pelo casal Lília (pianista e ex-aluna de Heitor Villa-Lobos) e Josino Campos (funcionário de uma rádio) e mudou-se para Três Pontas (MG), onde iniciou seu contato musical e o desenvolvimento de habilidades na área. Na década de 1960, Nascimento se mudou para Belo Horizonte, onde conheceu a família Borges e outros músicos em desenvolvimento que formariam, posteriormente, o Clube da Esquina – grupo de forte marca identitária composto por estes músicos mineiros entre o final dos anos 1960 e a década de 1970. Nascimento surgiu nos festivais de música dos anos 1960, destacando-se como compositor e intérprete. Em seus mais de 50 anos de carreira, é reconhecido também pelas parcerias, pela obra influente, dialogando com causas sociais e contextos (como a produção no período da Ditadura até a reabertura), além de trabalhos com cinema e outras vertentes artísticas. É reconhecido nacional e internacionalmente como cantor, compositor e multinstrumentista, com parcerias feitas também com nomes relevantes

do *jazz* como Wayne Shorter, Herbie Hancock e Quincy Jones, entre outros músicos de diferentes gêneros e gerações.

Nascido e criado no Grajaú, bairro periférico da Zona Sul da cidade de São Paulo, considerado um dos bairros mais violentos da cidade, Criolo (KLEBER CAVALCANTE GOMES) se formou *rapper* nas suas ruas e vielas, a exemplo de colegas que já vinham desenvolvendo o incipiente gênero nos anos 1980 e 1990. Criolo circulava no universo até então restrito do *rap* brasileiro nos anos 2000, promovendo encontros para batalhas de mcs e atuando como *rapper* em palcos das periferias. A guinada na carreira musical veio, com o disco “Nó na orelha” (OLOKO RECORDS, 2011), com a produção de Daniel Ganjaman e arranjo de músicos fora do circuito do *rap*. O disco foi um sucesso imediato de crítica e público, projetando o nome de Criolo para os palcos mais prestigiados de São Paulo e do Brasil, principalmente devido ao sucesso da música “Não existe amor em SP”, que foi lançada nas plataformas digitais antes mesmo do lançamento do disco. Diferente do seu primeiro disco, “Nó na orelha” apresentou uma mistura de gêneros musicais, como *afrobeat*, bolero, samba, *dub*, *reggae*, com o ritmo falado do *rap* como eixo principal. Contudo, “Não existe amor em SP” apresenta uma sonoridade próxima à balada, distanciando Criolo do gênero de origem. Dessa maneira, Criolo apresentou uma postura distinta de seus colegas de gênero, os quais se colocavam em oposição aos compositores de maior consagração da MPB. Ainda que a postura de Criolo tenha sido ousada por operar uma transposição de barreiras simbólicas no cenário musical, arriscando críticas contrárias do público do *rap*, fiel ao gênero, Criolo torna-se um nome que, segundo críticos, trouxe renovação ao cenário musical. E seu movimento repercutiu como uma abertura de precedentes para a escuta mais atenta do gênero por públicos e críticos de fora do circuito restrito do *rap* até então.

O diálogo entre Criolo e Nascimento se inicia com um aceno do *rapper* a dois ícones plenamente estabelecidos no universo musical popular brasileiro: Chico Buarque e Milton. Criolo lançou uma gravação audiovisual no YouTube de uma versão composta e interpretada por ele da famosa música de ambos os figurões - “Cálice” -, em que Criolo desloca o sentido da letra para a vida áspera das favelas e periferias de São Paulo. Milton toma conhecimento da

versão e, assim, passa a apreciar as canções do *rapper*.

O flerte de Criolo com os consagrados da música popular brasileira, mesmo que acompanhados das reafirmações constantes sobre sua veia *rapper*, dá-se como uma abertura de diálogo com a MPB, antes impensável entre os *rappers* veteranos, que fincavam fileiras na oposição à “boa” música brasileira (GATTI, 2019). Já Nascimento agracia Criolo com a recepção favorável à releitura de “Cálice”, bem como a apreciação de seu disco “Nó na orelha”, e permite a aproximação do *rapper*. O gênero já vinha sendo apontado por figuras consagradas da MPB como potente em criatividade e renovação, com declarações de Chico Buarque valorizando a crítica social do *rap* brasileiro em 2004, por exemplo. Contudo, ainda que o gênero estivesse em vias de consagração no início dos anos 2010 (e o papel de Criolo nessa consagração tardia está longe da irrelevância), o lugar social ocupado por Milton Nascimento no cenário cultural é de incontestável prestígio. E ter uma música apreciada por um dos maiores ícones da música brasileira, quiçá mundial, significa um reconhecimento inigualável e incomensurável para Criolo, que transcende o universo do *rap*. A descrição de Criolo sobre o primeiro encontro com Milton dá o tom da relação que viria a se desenvolver.

Em um dos intervalos do ensaio do Prêmio da Música Brasileira de 2013, o Ney Matogrosso me chamou para ficar no camarim com ele. Para a minha surpresa, ele estava dividindo o camarim com Milton Nascimento. Eu levei um susto assim que entrei. Foi uma mistura de sentimentos absurda vê-lo ali, um verdadeiro patrimônio da música brasileira, tal como Ney. Eu fiquei quieto, quase paralisado. Quem quebrou o gelo para termos assunto foi o Toninho Horta, que entrou e começou a tocar em um piano que estava ali no camarim. Ele pegou um sanduíche, e parte dele caiu acidentalmente em mim. Toninho pediu desculpa e, nisso, Milton deu risada. “Meus amigos são danados, né?”, falou Milton, com muito carinho. Foi isso que fez eu abrir a boca e falar alguma coisa com ele. Demos risada juntos e não paramos mais de se falar. (PINHEIRO, 2020, *on-line*)

A partir de então, Criolo e Milton passaram a figurar juntos em diversas ocasiões, com exaltações mútuas. Em 2014, ambos fizeram uma turnê em parceria chamada Linha de Frente, onde um interpreta as músicas do outro e vice-versa. No mesmo ano, os artistas compõem em parceria a música “Dez anjos”, uma encomenda de Gal Costa para uma composição para o novo disco desta, *Estratosférica* (SONY MUSIC, 2015).

A parceria entre os dois artistas não fica somente na composição supracitada, mas se estende por participações eventuais de Criolo na turnê Clube da Esquina (2019) de Milton Nascimento. A amizade, tema fundamental na obra e na trajetória de Nascimento, é proferida aos sete ventos ao se referir a Criolo, relação em que não-raro aparece descrita como um “encontro de almas” por ambos.

