

MILTON NASCIMENTO E A MÍSTICA DA LIBERTAÇÃO LATINO-AMERICANA

MILTON NASCIMENTO AND THE LATIN AMERICAN MYSTIC OF LIBERATION

MILTON NASCIMENTO Y LA MÍSTICA DE LA LIBERACIÓN LATINOAMERICANA

Arnaldo Érico Huff Júnior*

Universidade Federal de Juiz de Fora.
Departamento de Ciência da Religião.
Juiz de Fora, MG, Brasil.
E-mail: huffjr_@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-5313-9749

RESUMO

O artigo entrevê o que se pode chamar de uma mística da libertação latino-americana na obra de Milton Nascimento. Parte-se da reflexão acerca das relações entre as ideias de música, mística, espírito e alma, para então acercar uma possível experiência estético-religiosa da obra de Milton Nascimento, movendo o campo da teologia da cultura. Ao fim, a canção “San Vicente”, de Milton e Fernando Brant, é abordada em maior detalhe, pensando as questões conceituais que foram levantadas ao longo do texto em sua relação com a pertença à América Latina e o respectivo sonho de um continente que habita a obra de Milton Nascimento.

Palavras-chave: Milton Nascimento; Música e mística; América Latina.

ABSTRACT

The article glimpses what can be called a Latin American mystic of liberation in the work of Milton Nascimento. It starts with the relationship between the ideas of music, mystic, spirit and alma, and then grasps a possible aesthetic-religious experience of Milton Nascimento's work, moving in the field of the theology of culture. At the end, the song “San Vicente”, by Milton and Fernando Brant, is covered in more detail, thinking the conceptual questions raised throughout the text in its relation with the belonging to Latin America and the respective dream of a continent that inhabits the work of Milton Nascimento.

Keywords: Milton Nascimento; Music and mystic; Latin America.

RESUMEN

El artículo vislumbra lo que se puede llamar una mística de la liberación latinoamericana en la obra de Milton Nascimento. Se parte de una reflexión sobre las relaciones entre las ideas de música, mística, espíritu y alma, para luego abordar una posible experiencia estético-religiosa de la obra de Milton Nascimento, avanzando en el campo de la teología de la cultura. Al final, se recorre con mayor detalle la canción “San Vicente”, de Milton e Fernando Brant, pensando las cuestiones

* Doutorado em História e em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestrado em Teologia pela Faculdade EST. Graduação em História. Pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul e graduado em Teologia pela Faculdade de Teologia do Seminário Concórdia.

conceptuales planteadas a lo largo del texto en su relación con la pertenencia a América Latina y el respectivo sueño de un continente, que habita la obra de Milton Nascimento.

Palabras clave: Milton Nascimento; Música y misticismo; América Latina.

1 INTRODUÇÃO

Houve um sonho libertário que atravessou os territórios latino-americanos de modo muito intenso desde os anos 1960 até meados de 1990, quando começou a tornar-se menos visível, ou a pulverizar-se e metamorfosear-se em outras iniciativas – ainda que nunca tenha desaparecido por completo. É certo, também, que sonhos semelhantes foram sonhados anteriormente nestes mesmos territórios de outras tantas formas.

Em termos acadêmicos, tais ideais foram elaborados de modo notável na Teologia da Libertação, na Pedagogia do Oprimido e na Filosofia da Libertação. Também no Teatro do Oprimido, no mundo das artes. E isso além das muitas canções compostas que produziram sonhos de um mundo melhor e profundas aspirações revolucionárias. Saltam à memória lembranças de canções que movimentaram imaginários em meio a todas as crises sociais durante as ditaduras militares e seus anos seguintes.

Ideais de liberdade eram, no Brasil, embalados por canções que vinham de Chico Buarque, Caetano Veloso, João Bosco, Aldir Blanc, Gonzaguinha e Gilberto Gil, entre tantos outros. Ventos revolucionários sopravam também nas canções dos irmãos Ramil e de Nei Lisboa, no Rio Grande do Sul. Chegavam ainda bem fortes do nordeste de Belchior e Geraldo Vandré, também entre muitos outros. O grupo Tarancón, por exemplo, de formação internacional e latino-americana, pode ser lembrado naquele cenário.

Mas havia uma voz diferente, que se elevava de modo único e penetrante desde as montanhas das Geraes, espalhando-se por todo o continente: Milton Nascimento (1942-), cuja obra representa uma grande virada na história da MPB pós-bossa-nova.¹ Sobre ele, disse João Bosco, certa vez: “Milton não tem fãs, tem devotos” (*apud* Lima Jr., 2022, p. 30)... e estes se vão Latino-América a dentro e a fora.

