

A música de protesto latino-americana de Milton Nascimento

The Latin American protest music of Milton Nascimento

Fernanda Paulo Marques

Doutoranda em Mudança Social e Participação Política pela Universidade de São Paulo, Brasil
fernandasibc@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6826-7084>
<http://lattes.cnpq.br/9333049819258750>

Resumo: Neste artigo, trazemos a perspectiva da música de protesto da década de 1970 de Milton Nascimento na América Latina. Revisitando o livro "Milton Nascimento nos trilhos da América Latina: a viagem musical dos anos 1970" de Marques (2023), procuramos analisar o modo como Milton Nascimento fazia música contra as ditaduras latino-americanas, contribuindo para novas interpretações e entendimento do que é considerado música de protesto. As reflexões se deram por meio das músicas Canto Latino (1970), San Vicente (1972), Os Escravos de Jó (1973), Promessas do Sol (1976), e por fim, *Canción por la unidad latinoamericana* (1978). Tratamos de mostrar que existem outras formas de resistência a partir da música, como a narrativa sobre o amor enquanto revolução, esperança, silêncio e ruídos, que difere dos cânones.

Palavras-chave: ditadura; música de protesto; Milton Nascimento.

Abstract: In this article, we bring the perspective of protest music from the 1970s by Milton Nascimento in Latin America. Revisiting the book "Milton Nascimento nos trilhos da América Latina: a viagem musical dos anos 1970" by Marques (2023), we seek to analyze how Milton Nascimento created music against Latin American dictatorships, contributing to new interpretations and understandings of what is considered protest music. The reflections are based on the songs "Canto Latino" (1970), "San Vicente" (1972), "Os Escravos de Jó" (1973), "Promessas do Sol" (1976), and finally, "Canción por la Unidad Latinoamericana" (1978). We aim to show that there are other forms of resistance through music, such as narratives about love as revolution, hope, silence, and noise, which differ from the canons.

Keywords: dictatorship; protest music; Milton Nascimento.

América Latina na obra de Milton Nascimento

O livro "Milton Nascimento nos trilhos da América Latina: a viagem musical dos anos 1970", da historiadora e etnomusicóloga, Fernanda Paulo Marques (2023), apresenta uma série de análises em torno da contribuição da América Latina na obra de Milton Nascimento. O livro se dedica a seis discos: Milton, de 1970; Clube da Esquina, de 1972; Milagres dos Peixes, de 1973; Minas, de 1975; Geraes, de 1976 e Clube da Esquina II, de 1978. A partir da obra analisada, selecionamos cinco músicas para revisarmos e ampliarmos a ideia do que chamamos de música de protesto no livro citado, se opondo ao silêncio em torno do artista sob o ponto de vista da resistência latino-americana.

Milton Nascimento nasceu em 26 de outubro de 1942, no Rio de Janeiro. Adotado por Dona Lilia e Seu Josino, foi morar em Três Pontas, em Minas Gerais, a partir dos 3 anos. Lá, Milton teve um contato diversificado com a música, através de amigos, programas de rádios e influências musicais (discos e artistas). O artista se consolidou como músico, compositor e cantor e ganhou notoriedade com a experiência musical Clube da Esquina em Minas Gerais.

O Clube da Esquina foi uma experiência musical a partir do encontro dos amigos Milton Nascimento, Wagner Tiso, Lô Borges, Márcio Borges, Nelson Ângelo, Toninho Horta, Fernando Brant e Ronaldo Bastos, que compunham, tocavam e gravavam juntos. Essa experiência musical teve início no final da década de 1960, mas foi a partir dos anos de 1970 que o Clube da Esquina teve um protagonismo maior e, a partir de então, produziram inúmeros trabalhos em conjunto, agregando outros amigos ao longo dos anos. Desde o disco homônimo, de 1972, o Clube da Esquina se consolidou nacionalmente como uma nova experiência musical da época. É sobre esse período, das décadas de 1960 e 1970, que destacaremos a atuação musical revolucionária do Clube da Esquina e, principalmente, de Milton Nascimento, em resistência às ditaduras militares da América Latina.

Entre os anos de 1964 e 1985, o Brasil esteve sob uma ditadura militar, situação da qual estabeleceu-se uma crise política, militar, social e econômica. Durante esse período, a canção de protesto foi um dos principais recursos de conscientização, provocação, tensão e resistência da oposição à ditadura. Parte das canções de protesto eram apresentadas em festivais que

consolidavam e potencializam diversos artistas. Outras canções foram reconhecidas pela atuação artística ou na produção fonográfica.

Em 1967, Milton Nascimento participou do II Festival de Música Brasileira da TV Record, situação em que saiu vitorioso. Ele ficou em segundo lugar com a música Travessia, parceria dele com Fernando Brant. A participação de Milton no festival fez com que ele fosse projetado nacionalmente e associado a grandes nomes na época, como Chico Buarque e Gilberto Gil.

Nesse período, alguns acontecimentos influenciaram a música brasileira além da ditadura militar, como por exemplo, a Revolução Cubana (1959), o movimento hippie da contracultura e o Maio de 1968 francês, cada qual visando uma transformação revolucionária nos costumes (RIDENTI, 2010: 77). Um dos movimentos influenciados pela cena cultural estrangeira foi a Tropicália, que trouxe uma inovação estética na música através da mescla da cultura brasileira tradicional com o rock. Foram muitos os movimentos e artistas que exerceram protagonismo na cena cultural na década de 1960. Por isso, vale ressaltar que:

Até 1968, inúmeras músicas, filmes, encenações teatrais, livros e outras manifestações artísticas apontavam, menos ou mais explicitamente, para um caminho: a resistência ao regime militar pela aliança entre os intelectuais e os trabalhadores, ou o “povo”. Logo, seria de prever a adesão maciça dos próprios artistas às organizações de esquerda, especialmente as armadas. (RIDENTI, 2010: 108)

Diante de um ambiente ainda mais opressor instaurado a partir de 1968, com o AI-5¹, muitos intelectuais e artistas foram forçados a se exilar. Artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil deixaram o Brasil temporariamente, devido às ameaças de forças policiais e grupos paramilitares (RIDENTI, 2010: 72). Já Milton Nascimento se recusou a sair do país, declarando: “Eu não saio do Brasil de jeito nenhum; pode até me matar, mas eu não saio” (GAVIN, 2014: 72).

Simultaneamente ao caso brasileiro, diversos países da América Latina e do Caribe também estavam sob o controle de ditaduras militares e regimes autoritários. Por exemplo, a

¹ Por mais que estivessem sob a égide de uma ditadura, os artistas ainda detinham de certa “liberdade de expressão”. Mas os tempos estavam mudando. No ano de 1967, a ditadura militar começou a tomar rumos mais repressivos. Esse conflito interno, somado à pressão por parte dos setores de oposição, resultou no endurecimento da ditadura militar, culminando na instalação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em dezembro de 1968. O AI-5 suspendeu todas as garantias constitucionais, dando início a uma intensa perseguição política, principalmente contra intelectuais e artistas que se destacavam nas manifestações contrárias ao regime. Apenas em 1979, com a abertura política, o cenário de atrocidades e violações dos direitos constitucionais da ditadura passaria a se transformar.