Desse modo, a exaltação mútua de Criolo e Milton põe em funcionamento um jogo duplo de transmissão de legitimidade e prestígio próprio à construção do lugar social da arte. A constituição da glorificação da criação artística não depende somente da criação individual, mas também de cerimoniais próprios, em que a sacralidade é colocada em prática e reafirmada aos olhos de todos. Se por um lado Criolo ganha *status* para além de sua posição inicial de *rapper*, conquistando críticos e público para os quais Milton é uma referência incontornável, por outro lado Milton reatualiza seu posto como um dos maiores nomes da música, atuando como legado vivo ao ser exaltado pelos novos e já consagrados artistas. Dessa forma, Criolo alça vôo e se torna um pretendente ao posto galgado por Milton, recebendo como que por contágio um pouco de sua “sacralidade”. Já Milton se desloca de um ranço colado à imagem da MPB como música de uma elite universitária, se aproximando de Criolo com questões do *rap* sobre as mazelas da periferia e do preconceito racial, atualizando assim seus meios de atuação.

A renovação estética promovida pelo gênero *rap* na música popular brasileira (OLIVEIRA, 2015), da qual se originou a veia criativa de Criolo, é chancelada por Milton Nascimento, num movimento de apropriação de uma posição de autoridade neste cenário². Por outro lado, Criolo beneficia Nascimento com

2. As associações são fundamentais no campo musical, e evidenciam também oposições

a astúcia de quem conhece as novas estratégias para se fazer ressoar por meio de uma indústria cultural reestruturada, se aproveitando de caminhos alternativos via plataformas virtuais, redes sociais e estratégias de *marketing* para se lançarem aos ouvidos do público jovem e também de seu público cativo. Essa soma de estratégias é o que se pode notar ao analisar o projeto #existeamor, já que não se trata somente de composições, mas de todo um aparato de produção, circulação e divulgação, onde muitos outros agentes entram em cena para compor o acontecimento cristalizado na parceria de ambos para a criação artística e para o posicionamento diante da pandemia do Covid-19.

#existeamor

O projeto #existeamor é frequentemente descrito por Nascimento e Criolo como uma “celebração da amizade”, resultado de um “encontro de almas”. O tom de encantamento fica explícito nos termos escolhidos para se referirem à concepção do projeto e a relação entre os amigos. Esse tom de algo sublime é potencializado nas escolhas feitas pelos agentes para a composição do projeto como um todo e coroado com arranjos de músicos em vias de destaque no cenário musical.

O EP é composto pelas músicas: “Não existe amor em SP”, composição de Criolo; “Cais”, composição de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos; “Dez anos”, composição de Milton e Criolo; e “O tambor” de Arthur Verocai e

veladas, tal como aponta Bourdieu (2006) ao analisar o campo da moda francesa e descrever oposições entre estilistas: “o campo tem sua esquerda e direita, conservadores e revolucionários (...) e tem seu centro, seu lugar neutro (...) que atrai para si os elogios unânimes por meio de uma arte que une, de acordo com uma hábil dosagem, as qualidades polares (...) que recupera as inovações espalhafatosas dos outros para transformá-las em audácias aceitáveis (...) que transforma as revoltas da vanguarda em liberdades legítimas” (BOURDIEU, 2006, p. 124). Nesse sentido, é significativo que Milton Nascimento tenha escolhido como parceiro Criolo, pois o *rapper* desempenha um papel de certa neutralidade, dosando as inovações de linguagem musical do *rap* para os ouvidos cativos da MPB, compondo canções mais melodiosas e letras não tão explícitas e violentas como os grupos de *rap* que o precederam.

Criolo. As duas primeiras são composições-símbolo de cada artista e são apresentadas como releituras, onde ambos as interpretam, com arranjo do pianista convidado Amaro Freitas. As duas músicas são apresentadas em videocliques, com imagens de estúdio dos três artistas, em preto e branco. O convite a Amaro Freitas, jovem pianista e compositor pernambucano, partiu de Milton Nascimento, auxiliando assim a projeção do músico, considerado uma das revelações do *jazz* brasileiro ao unir *jazz* e música nordestina. Além de notabilizar a produção artística de Freitas, o convite de Nascimento para que o pianista componha os arranjos das releituras vai na intenção de imprimir certa sofisticação às canções. As composições dos arranjos ganham maior destaque devido à maior projeção dos videocliques e também pelo grande sucesso que ambas as canções apresentam no cenário musical. As trocas simbólicas e a exaltação mútua que perpassa o projeto artístico podem ser sintetizadas num diálogo entre os três músicos ao início do videoclipe “Cais”.

Criolo: Não tem palavra no dicionário nosso para descrever a emoção que é estar na presença, primeiramente, estar na presença do Milton. Ele é um ser de luz realmente. Isso não se explica, apenas se sente. (sic) (...) Trazer para perto o Amaro (...)

Amaro: Acho que o tempo foi um aliado importante de poder sentir, ouvir e ouvir várias vezes. Saber também que muita coisa ia se desenvolver aqui no estúdio, né?! Acho que a sensibilidade de sentir a mensagem de Milton e de Criolo é que me conduziu para esse arranjo. E acho que um dos momentos mais bonitos é quando a gente termina de gravar a música e Milton diz ‘Pô, fico lindo esse arranjo’. [Risos]. Isso pra mim é um presente que vou levar pra vida toda. (sic)

Criolo: Acho que, por si só, o rosto aqui de cada um conta uma história muito grande desse Brasil. Acho que veio pra fortalecer ainda mais o que é esse abraço nosso, de algumas gerações que se encontram, de uma diáspora pulsante e viva. E, de tempos em tempos, eras em eras, nascem dois.... (sic)

Milton: Três.

Milton e Amaro: Três.

Milton: Você fala da gente, mas não se esqueça de você, né?! (sic)³

Os sons e as imagens que acompanham o diálogo reforçam o sentido das falas, evidenciando o tom sublime do encontro, principalmente por estar na presença ou receber elogios de Milton Nascimento. A massa sonora que inicia o videoclipe, acompanhada de imagens em câmera lenta da imensidão do mar, assume um caráter de transcendência com a fala de Criolo a respeito de Nascimento. Amaro descreve o processo criativo do arranjo, ressaltando a sensibilidade de Criolo e Milton, e reitera as impressões de Criolo a respeito de Milton ao ter como “um presente para a vida toda” os elogios do cancionista. Ao final, Criolo tece considerações sobre o encontro de gerações de uma “diáspora viva e pulsante”, evidenciando assim a importância do encontro de artistas negros. Essa colocação redimensiona a posição política do projeto artístico, mostrando-se afinados com as discussões em voga naquele momento sobre o racismo estrutural brasileiro. Ao final, o *rapper* diz sobre a raridade do encontro, mas se ausenta em se equiparar à genialidade dos músicos que tem diante de si. Milton rapidamente o corrige, incluindo o *rapper* no grupo seletivo a que pertence, com a anuência de Amaro. Nesse pequeno diálogo cristaliza de modo sutil e sucinto o que se passa no projeto #existeamor como um todo e que é reforçado por todos os agentes da produção.

Arthur Verocai é o maestro escolhido para compor os arranjos em “O tambor” e “Dez anos”, nas quais também é regente da orquestra. A escolha do músico e compositor também aponta para a seleção minuciosa para compor o projeto e demonstra que seus agentes estão afinados com o que está na crista da onda também no universo do *rap*. Verocai tem uma trajetória marcada por solavancos e frequentemente recebe a pecha de um dos nomes mais injustiçados da música brasileira. O maestro e compositor lançou seu primeiro disco, “Arthur Verocai”, pela gravadora Continental em 1973. Apesar dos arranjos ousados das canções, o disco foi um fracasso de crítica e público, talvez devido ao grande sucesso do disco “Secos & Molhados” (CONTINENTAL, 1973), contemporâneo ao seu lançamento. O disco foi recolhido pela gravadora e o compositor teve

3. Disponível em: <<https://existeamor.com/>>. Acesso em: 8 set. 2020.

seu nome arranhado pelo insucesso da obra. Somente depois de 40 anos do lançamento, este álbum se tornou uma espécie tesouro esquecido e foi trazido à tona por *rappers* americanos e europeus, que passaram a utilizar parte de suas canções para *samplers* de base para novas músicas. O disco passou a ser disputado por colecionadores, DJs e pesquisadores, e chegou a ser arrematado por us\$ 5,1 mil em leilão do eBay (MENDES, 2018, *online*). Com seu nome renovado, Arthur Verocai lançou novos discos: *Encore* (FAR OUT RECORDING, 2007) e “No voo do urubu” (TRATORE, 2016). Este último conta com a participação de Seu Jorge, Danilo Caymmi, Lu Oliveira, Mano Brown e apresenta a música de Criolo “O tambor”, que é interpretada pelo *rapper* e por Milton no projeto em análise. Dessa forma, a troca simbólica presente nos movimentos de engrandecimento entre os artistas evidencia um processo dinâmico de constituição do caráter encantatório da produção artística. Esse processo fica patente nas escolhas minuciosas das formas, parcerias e modos de produção.

Figura 1: Imagens da capa e da contracapa do EP “Existe Amor”



Fonte: Fotografia de Will Etchebehere. Créditos da capa do EP: Ricardo Fernandes. Reprodução, 2020.

A identidade gráfica do projeto faz reverência aos elementos e à composição característicos dos discos miltonianos, ativando os rituais de consagração e da marca da figura posta como deidade. Não por acaso, a tipografia utilizada na capa e na contracapa remetem àquelas, sobretudo, dos discos clássicos de Nascimento. Ressalta-se uma montagem proposital, no que diz respeito ao status conferido ao clássico: mesmo se tratando de um produto feito para o *streaming*, o EP apresenta capa e contracapa, elementos que fazem sentido no caso de mídias físicas, como discos de vinil ou CDs.

Assim, a análise das letras e da disposição das músicas, para compreensão da narrativa completa do EP, faz-se necessária também para o entendimento e o reconhecimento das posições dos artistas envolvidos e suas obras, bem como do jogo de legitimidade e engajamento que as canções conseguem a partir de suas versões para #existeamor, como uma forma aproximação de elementos e agentes que tornam o projeto ainda mais distinto.

A narrativa do disco começa com “Cais” – uma das principais obras do cancionário miltoniano⁴–, aberta com um piano dedilhado por Amaro Freitas. Em seguida Nascimento começa a vocalização acompanhando o piano. A canção, que é inteiramente acompanhada apenas pelo piano, começa a ser cantada por Criolo (as primeiras duas estrofes). A letra de “Cais” é o monólogo de narrador que tenta fugir de um estado o qual não se sente confortável. Ele “inventa” metáforas de escapismo na tentativa de querer “ser feliz”, para tanto ele cria em sua mente o “mar”, o “cais” e “um sonhador” (SILVA, 2011). Em meio às metáforas, o narrador afirma, aos que querem segui-lo nesta jornada de quebra da solidão por meio do escapismo, que ele já tem o meio para tal “Um saveiro pronto para partir” – resta apenas aguardar o momento oportuno – embora o narrador saiba quando é “a vez de se lançar”. Uma tentativa

4. Os créditos de composição de “Cais” são de Ronaldo Bastos e Milton Nascimento. A primeira aparição desta canção em um disco de Nascimento data 1972, no lançamento de “Clube da Esquina” (EMI/Odeon) – considerado pela crítica e pelos pares uma das principais produções de Milton Nascimento. Vale dizer que a produção do disco, feita em Niterói (RJ) é também uma espécie de retorno de Nascimento ao próprio mar – o carioca que retorna ao Rio de Janeiro, embora haja identificação constante do cantor com Minas Gerais (DUARTE, 2009; DINIZ, 2017).

de exprimir controle e consciência em cima das angústias rarefeitas e latentes. Nascimento entra para cantar a terceira estrofe – “Para quem quer me seguir” –, trecho da narrativa onde há a crença dos seguidores naquele que conhece o caminho ou uma saída para que a situação mude.

Juntos, Criolo e Milton cantam a quarta e última estrofe (“Eu queria ser feliz”), seguido de um solo de piano longo feito por Freitas, que cobre metade da canção –esta dura, ao todo, seis minutos, e o solo⁵ apresenta-se nos dois minutos finais. O arranjo de piano executado por Freitas é fiel à versão original da canção, embora haja espaço para um desdobramento e improvisado dentro deste arranjo clássico.

O canto prolongado da palavra “sonhador” remete à ainda à sensibilização da gravação original de Nascimento. Na versão gravada para #existeamor, é evidente o jogo de palavras e sílabas: sonha-dor. Isso ressalta a dor da solidão. Ainda: o prolongamento da palavra “lançar”, acompanhada do ritmo produzido no piano, projeta a sensação de ansiedade da partida.