Argentina viveu sob duas ditaduras, de 1966 a 1973 e, depois, de 1976 a 1983. O Chile teve uma ditadura de 1973 e 1990, bem como no Uruguai, que foi de 1973 a 1985; Paraguai, que teve uma das ditaduras mais duradouras da região, de 1954 a 1989; República Dominicana, de 1966 a 1978 e Peru, de 1958 a 1974.

Esse contexto resultou na formação de uma conjuntura cultural caracterizada por uma arte política, revolucionária, popular e crítica nesses países (IKEDA, 1999). Os artistas adotaram uma postura de denúncia contra a censura e de resistência à opressão dos regimes ditatoriais. Essa atitude da classe artística levou ao surgimento de movimentos musicais que influenciaram a obra de Milton Nascimento, como a *Nueva Canción* no Chile e o *Nuevo Cancionero* na Argentina. Esses movimentos, comprometidos com a luta social e a justiça, não só deram voz às questões políticas e sociais, mas também inspiraram uma geração de músicos e compositores ao utilizar sua arte como ferramenta de resistência e transformação.

É importante ressaltar que, nas décadas de 1960 e 1970, período marcado por intensos movimentos culturais na América Latina e no Caribe, era comum associar a uma tendência os artistas que se aproximavam de outros países latinos ou que gravaram composições de autores de diferentes países da região. Frequentemente, a crítica acusava esses músicos de aderirem a um modismo cultural. Um exemplo disso é a crítica feita por Ziraldo e Roberto Moura, que questionaram a influência da latinidade na música brasileira através da obra de Belchior:

A latinidade é uma doença infantil da contestação brasileira [...] Pois é, Ziraldo: “A Palo Seco”, de melodia pobre, estereotipada e americanizada, canta que bom mesmo é o tango. Elis Regina, a maior cantora brasileira, entrou bem com essa de latinidade e fez o pior elepê dos últimos cinco anos, no que invoco o testemunho dos meus amigos João Bosco e Aldir Blanc, no que invoco Milton. Tudo por quê? Por causa da latinidade, fez um disco cheio de Belchior, de Violeta Parra e de Atahualpa Yupanqui e vazio de Elis Regina. Vale a pena ou foi mesmo um falso brilhante? (O PASQUIM, 1976: 12).

Ambos rejeitaram a latinidade, tratando-a como se ela fosse a pior influência possível na produção musical brasileira daquele período. No ano seguinte, Roberto Moura continuou a expressar suas diferenças e preconceitos em relação à latinidade em suas colunas no jornal O Pasquim:

[...] e essa decantada e inautêntica latinidad geradora de um comportamento refletido em entrevistas, shows, posições e gravações como essa “Volver a los 17”, onde apenas a letra de Violeta Parra tem alguma força, embora não tenha nada que ver com Milton. Mercedes Sosa ou não, não fez muita diferença. (O PASQUIM, 1977: 27).

Acrescente-se a essa crítica a fala do maestro Júlio Medaglia sobre Caetano Veloso cantar música latino-americana, acusando a latinidade como algo musicalmente inferior (TV CULTURA, 2012). No entanto, Milton Nascimento nunca esteve envolvido em modismos. Além do mais, ao contrário de tais depoimentos críticos, havia aqueles que viam a pluralidade e a latinidade na música de Milton Nascimento de forma positiva e afirmativa. Wagner Tiso, por exemplo, relembra que essa conexão com a latinidade era muito significativa tanto para Milton Nascimento, quanto para o Clube da Esquina (AMARAL, 2018: 259).

A música desempenhou um papel crucial na aproximação de Milton Nascimento com uma América Latina marcada pela crítica e pela resistência cultural às ditaduras (DINIZ, 2017: 118). Essa aproximação ocorria de várias maneiras, desde as amizades pessoais com outros artistas latino-americanos, como os argentinos León Gieco e Mercedes Sosa, e os chilenos Nelson Araya, Oscar Pérez, Polo Cabrera e Nano Stiven, além do Grupo Tacuabé, até a gravação de composições de artistas como os cubanos Silvio Rodríguez e Pablo Milanés e a chilena Violeta Parra. Além disso, ele também foi influenciado ao longo de sua vida por figuras como a cantora lírica peruana Yma Sumac, e os brasileiros Dorival Caymmi, Tom Jobim, Ângela Maria e Leny Eversong.

A latinidade é uma das singularidades que faz parte do Clube da Esquina, como também, a vida e a obra de Milton Nascimento. Márcio Borges lembra que:

Eu me lembro de a gente ter uma coisa assim tão romântica... E quando começávamos a pensar no povo brasileiro, no povo latino-americano, na opressão, nas grandes diferenças, nos abismos entre as classes, entende? Isso nos levava às lágrimas... A gente era tão sentimental a respeito disso, éramos tão comovidos por essa realidade brutal do terceiro mundo, as diferenças sociais, as diferenças de classe, que a gente se comovia às lágrimas. Eu me lembro de abraçar o Bituca e, abraçados na árvore, a gente chorava pelos pobres e pelos deserdados. A gente tinha isso, esse amor altruísta mesmo [...] (DINIZ, 2017: 32).

Os sentimentos mencionados por Márcio refletem o impacto do contexto de ditadura militar que o país enfrentava. Tudo isso fazia parte de um pensamento libertário nascido de uma utopia latino-americana. Isso também contribuiu para que as letras das músicas do Clube da Esquina tivessem um apelo político, embora muitas vezes elas se expressassem de forma

indireta², semelhante ao *Canto Nuevo* no Chile. Esse modo de se expressar com uma linguagem indireta também deve ser considerado enquanto uma estratégia para burlar a censura na época. Por esse motivo, as canções interpretadas por Milton conseguiam burlar a censura, pois suas letras não eram explícitas (DINIZ, 2017: 112).

Esse período, marcado por muitos festivais de canções no Brasil, foi essencial para a vida de Milton. Embora ele tenha participado deles, sua ligação com o movimento nacional-popular³ era mais uma questão de contexto, já que esses eventos estavam ligados ao circuito das universidades e atraíam uma juventude acadêmica e artística. Isso não significa que Milton Nascimento tenha participado desse movimento⁴.

Milton Nascimento se envolveu com a música de protesto de um modo diferente de Chico Buarque e Geraldo Vandré, por exemplo. Milton, junto com o Clube da Esquina, criou uma linguagem política distinta para a música durante o período da ditadura militar brasileira. O posicionamento político de Milton Nascimento em sua música era algo natural para ele, pois ele cantava sobre suas crenças: "[...] a música deve ter uma certa dose de engajamento. [...] Minha música não tem tipo. É romântica, às vezes, sem ser alienada. Engajada, um pouco que é difícil não ser" (MANCHETE, 1968).