“Cais” costuma fazer parte das turnês recentes de Milton Nascimento, por se tratar de uma canção clássica em seu repertório. Nos shows de encerramento da turnê mais recente, “Clube da Esquina”, o *rapper* Criolo fez a interpretação juntamente com Nascimento. A disposição de “Cais” como abre-alas do EP é significativa para o jogo de legitimidade operado na construção do projeto #existeamor. Os versos cantados por Nascimento e por Criolo acrescentam significado à letra, já que o *rapper* incorpora o narrador em seu momento de angústia diante de lançar-se ao mar. E Milton canta os versos de transformação da angústia em potência de liberdade, anunciando “Para quem quer me seguir” a possível saída coletiva.

A segunda música que aparece em #existeamor é “Dez anos”, que começa com a execução de bateria, baixo e guitarra, além da presença de teclado, com elementos do pop e do *jazz*. A interpretação começa com Nascimento cantando “Tanto barro para amassar”. A letra revela um sofrimento narrado ou observado por quem conta a história. Há a referência à *Odisseia* de Homero,

5. Este solo longo não consta na versão de “Clube da Esquina” (EMI/Odeon, 1972). A primeira versão da canção com solo improvisado aparecerá em “Milagre dos Peixes - Ao Vivo” (EMI/Odeon; 1974).

desmontando a presença de qualquer personagem como Ulisses na vida real. O verso “Biqueira, viela e pão” faz alusão às periferias, potencial referência estética e metáfora do tráfico como trabalho ilegal (drogas, ruas pequenas e ermas, e o trabalho que provém o pão).

Na segunda estrofe (“Pega a pedra para jogar”), também cantada por Nascimento, apresenta marcador rítmico silábico forte e referências a figuras mitológicas e bíblicas na referência a São Jorge e o dragão – mais uma vez, uma aproximação à odisseia homérica. Trata-se de uma crítica, afinal não há herói mitológico no ambiente narrado que expressa violência explícita, com o sangue de um pai ou um irmão no chão – mais uma potencial alusão ao estereótipo ligado à realidade de territórios periféricos. Criolo entra na terceira estrofe “Uma alma para ganhar” – começa então uma enumeração de gestos de violência sofrido pelas almas que aparecem na narrativa, remetendo aos gestos de violência física e institucional. Na última menção, a palavra “almas” é substituída por “anjos”, que morrem mesmo desarmados (“Que dez anjos vão morrer/Todos sem arma na mão”).

“Na sacola, uma ilusão / (...) / Vaidade é ilusão” designam um desejo frustrado ou uma materialização ilusória, representado pelo poder compra, como um efeito anestesiante diante do real e da dor. “Na cabeça um querer”, revela um narrador consciente da necessidade de mudança da realidade narrada, um *status quo* marcado pela violência. Diferente de “Cais”, o narrador não parece estar sozinho, a angústia narrada parece estar inserida em um sistema ou uma estrutura. A canção começa remetendo ao trabalho árduo (“Tanto barro para amassar”) e termina com violência (“Sangue no chão”).

A terceira canção que se apresenta é “Não existe amor em SP”. A releitura inicia com o piano dedilhado de Amaro Freitas, precedendo o clima para a introdução da narrativa da letra, seguida da primeira estrofe cantada por Milton Nascimento. A primeira frase “Não existe amor em SP” é cantada por Nascimento sem o piano ao fundo, que entra apenas no verso seguinte. A frase cantada por Milton, como uma resposta à introdução do piano de Freitas, é uma espécie de anúncio ao que irá se passar nos versos seguintes. A enumeração das vidas perdidas em “Dez anjos” parece agora ter sua localização na cidade

de São Paulo, palco da banalidade narrada na canção anterior.

A abertura com Freitas e Nascimento dá um ar de sofisticação à interpretação, atribuindo também o clima de piano-bar e maior dramaticidade do que a leitura original da canção. A letra retrata o vazio e a letargia vivida em uma grande metrópole, sendo São Paulo a escolhida para retratar as metáforas e os fatos elencados na letra. A cidade é apresentada pela sua sedução ante caminhos não-óbvios dados o tamanho e a complexidade social – onde os desenhos e mensagens expressos em grafites ajudam a evidenciar este ambiente complexo (“Onde os grafites gritam/não dá pra descrever”).

Ainda nesta estrofe, São Paulo é sintetizada nas metáforas das flores de um buquê, (“São Paulo é um buquê/Buquê são flores mortas/Num lindo arranjo, lindo, feito pra você”) que se apresentam sem vida – o arranjo ou a imagem buscam passar uma beleza (sensação positiva) que não condiz com um potencial estágio interior comparado à morte (sensação negativa). Como se as flores do buquê fossem os cidadãos automatizados pelo ritmo frenético da cidade, dispostos em sua lógica num ciclo acrítico. No verso “Arranjo lindo feito pra você”, a canção externaliza a vida ilusória e demasiadamente personalizada de um grande centro, contrastando com a homogeneização apresentada na metáfora do buquê.

A segunda estrofe reforça as ideias da primeira, usando alegorias que expressem esse vazio da vida na metrópole: “bares cheios de almas tão vazias”, ganância vibrante e vaidade excitada e uma vida não vivida e narcotizada pela lógica do capital, envolta de frustração e amargor (“mar de fel”). Todos os que aceitam o jogo para fazer parte da metrópole, em busca de um potencial desenvolvimento e ascensão social, fazem parte de um jogo cuja crença é comum a todos os envolvidos, bem como a aceitação de comportamento corrompido, por vezes, pecaminoso (“Aqui ninguém vai pro céu”).

Após dedilhado no piano, Criolo entra e canta novamente as duas primeiras estrofes. O ritmo do piano é mais rápido para acompanhar o *rapper*. Tanto no momento em que Nascimento canta “Aqui ninguém vai pro céu”, quanto Criolo, percebe-se que há a ausência do piano quando essa frase é dita. Após o solo de piano, o *rapper* canta a última estrofe, aberta com o verso “Não precisa

morrer pra ver Deus”, numa crítica à conversão e à crença em uma elevação a todo custo diante das lógicas do capital e do pertencimento à metrópole.

A última faixa do EP é “O tambor”, composição de Criolo e Arthur Verocai. A música apresenta elementos do samba e um *groove* que remete ao *funk* estadunidense, com presença de instrumentos de sopro. Pela composição harmônica, assemelha-se mais ao repertório de Criolo.

As três primeiras estrofes são cantadas pelo *rapper*. Na narrativa, percebe-se a inconformidade do narrador diante do *status quo* (“Chega de ser, de sofrer, de chorar”) – ou seja, a violência estrutural relacionada à população negra e periférica. A música pode ser entendida, assim, como um canto redentor. Porém, as vítimas desta violência parecem reagir a ela (“O meu canto é um sopro de um soco em vão/E também da carne que o homem comeu/E de todo sangue que se esqueceu”), a partir de agora – porém, não se sabe o desfecho desta tomada de consciência e ação (“Hoje o tambor vai se rebelar/ Onde isso vai dar?”).

Nascimento canta a quarta estrofe, onde o narrador revela que não sabe o que acontecerá ou o quanto doerá com as reações iniciadas. Mas ele reforça, como na primeira estrofe, que a violência estrutural ligada à dignidade (alegoria feita com a “fome”) é maior do que a violência física, uma vez que ela pode ser um rebaixamento da própria condição humana (“Mastigar toda desgraça com pão/Saliva com ódio num prato de arroz com feijão/Pra quem não sabe o que é humilhação” (...)) “Interminável é o dia em que a fome visita o irmão/ Pior que a fome é o dia de humilhação”).

Os dois músicos cantam juntos o refrão, que remete à violência sofrida pelas gerações anteriores, expressa nas alegorias provar “da carne que o homem comeu” e “do sangue que se esqueceu”. E endossam a tomada de consciência e ação, com o tambor que se rebela, inúmeras vezes indagando qual será o desfecho então. Apesar da presença da violência, a canção mostra certo otimismo, com o indivíduo ou o grupo de indivíduos tendo a tomada de consciência e reagindo às violências.

Videoclipes

O videoclipe de “Existe amor em SP” reforça a narrativa da canção e ganha novas potencialidades com as imagens da metrópole paulista no primeiro bimestre da pandemia. A sequência das três primeiras cenas do vídeo revela o clima inóspito em três símbolos da grande cidade: um de seus principais viadutos (Elevado Presidente João Goulart, popularmente conhecido como “Minhocão”), o desenho das linhas de trem e os prédios. São Paulo tem cerca de 12 milhões de habitantes e as cenas de suas ruas vazias, ora sujas, ora flagradas com passantes solitários, são o antagonismo da cidade em seu cotidiano.

Nas cenas onde há presença de pessoas, os personagens humanos são majoritariamente mostrados em solidão ou em condição de vulnerabilidade. A solidão expressa pode ser percebida na cena do homem que aparece sozinho na janela do prédio, em meio a dezenas de outras janelas, quando o verso “Os bares estão cheios de almas tão vazias” é cantado. Os vulneráveis podem ser representados pela mulher que bebe e lava a face com a água do bueiro, gesto que reforça a mensagem da voracidade da cidade e do atropelamento social que ocorre entre seus habitantes. O acesso à água e a prática do asseio são algumas das principais medidas no combate ao Coronavírus – e a mulher, possivelmente, representa aqueles os quais podem ser beneficiados pela campanha levantada pelo projeto #existeamor.

Fig. 2: Imagem que abre o videoclipe “Não existe amor em SP”, gravado no Centro de São Paulo.



Fonte: <https://existeamor.com/>. Reprodução 2020.

Fig. 3: *Frame* dos três músicos tocando ao vivo no videoclipe. Da esquerda para direita: Milton Nascimento, Amaro Freitas e Criolo.



Fonte: <https://existeamor.com/>. Reprodução 2020.

Fig. 4: Imagem de uma mulher bebendo a água que escoava para o bueiro.



Fonte: <https://existeamor.com/>. Reprodução 2020.

Por sua vez, o videoclipe de “Cais” usa a natureza como recurso para o narrador que se encontra em estado de inconformidade e desconforto. Gravado, sobretudo, com imagens feitas com drones (material de acervo do

diretor Beto Macedo feito no Nordeste brasileiro), o vídeo inicia com um barco à vela em meio à imensidão do oceano, no mar aberto – a câmera afasta-se, de modo a potencializar o tamanho do mar e diminuir o tamanho do barco naquele espaço, o que pode remeter ao incômodo latente do narrador na canção. A cena seguinte já mostra os três músicos (NASCIMENTO, CRIOLO E FREITAS) no estúdio.

Após vocalização de Nascimento, Criolo canta as duas primeiras estrofes. Na história audiovisual não aparecem pessoas nos *takes* feitos da natureza no entorno da praia nem no mar. Esta composição reforça a ideia de amplidão e distanciamento do narrador, sobretudo, potencializa a solidão descrita nos primeiros versos. Duas pessoas aparecem em um barco a remo na transição entre os versos “Invento em mim o sonhador”, cantado por Criolo e “Para quem quer me seguir”, cantado por Nascimento. As duas estrofes seguintes ficam a cargo da interpretação de Nascimento, onde as metáforas sinalizam que os elementos seguem alguém ou algo. Tal composição é notável na fila de três barcos no mar com cata-ventos de energia eólica ao fundo (“Eu quero mais/ Tenho um caminho do que sempre quis”) e no barco vazio que segue sendo empurrado por uma corda, o que indica a presença de outra embarcação para lhe ceder propulsão (“Eu sei a vez de me lançar”).

Quando os dois músicos cantam juntos “Eu queria ser feliz/Invento o mar”, uma pessoa sozinha aparece caminhando pela praia, enquanto a marola beija a areia da praia à esquerda e a natureza erma se revela à direita da tela. Como mimese da narrativa visual criada com a natureza, um foco de luz do estúdio onde estão os três músicos, remete aos *takes* onde aparece o Sol nas imagens abertas. O solo final de piano surge acompanhado de imagens da vegetação litorânea e de *takes* do mar agitado, com ondas quebrando: nestas tomadas revelam-se modos de encarar o mar, pois todos os pontos levam o observador a se deparar com o oceano. Há ainda a imagem da câmera submergindo, como se fosse o ângulo de uma pessoa nadando em alto mar. O clipe termina com a câmera fazendo o movimento contrário daquele do início do vídeo, dessa vez se aproximando do mesmo barco à vela, sem perder o ângulo aberto – um encontro do narrador com ele mesmo. Os três músicos aparecem como retratos individuais ao final do dedilhado ao piano.

As imagens de estúdio do clipe remetem à sofisticação musical e à produção do programa *Ensaio*, da tv Cultura – sobretudo à apresentação e à interpretação de Elis Regina⁶, em 1973, para “Cais”. A escolha dos ângulos que abordam os músicos envolvidos em ambos os vídeos é semelhante, assim como a escolha do recurso *p&b* para a identidade visual.

Fig. 5: Imagem que abre o videoclipe “Cais”. Cenas do oceano Atlântico, a partir do banco de dados de Cisma no Nordeste.