Se recorrermos aos principais estudos, livros e publicações sobre a música de protesto e a arte revolucionária, Milton Nascimento e o Clube da Esquina não têm a sua obra reconhecida dentro desse contexto (MARQUES, 2023: 89), ou seja, Milton Nascimento não é apontado na literatura sobre músicas de protesto da mesma forma que Geraldo Vandré e Chico Buarque. A

² Trata-se de uma referência ao cenário chileno, em que a repressão e a censura aos artistas os deixaram na condição de reinventar a forma de compor as músicas, passando a utilizar metáforas e a construir narrativas que “diziam sem dizer”, no intuito de driblar a ditadura pinochetista e não sofrer qualquer retaliação. Também por isso o *Canto Nuevo* teve uma atuação um tanto quanto clandestina para conseguir sobreviver (CAVALCANTE, 2015: 7).

³ No início dos anos de 1960, em contexto ditatorial com a conjuntura estabelecida de repressão, tortura e censura, o cenário cultural brasileiro no âmbito da música vivia o movimento nacional-popular. O nacional popular é uma categoria de aplicação originada nos estudos do filósofo marxista italiano Antonio Gramsci, no que compreende a sua preocupação em “[...] definir uma cultura nacional, capaz de fazer frente ao nacionalismo fascista e à tradição de uma elite intelectual estrangeirizada. Gramsci propõe reescrever o passado ou o nacional num sentido diverso, contrário ao da cultura hegemônica. O nacional-popular conforma-se em seus escritos como discurso e prática contra-hegemônicos” (GARCIA, 2014: 243). O nacional-popular teve como um de seus principais propulsores no Brasil os Centros Populares de Cultura (CPCs).

⁴ Uma diferença notável sobre o projeto nacional-popular com a construção cultural em Milton Nascimento desse período é que a sua concepção de povo se deu de modo ampliado quando comparada ao projeto do CPC da UNE. Para saber mais: Milton Nascimento nos trilhos da América Latina: a viagem musical dos anos 1970 de Fernanda Paulo Marques (2023).

exemplo disso, o historiador Marcos Napolitano⁵, que realizou uma extensa pesquisa sobre a cultura brasileira durante a ditadura militar, não destaca a obra de Milton como faz com Chico Buarque, os CPCs (Centros Populares de Cultura) ou o movimento tropicalista⁶. Napolitano descreve o Clube da Esquina como um grupo que “[...] retratavam a busca por liberdade individual e coletiva, por meio de imagens poéticas sutis e músicas sofisticadas, fora das fórmulas conhecidas até então” (NAPOLITANO, 2008: 87).

O estilo de música de protesto de Milton Nascimento, com sua abordagem mais poética e sofisticada, pode explicar porque ele não é analisado da mesma maneira que seus contemporâneos. Milton Nascimento fez música de protesto a seu modo, haja vista o disco *Milagre dos Peixes*, de 1973, que foi o disco do artista com mais músicas censuradas.

Deste modo, a seguir veremos algumas análises da obra de Milton Nascimento, com a finalidade de apresentar as relações das músicas e das letras com o contexto ditatorial da América Latina. Todas as análises estão fundamentadas e revisadas a partir do livro *"Milton Nascimento nos trilhos da América Latina: a viagem musical dos anos 1970"* (2023).

Seguindo o roteiro das músicas analisadas por Marques (2023), vamos apontar as principais características musicais, históricas e sociais no contexto latino-americano das seguintes músicas: *Canto Latino* (MILTON, 1970), *San Vicente* (CLUBE DA ESQUINA, 1972), *Os escravos de Jó* (MILAGRE DOS PEIXES, 1973), *Promessas do Sol* (GERAES, 1976), e por fim, *Canción por la unidad latinoamericana* (CLUBE DA ESQUINA II, 1978). As reflexões serão destacadas, sobretudo, através da poesia das músicas, ou seja, das letras.

Canto Latino

⁵ Trouxemos o exemplo de Marcos Napolitano por ser este um intelectual e pesquisador reconhecido por suas pesquisas e obras dedicadas à história cultural e artística do período retratado. Além do mais, vale destacar a referência utilizada em seguida que o autor não entra nos méritos da música em si, ou seja, é muito vago trazer características musicais com expressões como “imagens poéticas”, “músicas sofisticadas” ou falas como “fora das fórmulas...”. O que, de fato, faz da música do Clube da Esquina e de Milton Nascimento uma música com “imagens poéticas”, “sofisticadas”? Quais são os elementos musicais que confirmam essas referências expostas de modo subjetivo? Além disso, a quais formas o autor está se referindo? Conforme apontado por Ivan Vilela (2016), a crítica não entra no mérito das questões musicológicas; dessa forma, vão se construindo os equívocos e os esquecimentos. É comum encontrarmos exemplos como esses quando se referem a Milton Nascimento e ao Clube da Esquina.

⁶ A referência a Milton Nascimento e ao Clube da Esquina está em um parágrafo na página 87 do livro *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*, de Marcos Napolitano (2008).

Canto Latino é uma parceria entre o cineasta moçambicano Ruy Guerra e Milton Nascimento. Ela compõe o repertório do disco Milton de 1970, acompanhado do conjunto Som Imaginário⁷. Essa música foi composta exclusivamente para integrar a trilha sonora do filme *Os deuses e os mortos*. Ao final, a música não fez parte da trilha. Essa música revela um aspecto ainda inédito na época para Milton, pois trata-se de um processo de composição em cima da letra de Ruy Guerra, ou seja, Milton musicou a letra, situação em que normalmente a música era composta primeiro (O PASQUIM, 1971: 4).

Essa música foi altamente criticada pela imprensa, pois, além de classificá-la como uma música regional em tom pejorativo, era acusada de que não tinha nenhum sentido, nenhuma mensagem (ROLLING STONE, 1972: 13 apud DINIZ, 2017: 92). Importante salientar que era comum naquela época a classificação de uma música no âmbito da categoria regional, principalmente quando se tratava de obras que fugiam à regra de música que descendiam de movimentos já conhecidos, que não atendiam determinados padrões, que não se encontravam nos cânones, isto é, que não seguia uma linha evolutiva da MPB (VILELA, 2016: 130). Definições como essas também ditavam a regra do que pode ser considerado música de protesto.

Protestar contra a ditadura latino-americana não se limitava a fazer música nos moldes que se afirmaram com os cânones, como as composições de Chico Buarque e Geraldo Vandré. Havia outras formas de se fazer música de protesto, que não apenas falar de um regime ou ditadura. É necessário considerar que falar sobre um povo, um grupo, amor, aflições e sofrimentos de uma sociedade, também é revolucionário, pois a música é cronista da história⁸.

Canto Latino tem uma poesia que materializa a revolução que apoia a luta armada no contexto das ditaduras latino-americanas. Não identificamos a matriz musical (gênero) de Canto Latino⁹. A música está dividida em três partes, em seu aspecto formal e também narrativo, sendo que cada parte mostra uma determinada paisagem sonora. Na primeira parte, com rubato, fica evidente o convite para ouvir a música que falará sobre a revolução (MARQUES, 2023: 68):

⁷ Formado por Wagner Tiso, Zé Rodrix, Tavito, Frederyko (Fredera), Luiz Alves e Robertinho Silva, o Som Imaginário concentrava influências do rock, do jazz, da música clássica e dos sons psicodélicos da época.

⁸ Ivan Vilela utiliza essa denominação na música popular como cronista dos povos que não tiveram outra maneira de registrar suas histórias nas diferentes regiões do Brasil.

⁹ Nivaldo Ornelas, saxofonista que compõe o Clube da Esquina, indicou que se trata de uma balada, feita em cima da música *All The Things You Are*, interpretada pela compositora e cantora norte-americana Ella Fitzgerald (AMARAL, 2018: 115).

*Você que é tão avoada / pousou em meu coração / moça, escuta esta toada / cantada em sua intenção / nasci com a minha morte / dela não vou abrir mão / não quero o azar da sorte
nem da morte ser irmão / da sombra eu tiro o meu sol / e do fio da canção / amarro esta certeza / de saber que cada passo / não é fuga nem defesa / não é ferrugem no aço*

A letra de Canto Latino apresenta um diálogo entre vida e morte, certeza e incerteza. De modo que revisita a todo tempo a iminência e o risco da revolução, destacando um possível caminho entre os extremos do bem e do mal. Na segunda parte da música, o canto reivindica "outra beleza", que ganha impulso com um andamento mais acelerado, além do próprio movimento narrativo afirmado pela ação:

*é uma outra beleza / feita de talho e de corte / e a dor que agora traz / aponta de ponta o norte / crava no chão a paz / sem a qual é fraco o forte / e a calmaria é engano pra viver nesse chão duro / tem de dar fora o fulano / apodrecer o maduro / pois esse canto latino / canto para americano / e se morre vai menino / montado na fome ufano teus poucos anos de vida / valem mais do que cem anos / quando a morte é vivida / e o corpo vira semente
de outra vida aguerrida / que morre mais lá na frente / da cor de ferro ou de escuro / ou de verde ou de maduro*

O movimento ritmado se dá por um aspecto comum na obra de Milton e do Clube da Esquina: o violão assume e divide um papel percussivo (*da cor de ferro ou de escuro*), ou seja, o ritmo e o movimento são protagonizados também pelo violão, além da bateria e da percussão. Aqui, ele não se restringe a um instrumento apenas harmônico (MARQUES, 2023: 69). Importante destacar também a ocarina fazendo outra melodia dentro da música.

A partir da terceira parte, é invocada não apenas a primavera como provocação dos diversos movimentos revolucionários¹⁰, bem como o "dia que virá", típico bordão¹¹ das músicas de protesto das décadas de 1960 e 1970. O panorama narrativo, junto com a música, é de esperança sobre o mito do "dia que virá" que se estende em solidariedade a outros povos latino-americanos, a partir do emprego da palavra em espanhol *hermano*:

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

¹⁰ Não está evidente o movimento a que se refere a música, mas houve alguns movimentos importantes pelo mundo que influenciaram a classe artística, como a Primavera dos Povos, no século XIX na Europa, e Primavera de Praga, de 1968.

¹¹ Uma mitologia da MPB: "...O DIA QUE VIRÁ, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico". Situação que remete a um imobilismo (braços cruzados, "o dia" resolverá tudo, ele que é o agente da história) (GALVÃO, 1976: 95).

Em seguida da *espera virar...*, deveria ser a palavra “guerrilha”, em rima com “maravilha”, porém, para não se complicar com os militares, Milton sustentou as reticências e não falava a palavra “guerrilha” (BORGES, 2002: 224), deixando em aberto que algo ainda não havia terminado com o *fade out*.

A narrativa que se destaca é o canto latino como arma artística potente que reivindica a revolução. Foi essa a conjuntura marcada em diferentes países da América Latina, que viviam no mesmo contexto que o Brasil. Segundo Ianni (2002: 28):

No outro extremo da América Latina, as ditaduras militares encarregam-se de mutilar coisas, gentes e ideias, formas de sociabilidade e modos de ser, desenvolvendo e generalizando a crueldade da alegoria. Mobilizadas pela poderosa e lucrativa indústria do anticomunismo, acionada pela geopolítica norte-americana da Guerra Fria, essas ditaduras destruíram conquistas sociais, realidades construídas ao longo de décadas de lutas sociais e ilusões sobre projetos nacionais mobilizados no sentido da emancipação de indivíduos e coletividades, compreendendo a grande maioria dos grupos e classes sociais subalternos.

Ainda que as nações e culturas sejam muito diferentes entre elas, a música enquanto arma artística faz das ditaduras militares um lugar comum da cultura latino-americana. Essa conexão de modo de resistência aos regimes e ditaduras permeia as décadas de 1960 e 1970. Não é possível nivelar uma manifestação cultural posta apenas por um elo histórico comum. As músicas apresentam suas particularidades, fazendo com que cada manifestação tenha suas problematizações e estéticas únicas.

San Vicente

Documento Secreto nº 5 seria o nome do disco de 1972, que imortalizou a experiência do Clube da Esquina com o seu homônimo. Inicialmente, a ideia era fazer alusão ao Ato Institucional nº 5 de 1968 (SANTANA, 2018: 98). A concepção musical do álbum não seguia os padrões tradicionais da indústria fonográfica. Era um conjunto de músicas sem um gênero específico, com sonoridades deliberadamente não padronizadas, o que atraía a atenção de todos que o ouviam.

San Vicente foi considerada uma das músicas mais importantes do disco Clube da Esquina de 1972, pois ela foi a primeira música a ser gravada por outros artistas latinos. Essa

música de autoria de Milton e Fernando Brant conectou o Brasil com os demais países da região (GAVIN, 2014: 76). Ela foi uma encomenda para integrar a trilha sonora de uma peça de teatro, sendo inicialmente uma música que não tinha letra, composta posteriormente por Fernando Brant (AMARAL, 2018: 124).