Fonte: <https://existeamor.com/>. Reprodução 2020.

Fig. 6: *Frame* do videoclipe “Cais”, com a presença dos três músicos.



Fonte: <https://existeamor.com/>. Reprodução 2020.

6. REGINA, Elis. **Cais**. Disponível em: <<https://bit.ly/3lpSP08>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

Unidade criativa

A escolha das canções que integram o EP, os arranjos das composições, as interpretações, as letras das canções e a forma dos videoclipes são minuciosamente pensadas para compor uma unidade que leva a uma experiência de suspensão do ordinário, elevando assim o *status* dos artistas em questão. O projeto #existeamor, portanto, é construído sob um processo de auto referenciamento, em que o ouvinte é convidado à fruição de sua unidade, não somente de uma música em isolado. Além disso, como já mencionado, não se trata somente das composições dos artistas, mas também da produção de uma espécie de acontecimento artístico e de solidariedade, de caráter multifacetado e que não se resume a um objeto artístico ou a um disco. Muito distante de grande parte da carreira musical de Milton Nascimento, em que toda a energia de criação girava em torno da produção do álbum, o projeto #existeamor desfaz as barreiras entre criação artística e atuação política.

Criolo e Milton relatam em entrevistas que inicialmente o EP seria somente um registro da parceria dos artistas. Contudo, a gravação das músicas em São Paulo coincide com o início da pandemia de Covid-19 e o consequente isolamento social. A turbulência do momento torna inaceitável o lançamento do EP sem alguma menção aos acontecimentos. As equipes de produção de ambos os artistas, sensíveis à oportunidade de agregar potência ao projeto, sugerem uma guinada nos rumos do produto final, articulando as composições com uma posição mais enfática diante das consequências da pandemia: direcionar seus ouvintes para uma campanha solidária aos mais prejudicados com a pandemia e o isolamento social. Ao serem questionados sobre o surgimento da ideia da campanha solidária, Milton Nascimento atribui ao filho e empresário Augusto Nascimento e à Biba Berjeaut, empresária de Criolo, a articulação da campanha, expondo as contingências que os levaram à ampliação do projeto. Já Criolo atribui a elaboração da ideia como uma consequência da “Celebração da vida, da arte, do amor”, ressaltando o caráter coletivo de toda a equipe de produção do EP. Por meio de um discurso que exalta a voz de Milton Nascimento como a “Alma do nosso povo”, Criolo maneja as palavras, de modo a relacionar o tom de encantamento do encontro artístico a uma ação grandiosa e fraterna.

Milton: Toda essa articulação da campanha Existe Amor foi feita pelo meu filho, Augusto (que também é meu empresário), juntamente com a Biba Berjeaut, empresária do Criolo. E, depois que a gente gravou todas as faixas do EP, aconteceu a explosão dessa pandemia. Inclusive, duas das quatro músicas foram gravadas em São Paulo a poucos dias do início da quarentena. Então, a gente já estava vivendo todo esse problema ao mesmo tempo em que finalizamos a gravação. Por isso que nós não poderíamos simplesmente lançar o projeto sem contextualizarmos com esse momento atual. Criolo: Foi uma ideia coletiva de todos os envolvidos com este grande encontro, essa celebração da vida, da arte, do amor. Sobretudo, essa música que vem do Milton Nascimento, que vem da alma do nosso povo. Da energia da natureza, da nossa terra. Tudo isso se sublima na voz do Milton Nascimento, então nasce dessa equipe toda, que entendeu que a força que isso podia gerar tinha de ser canalizada para algo fraterno. Logo na sequência dos últimos dias de gravação a pandemia chegou com muita força, e a gente não pensou duas vezes e canalizamos toda esta boa energia para gerar algo grandioso pautado em afeto e solidariedade. (grifo nosso) (COURA, 2020. *online*)

Apesar da gravação das músicas ter antecedido o início da pandemia de Covid-19, a produção dos videoclipes foi posterior à adoção das medidas de isolamento social, apresentando imagens impactantes do vazio da cidade de São Paulo, impensáveis num passado recente anterior à pandemia. Os videoclipes destacam personagens marginalizados que continuavam nas ruas por não ter onde se abrigar, atribuindo, assim, um novo sentido às músicas e sensibilizando o espectador para a campanha para fundo solidário.

O lançamento do projeto foi feito em 23 de abril de 2020, quando “Não existe amor em SP” foi projetado ao vivo em um prédio no centro da capital paulista, sendo transmitido também via YouTube e Instagram dos dois artistas. Caixas de som foram espalhadas em algumas ruas da cidade e emitiram a canção entre os prédios. As imagens da cidade esvaziada do videoclipe se camuflavam em meio à própria disposição das construções e da iluminação

da cidade, bem como as imagens agigantadas de Nascimento, Criolo e Freitas, como que surgiam das entranhas de concreto, sugerindo um alento e, ao mesmo tempo, uma crítica ao isolamento desigual para os moradores de São Paulo. Em entrevista com Fábio Abreu, membro da produtora Saigon, a equipe de Criolo foi apontada como a responsável pela transmissão ao vivo do videoclipe. Dessa forma, o diálogo da música com os acontecimentos sociais e políticos não se encerra em sua poesia, mas também dialoga com o momento da releitura, através do videoclipe e da transmissão em meio ao isolamento social. Um dos diretores, Denis Cisma, já desenvolveu outros projetos com a produção de Criolo, como o videoclipe “Boca de lobo” (2018), em que as estratégias de projeção e divulgação consistem em se remeter aos acontecimentos políticos do momento, bem como o uso de pistas de acontecimentos ou produtos culturais, os *eastereggs*.

Fig. 7: Exibição ao vivo, projetada em um prédio do Centro de São Paulo.



Fonte: <https://existeamor.com/>. Reprodução 2020.

Afinados com as mais recentes estratégias de *marketing*, as quais se utilizam da sensibilização a partir de um evento que extrapola um objeto artístico para fazer viralizar comentários e atuações em rede, o projeto #existeamor foi montado de modo ampliar a experiência do ouvinte, se utilizando da lógica de algoritmos em rede - indo além da relação que envolve o consumo da música calcada na compra de discos ou acesso via rádio. A lógica do projeto remete à própria lógica das redes sociais, com provocações que conduzem o usuário a certos caminhos. Dessa forma, #existeamor apresenta-se montado para o formato *streaming* utilizando-se, sobretudo, as plataformas Spotify e YouTube, para disseminar os conteúdos relacionados às músicas, e Benfeitoria, para que o usuário possa efetuar a doação e ler informações sobre a mesma. Isso leva o ouvinte ora a imergir na lógica de engajamento de audiência, acessando as músicas envolvidas e também as obras de Milton Nascimento e de Criolo, ora a converter este interesse, provocado pelo carisma dos artistas, em doação para a campanha apoiada pelo projeto. Nota-se, ao analisar os agentes envolvidos em todo o processo de produção do projeto⁷, um maior protagonismo da equipe de Criolo.