A música foi composta por Milton Nascimento após assistir a um ensaio da peça *Os Convalescentes*, sob o contexto de que se tratava de uma cidade fictícia da América Latina, chamada San Vicente, que teria sofrido um golpe militar. *Os convalescentes* é uma peça do dramaturgo José Vicente. O destacado dramaturgo expressava rebeldia e poesia em suas peças teatrais influenciadas pelo movimento de contracultura (MORAIS, 2010). Essa é a letra da música:

Coração americano / acordei de um sonho estranho / um gosto, vidro e corte / um sabor de chocolate / no corpo e na cidade / um sabor de vida e morte / coração americano / um sabor de vidro e corte

A espera na fila imensa / e o corpo negro se esqueceu / estava em San Vicente / a cidade e suas luzes / estava em San Vicente / as mulheres e os homens / coração americano / um sabor de vidro e corte

As horas não se contavam / e o que era negro anoiteceu / enquanto se esperava / eu estava em San Vicente / enquanto acontecia / eu estava em San Vicente / coração americano / um sabor de vidro e corte

San Vicente tem em sua matriz musical um contexto de aproximação com diversos gêneros hispano-americanos, como a polca paraguaia e a chacarera. Essa música possui uma narrativa sonora de crescimento contínuo, com acúmulo e sobreposição de diferentes timbres e camadas ao longo do arranjo (MARQUES, 2023: 91).

Originalmente, a peça *Os Convalescentes* tinha o nome de *Che: paixão e morte de um apóstolo da desordem*, mas, pelo mesmo motivo do disco *Clube da Esquina* não se chamar *Documento Secreto nº 5*, ou seja, por conta da censura, José Vicente a renomeou em 1969. Para o dramaturgo, a peça era “uma tentativa de falar sobre o terrorismo e a militância de esquerda sob uma ótica sartriana”, (REVISTA CULT, 2017). Surgida em contexto ditatorial¹², logo após o início

¹² Segundo Fauzi Arap: “Por encomenda da atriz, Milton Nascimento criou a bela canção ‘San Vicente’ especialmente para a peça. Em *Os Convalescentes*, ao contrário de outras peças suas, Zé priorizou a política, de forma particular. Acho importante registrar que ela surgiu num ambiente extremamente político – de um lado, a censura oficial e a repressão política; de outro, a patrulha ideológica, com sua silenciosa cobrança de um modelo ou [de uma] atitude engajados. Mesmo assim, apesar de quebrar algumas regras do que era politicamente correto, a força avassaladora de seus textos conseguiu vencer todos os obstáculos, preconceitos e resistências.” (MORAIS, 2010: 23).

dos anos de chumbo no Brasil, a peça foi encenada no Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, de março a agosto de 1970.

Fernando Brant compôs a letra sugerindo uma síntese do sentimento latente naquele período na América Latina (BRANT, 2005: 51, apud DINIZ, 2017: 117). O cenário de San Vicente se dá em meio às resistências e suplícios dos povos latino-americanos diante de tantas ditaduras e regimes fascistas, como podemos perceber quando expressa *um sabor de vida e morte*. San Vicente se aproxima com o mesmo cenário descrito em Canto Latino.

San Vicente faz uma aparição no disco Clube da Esquina II, de 1978, enquanto um recurso de citação de uma música em outra, chamada música incidental. Logo quando começa e termina a música Credo, o coro canta junto San Vicente. É possível interpretar essa música incidental se percebermos que em San Vicente, Milton é o cantor que está só com a sua voz (embora tenha participação do Tavito no backing vocal), enquanto na música Credo, há uma multidão de pessoas cantando, nos remetendo à abertura política, um tom de esperança pela atuação dos movimentos estudantis de 1978 (MARQUES, 2023: 93). Nota-se que até mesmo o arranjo da música já aparece mais aberto, com mais movimento rítmico.

Os Escravos de Jó

O cenário de repressão, violência e censura impactou a vida artística no país, impedindo, conseqüentemente, inúmeras obras de circularem, como foi o caso do disco Milagre dos Peixes, lançado em 1973. O disco possui onze músicas, sendo que três¹³ delas foram parcialmente ou totalmente censuradas. No entanto, ainda que fossem censuradas, a resposta veio através dos arranjos que apresentavam o medo, o terror, o sofrimento e o caos da ditadura militar no país. Esse é um disco que apresenta uma música de protesto através do silêncio das palavras, mas não dos lamentos, sons e ruídos.

A música que iremos destacar deste disco é uma congada mineira: Os Escravos de Jó, uma composição de Milton Nascimento e Fernando Brant. Trata-se de uma música em que a sua melodia foi registrada em outras duas canções dos compositores: O homem da sucursal e Caxangá, que foi imortalizada por Elis Regina, no disco Elis de 1977. As três versões dessa

¹³ Essas foram as outras duas músicas do disco Milagre dos Peixes que sofreram censura: Hoje é dia de El-Rey (Milton Nascimento e Márcio Borges) e Cadê (Milton Nascimento e Ruy Guerra).

música, compartilham dos versos *Saio do trabalh-ei / volto para cas-ei*, que partem de contextos diferentes, porém com um mote em comum: todas falam de trabalho e se colocam como um canto de trabalho.

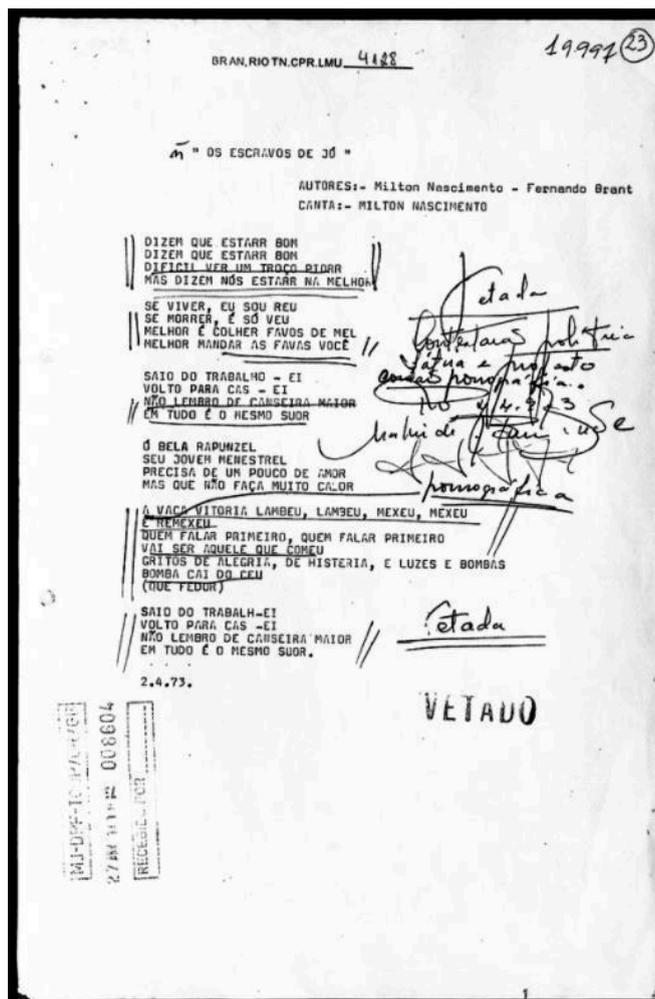
Geralmente, entendemos que um canto de trabalho parte da coordenação do movimento do corpo para a execução de uma determinada tarefa. No entanto, esses aspectos são tradicionais no campo social e histórico, como lavrar a terra, puxar a rede e tantas outras atividades difíceis e árduas que o trabalho exige (SONOROS, 2015: 11). Ainda que, tradicionalmente, o canto de trabalho faça parte de atividades específicas voltadas para uma comunidade comum, existem outras formas de cantos de trabalho. É o caso da música *O homem da sucursal, Caxangá*¹⁴ e *Os Escravos de Jó*, que vamos entender especificamente esta última.

Tanto Fernando Brant quanto Milton Nascimento reivindicam *Os Escravos de Jó* como canto de trabalho (JESUS, 2017; BH NEWS TV, 2012). Com isso, é pertinente perceber que se trata de uma reinvenção de modo artístico do que é um canto de trabalho, ou seja, *Os Escravos de Jó* alcança o lugar de canto de trabalho através da estética musical. Desse modo, os compositores elegeram Clementina de Jesus para interpretar a música, transformando e inovando por meio das culturas tradicionais.

É curioso notar que ainda não ouvimos a letra original dos *Escravos de Jó*, pois essa música foi censurada quase em sua totalidade (Fig. 1). A acusação da pessoa censora que analisou a letra indicava "cordão pornográfico", "sátira e protesto" e "contestação política". É possível notar que nos três primeiros versos da música, existe um vínculo aos clamores contra a exploração do trabalho, como também ao período ditatorial que o país estava passando:

Figura 1: Veto da censura sobre a música "Os Escravos de Jó".

¹⁴ Para saber mais sobre o canto de trabalho *O homem da sucursal* e *Caxangá*, ver MARQUES, 2023: 101.

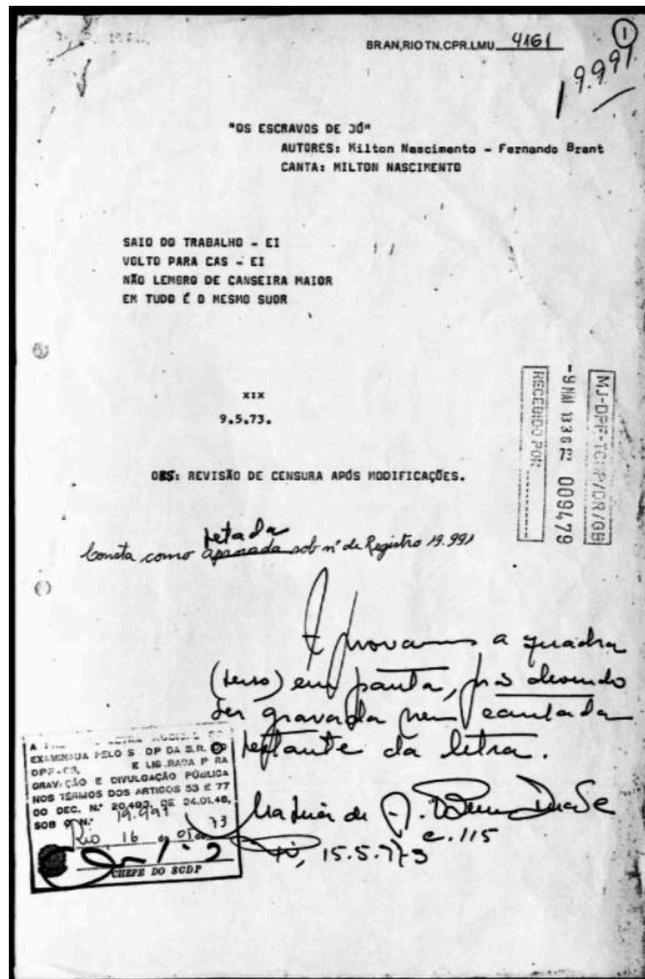


Fonte: Arquivo Nacional: Coordenação de Documentos Escritos. [Registro BRAN, RIOTN.CPR.LMU 4128]

Conforme notamos, o letrista Fernando Brant citou a infância através das parlendas Vaca Vitória e da Vaca Amarela e também o conto da Rapunzel. No entanto, a censura entendeu a palavra vaca como uma referência pornográfica. Relembrando a história de Rapunzel, uma jovem que vivia em cativeiro, privada de sua liberdade. Foi através de seu canto que ela foi descoberta pelo príncipe e o fez enxergar novamente. Na história da Rapunzel, o canto não morre e não é silenciado, ele é um grito e um lamento. No caso das parlendas, devemos lembrar que tanto a Vaca Vitória (*Era uma vez / uma Vaca Vitória / que caiu no buraco / e acabou-se a história*) quanto a Vaca Amarela (*Vaca amarela / pulou a janela / quem falar primeiro / come a bosta dela*) tem o silêncio como argumento principal (MARQUES, 2023: 104).

A trama dessas histórias infantis tem a contradição de vozes e silêncios, que apresenta uma ironia diante de todos os versos censurados. A censura (Fig. 2) só não foi aplicada na última estrofe:

Figura 2: Revisão sobre o veto da música “Os Escravos de Jó”.



Fonte: Arquivo Nacional: Coordenação de Documentos Escritos [Registro BRAN,RIOTN.CPR.LMU 4161]

A única estrofe que restou da música destaca a cena do trabalhador, invocando uma memória afro-brasileira também com o título Os Escravos de Jó, embora esse título também remeta à uma cantiga infantil. Mas é preciso entender que Jó é uma palavra originada do *njó*, que em quimbundo, significa "casa", tratando dos escravos da casa (SIMAS, 2018).

Essa música recorre a uma ancestralidade inovada musicalmente e esteticamente (MARQUES, 2023: 107). Da mesma forma que a Clementina de Jesus invoca a ancestralidade, ela contribui com uma estética nova em que ela participa como autora. E o mesmo se aplica ao

berimbau de Naná Vasconcelos, que traz a dupla influência da tradição e da modernidade, resultando numa estética única, que não pode ser datada ou rotulada como tradicional ou moderna, apenas diferente. Tanto Clementina quanto Naná atualizaram musicalmente, especialmente na performance e estética musical.

Por fim, essa música expôs uma massa sonora através das vozes com gritos, ruídos e o coro, que devemos nos perguntar: essa seria uma resposta de contestação e provocação política? Acreditamos que o principal elemento dessa música é entender que o silêncio também é uma música de protesto. O canto de trabalho, o canto de um povo, a vida, o cotidiano, também é um canto de resistência.

Promessas do Sol

Promessas do Sol é uma composição de Milton Nascimento e Fernando Brant, e compõe o repertório do disco de 1976, o Geraes. Essa música contou com a participação do Grupo Água, banda chilena que foi criada em 1973, que realizou uma expedição musical por toda a América do Sul, explorando culturas e musicalidades diversas, sendo a brasileira uma delas.