A direção musical de todas as faixas do EP é assinada por Daniel Ganjaman, parceiro de Criolo desde o lançamento de **Nó na orelha** (2011). O formato do projeto, em que se evidencia o caráter multifacetado, extrapolando um objeto artístico, e que é montado de modo a se relacionar com acontecimentos políticos e sociais, é característico da carreira de Criolo. Trajetória bem distinta é a de Milton Nascimento, que dependeu de contratos com gravadoras ao longo da carreira, concentrando seus esforços em discos. A equipe de produção de Milton Nascimento, ao assumir a posição de administrar o legado vivo da assinatura do compositor, desempenha um papel de endossar os movimentos de estratégias de *marketing* da equipe de Criolo. Quando questionado sobre o financiamento do projeto, Fábio Abreu, finalizador da produtora Saigon, aponta para a gravadora de Criolo os trâmites monetários.

7. Para conhecer a distribuição de funções e aglutinações do projeto, acesse o gráfico "Ficha técnica do projeto #existeamor". Disponível em: <<https://bit.ly/3nvdmmV>>. Acesso em: 24 set. 2020.

Teve [investimento] da gravadora do Criolo, eu acho. Mas pouca grana. Pra gente, ele saiu basicamente num custo zero. Acaba sendo mais um lado gratificante de você poder participar disso, do que realmente você conseguir pagar as contas. (...) É muito legal, porque ao mesmo tempo é muito mais gratificante, mesmo você não recebendo, do que você fazer um projeto publicitário, que você ganha grana, mas ao mesmo tempo tem todo um lance frustrado de ser mais um lixo na televisão sabe? (sic)⁸

Interessa notar a proximidade do projeto com o universo publicitário. A Saigon⁹, produtora de filmes publicitários, possui em seu portfólio campanhas de grandes marcas como Volkswagen, Skol e Vivo, e Denis Cisma como um dos seus diretores. A fala de Fábio Abreu revela os ganhos simbólicos (mais do que monetários) da produtora ao participar de um projeto artístico dessa magnitude, ressaltando sua satisfação em fazer parte de um projeto que ficará para posteridade. É possível entrever que os agentes que participaram dos processos de produção das várias facetas do projeto também sustentam e colocam em operação o tom de encantamento, delineado tanto nas falas dos artistas, como nas escolhas das parcerias e mesmo nas formas das composições. Um padrão estético “antigo” na produção dos videoclipes foi priorizado pela produtora, diretores e demais agentes, como fica patente na declaração de Abreu.

O padrão p&b (...) a parte de estúdio já foi pensado em preto e branco. Então, as imagens do centro [de São Paulo] não tinham porque serem colorida. Então, a ideia, lá atrás, já era de fazer o encontro dos dois [Nascimento e Criolo] em preto e branco. (...) Ele todo foi pensado como se fosse uma maneira antiga, então ele tem grão de negativo, ele é como se fosse capturado em película. (sic)¹⁰

8. Entrevista concedida por Fabio Abreu às pesquisadoras em 08 set. 2020.

9. A produtora Saigon também assina a produção do videoclipe “Boca de lobo”, o que reitera que a escolha dos parceiros se deu por meio dos contatos da equipe de Criolo. Disponível em: <<https://www.saigon.com.br/>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

10. Idem.

Fábio Abreu descreve o processo de produção dos videoclipes, principalmente a sua finalização, que consiste em fazer o tratamento das imagens já editadas, trabalhando com texturas e filtros que arrematam a aclimação das imagens. A descrição sobre as opções pelo formato *pebb*, bem como sobre as texturas escolhidas (em “Grão negativo, (...) como se fosse capturado em película”) revelam a intenção de conferir aos videoclipes uma tonalidade de um objeto artístico “clássico”, salientando assim a presença de Milton Nascimento. Dessa forma, o tom sublime que caracteriza o projeto é colocado em operação também pelos agentes dos bastidores da produção, o que revela o caráter coletivo do processo de produção da sacralidade artística. Todos os envolvidos no projeto, alguns mais outros menos, recebem como que por contágio parte dessa sacralidade, ao mesmo tempo que a colocam em funcionamento, acrescentando elementos que reforçam a crença em tal posição social potente.

O momento de suspensão do cotidiano vivido por todos e a incerteza do futuro provocado pela pandemia do Covid-19 são experiências colocadas em diálogo com o projeto, e que provocam uma sensibilização adicional à experiência da escuta das canções. Portanto, a campanha de doação foi impulsionada, principalmente, com o lançamento dos videoclipes de “Não existe amor em sp” e “Cais”. Ao final dos videoclipes, antes dos créditos da produção, mensagens sobre a campanha aparecem sob fundo preto, remetendo diretamente ao nome do projeto: Existe Amor. Portanto, a relação do nome do projeto com a música “Não existe amor em sp” e as imagens do videoclipe sugere que o incômodo provocado pela canção e imagens conduza o ouvinte a negar a inexistência do amor e tomar uma posição mais ativa diante do horror narrado, permitindo que este possa intervir nos acontecimentos que o cerca. Dessa maneira, o projeto #existeamor retira o ouvinte da passividade e o empodera. Segundo consta na apresentação do site do projeto:

Vivemos um período sem precedentes e ficar em casa é tarefa de todos. No entanto, mais de 40 milhões de brasileiros não têm casa ou vivem em condições de vulnerabilidade social. Dois ícones de diferentes gerações se uniram para mostrar que o amor precisa existir.