A música Promessas do Sol traz uma visão dos povos originários expressando dois pontos: o genocídio dos povos originários que recorrem ao Sol, no âmbito de uma entidade sagrada, sendo o Sol um dos principais deuses dos povos quíchua e aymara da América Andina. A letra de Brant retrata os seguintes versos:

*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 que um homem precisa ter
/ me cortaram o corpo à faca sem terminar / me deixando vivo, sem sangue 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*

É possível observar essa letra enquanto cronista de uma história que se repete diariamente na América Latina. Trata-se do genocídio e políticas de extermínio dos povos, não apenas em contexto de ditadura, mas em regimes que se postulam enquanto democráticos também. O drama desses povos está nitidamente registrado em Promessas do Sol, como também

a reverência ao deus Sol¹⁵, entidade tão relevante para os povos latino-americanos dos Andes (MARQUES, 2023: 135).

Canción por la unidad latinoamericana

Durante o cenário de abertura política da ditadura brasileira, Milton Nascimento lançou o disco Clube da Esquina II, em 1978. Nele, Milton traz a sonoridade caribenha através da música de Pablo Milanés e Chico Buarque de Hollanda, chamada *Canción por la unidad latinoamericana*. O arranjo dessa música também se coloca como uma unidade latino-americana, além da sua letra. O arranjo é de Toninho Horta e Francis Hime, sua matriz musical vem da música cubana, que podemos notar logo no início com a sonoridade típica do piano e da conga.

Para Milton, os versos *a história é um carro alegre, cheio de um povo contente que atropela indiferente todo aquele que a negue*, é algo em que ele acredita muito (JARDIM, 1978). Ele considera que a censura naquele período ainda interferia muito, não apenas em sua obra, mas também em sua vida, e por isso, julgava necessário relatar tudo o que se passava no país. Segundo Milton,

O papel do artista é o de sempre: delatar, delatar através da arte. Porque você tem que delatar. Mas você não vai fazer qualquer coisa só por delatar, você tem que fazer uma coisa que te deixe bem por dentro. A primeira coisa é você estar contente lá por dentro. Você tem que ser seu crítico, mas o seu trabalho tem que deixar você relax lá dentro, pra então você poder passar pros outros. Então, o papel do artista no momento é de avisar, alertar. Por exemplo, tem muita coisa que você não pode fazer, tem caminhos que você não pode percorrer. E você não vai dar uma de louco, de suicida, porque se você der uma de suicida você está lutando contra você, a favor do sistema. No meu caso está havendo uma dificuldade, uma violência danada na vida por outro lado, uma violência horrorosa e você não tem como sair totalmente legal, olhar na cara das pessoas e as pessoas se olharem e se cumprimentarem, abrir um sorriso e notar que todo mundo é um ser humano. (JARDIM, 1978)

¹⁵ "Há mais de 5.200 anos, os povos originários comemoram o ano novo do calendário andino-amazônico no dia 21 de junho, sendo este, o dia de reverenciar o Sol na América do Sul. Nesta data, os povos se reúnem para saudar o solstício de inverno e para cumprir com os ritos ancestrais de agradecimentos à Pachamama (Mãe Terra)¹¹⁵, com os tão aguardados primeiros raios solares do novo ciclo. Certamente, por conta de uma infeliz contradição da história, a alteração de um calendário andino para um gregoriano, situação em que reposiciona os povos temporalmente, é uma das muitas violências que esses povos sofreram em suas culturas milenares. Esses mesmos povos que reverenciam o Sol parecem ter perdido as esperanças diante dos versos "promessas de sol já não queimam meu coração / que tragédia é essa que cai sobre todos nós" (MARQUES, 2023: 2023)

Notamos que a crítica à ditadura vem pela música de Milton, ainda que não sejam suas as canções, como neste caso. A escolha do repertório também passou por uma perspectiva da esperança sobre os fatos. Do repertório miltoniano, são poucas as músicas da década de 1970, que apresentam um panorama triste, como o caso de Promessas do Sol.

A todo tempo, as contradições e não contradições daquilo que existe entre a ambiguidade são apresentadas e apontadas como parte da história (MARQUES, 2023: 160). Portanto, a unidade latino-americana é uma posição política de quem acolhe o outro, como foram as trocas e as relações estabelecidas entre o Milton Nascimento com tantos outros artistas de outros países da América Latina e Caribenha.

Conclusão

O objetivo deste artigo foi apresentar alguns exemplos de música de protesto da obra de Milton Nascimento e, conseqüentemente, ampliar a noção que temos sobre o que é considerada uma música de protesto. Às vezes, o protesto mora na sutileza também, como é o caso das músicas que tiveram a letra censurada e o nome dos letristas permaneceram na ficha técnica.

Muitas músicas do Milton Nascimento e do Clube da Esquina falavam de revolução, mas os militares eram incapazes de perceber, como por exemplo outras músicas que não foram abordados aqui neste artigo: Clube da Esquina, Tudo o que você podia ser, Cadê, Hoje é dia de El-Rey, Fé cega faca amolada, Saudades dos aviões da Panair, Ponta de Areia, Menino, Credo, Paixão e fé, Testamento e tantas outras (MARQUES, 2023). No entanto, essas músicas não entraram no cânone das músicas de protestos, pois elas não passaram despercebidas apenas para os censores: foram invisibilizadas também pelo público que consumia música de protesto, pelos críticos e pela imprensa da época. Mas a música de protesto de Milton não era óbvia, era apenas diferente do que os demais faziam, pois além do canto, ela vinha também pelo silêncio, pelos gritos e ruídos.

A revolução não necessariamente vem da perspectiva da denúncia violenta, agressiva, com narrativa direta. Algumas letras do Clube da Esquina relatam aleatoriamente fatos devastadores, mas esses fatos não são o foco enquanto tragédia. O espírito adotado nas letras está voltado para um contexto de esperança e de amor. Os principais letristas (Márcio Borges, Ronaldo Bastos e Fernando Brant) apresentaram a revolução sob uma ótica poética, de modo

que a esperança para o povo e a denúncia das ditaduras vem pela via do amor. Para eles, o amor também é revolucionário.

Era comum durante a década de 1970, alguns artistas cantarem música de outros países latino-americanos, porém, sob uma perspectiva de divulgação. Diferente disso, Milton Nascimento não fazia apenas a divulgação dessas músicas, mas ele fazia música latino-americana, integrando o Brasil à América Latina e isso se deu, principalmente, pelo contexto ditatorial que se assemelha ao Brasil.

Milton dialoga com outras ditaduras e movimentos de resistência latino-americanas através da participação de artistas, gravação e arranjos de diferentes compositores, ou seja, a relação que ele estabelece é a de legitimação de uma luta comum. A música de Milton Nascimento não se restringe exclusivamente à resistência brasileira, não à toa, San Vicente foi a primeira música gravada fora do Brasil, fazendo com que ele fosse reconhecido também pela integração do país à região, sendo o Brasil, também, um país latino-americano. Milton não é apenas um artista brasileiro, ele também é um artista latino-americano.