Da sensibilidade de Milton Nascimento e Criolo nasce *Existe Amor*, um EP com 4 músicas que registra a parceria desses dois músicos, com convidados como Amaro Freitas e Arthur Verocai. Esse EP é o começo de um movimento que usa a arte como ferramenta de transformação para convidar todos, pessoas físicas e jurídicas, a espalharem o amor através de uma campanha com fundo solidário para a população em situação de vulnerabilidade social durante a pandemia do COVID-19.¹¹

Ao posicionar o EP como “O começo de um movimento que usa a arte como ferramenta de transformação”, os artistas se lançam em direção à discussão sobre as funções da arte e demonstram destoar de uma posição típica do artista e da arte que consiste em afirmar uma ação desinteressada, ressaltando assim sua independência com relação a qualquer contingência mundana (BOURDIEU, 1996). Por outro lado, ao relacionar a arte com a transformação social, os artistas se aproximam da afirmação da arte engajada que fez história no cenário cultural brasileiro, principalmente no período da ditadura militar. Também caminha em direção ao posicionamento do *rap* brasileiro em se opor frontalmente ao “sistema” e, muito frequentemente, afirmar uma intenção de conscientização periférica sobre as desigualdades sociais. Contudo, o que o projeto *#existeamor* revela, a partir das elaborações sobre sua intenção e também a partir da aclimação que o projeto sugere, é um caminho alternativo de engajamento. A arte contribuiria, a partir dessa posição, para uma aglutinação de forças, de uma forma afetiva, para resistir ao obscurantismo e somar esforços para amparar os maiores prejudicados tanto pela pandemia, quanto pelas ações (e inações) do Estado do momento. A fala de Milton Nascimento expressa essa posição.

A arte em geral, não só a música, é o que ainda faz com que as pessoas possam resistir com suas próprias forças. Por isso ela é tão importante. Ainda mais num momento obscuro como este que estamos vivendo agora.

11. Texto de apresentação do projeto *#existeamor*. Disponível em: <<https://existeamor.com/>>. Acesso em: 8 set. 2020.

Temos um governo que não confia na ciência, que faz piada com a palavra de cientistas renomados e que, além de todo esse absurdo diário, ainda tem um absoluto desprezo pela arte de seu próprio país. É uma tragédia sem parâmetro. (PINHEIRO, 2020, *online*)

Desse modo, tanto Criolo quanto Milton, por meio do projeto #existeamor, se posicionam neste arranjo de forças que, devido aos acontecimentos políticos e sociais, demanda tomar partido, agregando valor aos seus status ao lançarem mão de uma ação mais efetiva. O poder extraordinário enquanto uma possibilidade confiada é depositada em Milton e Criolo, e fica bem expressa na descrição de ambos enquanto “Dois ícones de diferentes gerações”. A junção de suas distinções e o reconhecimento de ambos enquanto produtores no campo da arte e do entretenimento, constitui o posto que ocupam. É a partir desta crença que o projeto #existeamor espera mobilização para as doações, sendo aquilo que se denomina amor, o carisma impulsionador para que o indivíduo que se identifique com os músicos ou com a causa possa doar na plataforma *on-line* mediada pelo Benfeitoria.

A conversão do carisma em doação monetária para a campanha foi bem sucedida, como mostra o site do projeto, alcançando a meta de R\$ 125.000,00 em oito dias. Ressalta-se que até 16 de setembro de 2020 o valor arrecadado era de R\$ 235.415,00. Ainda segundo a descrição do site do projeto, os valores em dinheiro seriam empregados na aquisição de refeições, moletons, cobertores, *kits* de higiene e cestas básicas.

Conclusão

Para compreender a experiência multifacetada oferecida por #existeamor, é necessário atentar-se ao sistema de retroalimentação constante de seus conteúdos e elementos. Ou seja, a partir de sua constituição e montagem, o projeto se auto referencia a todo momento, seja na dependência da sacralidade vinda do clássico, seja pela inovação construída a partir da criatividade e da lógica de algoritmos e dados. Estes mecanismos funcionam tanto para a divulgação e a projeção do material todo, assim como impulsiona as canções clássicas e as que são novidade ao grande o público.

Desse modo, #existeamor reforça ainda as versões originais das quatro músicas que compõem o EP, valorizando também artistas como Gal Costa e Arthur Verocai e introduzindo Amaro Freitas como nova possibilidade de jazz e improviso (características de distinção musical costumeiramente atribuída aos trabalhos de Milton Nascimento). Portanto, o público é atraído ao projeto devido ao entrelaçamento de dados, conteúdos e estratégias que o envolvem: as músicas, os cliques, a campanha de doação ou mesmo o carisma dos artistas envolvidos.

Vale dizer também que o conteúdo do projeto, sobretudo, as canções e os cliques proporcionam ao usuário (ouvinte e espectador) uma emulação da saudade. Tal sentimento nostálgico refere-se tanto à experiência de fruição das músicas em seus contextos de lançamento, aos produtos audiovisuais em p&b, à relação do apreciador com os artistas ou ainda ao conhecimento de mundo anterior à pandemia de Covid-19, onde o isolamento social não era estabelecido como medida de segurança. Desse modo, #existeamor carrega a mimese de um sentimento de liberdade ancorado na esperança e tomada de consciência crescentes e narradas tanto no EP quanto nos videocliques e, de certa forma, com anseios materializados com a mobilização em prol da doação às pessoas em situação de vulnerabilidade social.

Referências

BORÉM, Fausto; LOPES, Wilson. Novena (1964) de Milton Nascimento e Márcio Borges: primórdios... **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 30, 2014, p. 24-39.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuições para uma economia de bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2006.

_____. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COURA, Guilherme. Milton: “Estamos em um dos momentos mais graves da história”. **Terra**, 15/05/2020 [online]. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/musica/milton-estamos-em-um-dos-momentos-mais-graves-da-historia,6a17aaae43a302bad5448aa9a1ee21e04b58qqxj.html>>. Acesso em: 8/06/2020.

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

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. **Travessia** – a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GATTI, Vanessa V.B. **Súditos da rebelião**: estrutura de sentimento da Nova MPB. São Paulo: Alameda, 2019.

MENDES, Vinícius. O disco de MPB esnobado em 1973 que virou cult no rap americano atual. **BBC News**, 26 agosto 2018. Disponível em: <<https://bbc.in/3lrIKl>>. Acesso em: 10 set. 2020.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **O Fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2015.

PINHEIRO, Pedro Henrique. “Encontro de Almas”: Milton Nascimento e Criolo falam com o TMDQA! sobre projeto em parceria. **TMDQA**, 15/06/2020 [online]. Disponível em: <<https://bit.ly/3nsDFLn>>. Acesso em: 8 ago. 2020.

SILVA, Kristoff. **Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira**: análise de três canções de Milton Nascimento. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**: 1780-1950. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

Vídeos

Existe amor em SP. Conteúdo lançado no dia 23 de abril de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vwjVbpKITUc>>. Acesso em: 20 set. 2020.

Cais. Conteúdo lançado no dia 1º de maio de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OY_JspW87jE&ab_channel=MiltonNascimento>. Acesso em 20 set. 2020.

Recebido: 09/10/2020

Aceito: 28/11/2020