Com o avanço desses estudos, revelados inicialmente no livro *Milton Nascimento nos trilhos da América Latina* (MARQUES, 2023), é possível indicarmos caminhos para algumas perguntas a serem exploradas. A invisibilidade da obra miltoniana sobre não ser interpretada como música de protesto, é pelo fato de ser um homem negro "mineiro" que não fez parte de um circuito organizado de movimentos culturais que estavam em evidência na época? Em que medida fazer uma música que não tinha origem de uma linha evolutiva da MPB e de um território que não era uma tendência da indústria fonográfica (Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador) impactou essa invisibilidade? Até que ponto o racismo o invisibiliza?

A música de protesto de Milton e do Clube vai além da história oficial. Nesse sentido, é necessário questionarmos essa vertente oficial, pois certamente, deve haver outros silenciamentos, outras experiências musicais que compartilham formas distintas de protestar que muitas vezes são silenciadas pelos cânones e nem sempre estão vinculadas a um contexto ditatorial.

Por fim, é fundamental considerarmos que existem outras formas de se pensar sobre o que é música de protesto. Música de protesto está para além das chancelas que diferentes grupos e pessoas determinaram e consolidaram os cânones sobre o tema. Afinal, e o samba, não seria ele também uma música de protesto desde o início do século XX?

Fontes

- BH NEWS TV (2012). Em OFF: Participação Fernando Brant. *BH News TV*: abril de 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bOwhztz2rBW8> Acesso em: 19 mar. 2024.
- CLUBE DA ESQUINA (2012) - 1972. Abril Coleções: *Clube da Esquina*. Vol. 2. São Paulo: Abril. (Coleção Milton Nascimento)
- CLUBE DA ESQUINA 2 (2012) - 1978. Abril Coleções: *Clube da Esquina II*. Vol. 12. São Paulo: Abril. (Coleção Milton Nascimento)
- GERAES (2012) - 1976. Abril Coleções: *Geraes*. Vol. 5. São Paulo: Abril. (Coleção Milton Nascimento)
- JARDIM, Roberto (1978). Folhetim 96: Milton Nascimento, um negro que incomoda muita gente. *FOLHA DE SÃO PAULO*, 19 nov. 1978.
- JESUS, Clementina de (2017). *Documentário sobre Clementina de Jesus*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=u5T7mRLUNC0> Acesso em: 20 mar. 2024.
- MANCHETE, Revista (1968): *Milton Nascimento: a longa travessia do sucesso*. Entrevista a Margarida Autran. (s/p)
- MILAGRE DOS PEIXES (2012) - 1973. Abril Coleções: *Milagre dos Peixes*. Vol. 3. São Paulo: Abril. (Coleção Milton Nascimento)
- MILTON (2012) - 1970. Abril Coleções: *Milton*. Vol. 9. São Paulo: Abril. (Coleção Milton Nascimento)
- O PASQUIM (1977). *Milton Nascimento - Geraes*. 1977, p. 27. Edição 393.
- O PASQUIM (1971). *Milton Nascimento*. Ed. n.º 90, 25 mar. 1971.
- O PASQUIM (1976). *Respeito é bom e eu também gosto*. Edição 360, pp.12.
- REVISTA CULT (2017). *Hoje ainda é dia de assalto*. 4 de abril de 2017. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/hoje-ainda-e-dia-de-assalto/> Acesso em: 19 mar. 2024.
- SIMAS, Luiz Antonio (2018). *Folha de São Paulo: Lendo o Mundo*. 14 ago. 2018. Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/lendo-mundo-22975526> Acesso em: 10 abr. 2021.
- SNI (1973) - Agência Central. Arquivo Nacional - Coordenação de Documentos Escritos: *Os Escravos de Jó*, veto 4128. 2 abr. 1973. Protocolo 009479. Disponível para pesquisa em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 15 mai. 2024.
- SNI (1973) - Agência Central. Arquivo Nacional - Coordenação de Documentos Escritos: *Os Escravos de Jó*, veto 4161. 9 mai. 1973. Protocolo 008604. Disponível para pesquisa em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 15 mai. 2024.
- TV CULTURA (2012). *Provocações: Maestro Júlio Medaglia sobre Caetano Veloso, Gil, Chico Buarque, sertanejo, samba atual, pagode*. Canal: A segunda conta. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pXqj1ZeYsIU> Acesso em: 19 mar. 2024.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Chico (2018). *A música de Milton Nascimento*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BORGES, Márcio (2002). *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. 4ª ed. São Paulo: Geração Editorial.
- CAVALCANTE, Rafael Rodrigues (2015). O apagão e o contra-apagão cultural: a música na ditadura militar chilena. *XXVIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis: (1-14). Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/34-snh28?start=1340> . Acesso em: 19 mar. 2024.
- DINIZ, Sheyla Castro. (2017). *"... De tudo que a gente sonhou": amigos e canções do Clube da Esquina*. São Paulo: Intermeios, FAPESP, 2017.
- GALVÃO, W. N. (1976). MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de Gatos: Ensaios Críticos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, pp. 93-119.
- GARCIA, Tânia da Costa (2014). O Nacional-Popular e a Militância de Esquerda no Brasil e na Argentina nos Anos de 1960: uma análise comparativa. In: EGG, André; FREITAS, Artur; Kaminski, Rosane (Orgs.). *Arte e política no Brasil: modernidades*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva.
- GAVIN, Charles (2014). *Clube da Esquina 1972: Lô Borges e Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Ímã Editorial | Livros de Criação.
- IANNI, Octavio (2002). *Enigmas do Pensamento Latino-Americano*. São Paulo: IEA-USP.
- IKEDA, Alberto T.(1999). Música política: alguns casos latino-americanos. *Actas del Congreso Latinoamericano IASPM International Association for the Study a Popular Music: Música Popular en América Latina*. Chile: FONDART.
- MARQUES, Fernanda Paulo (2023). *Milton Nascimento nos trilhos da América Latina: a viagem musical dos anos 1970*. São Paulo: Alameda.
- MORAIS, Cida (2010). *O teatro de José Vicente: Primeiras Obras*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- NAPOLITANO, Marcos (2008). *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3 ed. São Paulo: Contexto.
- RIDENTI, Marcelo (2010). *O fantasma da revolução brasileira*. 2ª ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora UNESP.
- SANTANA, Valéria Nanci de Macêdo (2018). *Pelo olhar de Cafi: o processo criativo das capas de discos da Geração Clube da Esquina*. Tese de Doutorado (Doutorado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade) Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- SONOROS, (2015) *Ofícios: cantos de trabalho - circuito 2015/2016*. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional.
- VILELA, Ivan (2016). Canonizações e Esquecimentos na Música Popular Brasileira. *Revista USP*, v. 111, pp. 125 - 134.