Este texto foi produzido no encontro de memórias afetivas e interpretações possíveis ao redor deste grande nome da música brasileira, Milton Nascimento, que obviamente não resume a mística musical da América Latina, mas que de alguma forma abre diante dela uma janela significativa.

¹ Argumentam nesse sentido, por exemplo, Amaral (2018) e Vilela (2010).

2 MÍSTICA E MÚSICA

Em minha formação acadêmica, vivi os anos finais do ápice da Teologia da Libertação. Falava-se, então, em uma mística da libertação. Já se disse bastante acerca das relações entre mística e poesia, mística e literatura, na interface com a teologia e a filosofia (p. ex., Bezerra, 2010; Losso, 2018; Bingemer *et al.*, 2019). Música e mística também andam juntas, nesse sentido. O caráter extático das artes, o dionisíaco, o delirante, facilitam essa aproximação.

Em sua tese doutoral sobre música e mística no MST, a antropóloga Janaína Moscal (2017, p. 17) parte de uma ideia de mística como um “poder eficaz que anima”.² Na verdade, “mística” é o nome que se dá no MST a momentos rituais de dimensão religiosa conexos à tradição da Teologia da Libertação, que na verdade pertencem às raízes do movimento. Moscal então amplia, a partir de sua observação em campo, o conteúdo do termo para referir-se mais amplamente ao caráter dinamizador, anímico, que o ritual, a música, a performance cênica, os símbolos, transmitem e perpetuam entre os militantes. Em suas palavras: “E no epicentro deste evento de contornos rituais, a música que, enquanto ato de *luta*, articula planos narrativos e estéticos. Um modo de soar música que se faz *mística*. *Música de luta* que é impregnada de *mística*” (Moscal, 2017, p. 18). Música e mística para trazer ânimo à luta. É disso que se trata.³

A análise de Moscal vai na mesma direção das ideias de Leonardo Boff e Frei Betto no livro *Mística e espiritualidade* (1994). Boff fala de uma “mística do engajamento e da luta” (1994, p. 11), algo presente na “utopia originária do cristianismo”, mas também nos ideais da Revolução Francesa (liberdade, igualdade e fraternidade), no socialismo e no marxismo

2 Ainda que a autora não lhe faça referência direta, o conceito de “eficácia simbólica” é tradicional na antropologia e aparece em um texto homônimo de Lévi-Strauss, de 1949, em que o autor o discute ao redor da narrativa de um ritual xamanístico ocorrido no Panamá, que envolve canto e encantação, com vistas a obter sucesso em um parto problemático. O ritual fora descrito por Holmer e Wassen em *Mu-Igala or the way of Muu, a medicine song from the Cunas of Panama*, em 1947. O canto inicia no parto e só se encerra quando a cura acontece, que é o próprio nascimento. Os mitos em questão são discutidos no contexto de sua performance ritual cantada, associando às suas dinâmicas a ideia de eficácia: “Que a mitologia do xamã não corresponda a uma realidade objetiva, não tem importância, a doente acredita nele, e ela é membro de uma sociedade que acredita (...) um sistema coerente que funda a concepção indígena do universo.” (Lévi-Strauss, 1994, p. 221). Dialogando com a psicanálise e comparando xamãs e médicos, Lévi-Strauss define o lugar do inconsciente no processo de cura ritual como portador de uma “função simbólica” que garante a cura. Expressões e termos como “força vital” e “alma”, que nos serão caros em nosso argumento, aparecem também no texto de Lévi-Strauss. Ora, se a música é forte o suficiente para a cura ritual, quicá para embalar sonhos de transformação.

3 Mais adiante em seu argumento, Moscal fala dos momentos de “animação” no MST: “*Animação*, em termos sem-terra, é denominada por seus militantes como momentos dentro de eventos, falas, mesas ou debates, em que músicos são chamados para compor e dar ritmo a determinada ação, ou simplesmente, *animar seu povo*. Utilizada em diversos momentos, a *animação* é prática tida como agregadora, que deixa a todos preparados e dispostos para uma ação posterior. Neste sentido, aproxima-se da ideia de *mística*, enquanto força, e de sua produção de eficácia ritual” (Moscal, 2017, p. 21). Logo adiante, faremos nova menção à questão da *anima* nesse mesmo sentido.

com seu amor pelos oprimidos, assim como na ética de compaixão e solidariedade do humanismo radical. Para o teólogo, as pessoas:

[...] procuram descobrir em si as várias dimensões do mistério da vida e os níveis de profundidade da indagação humana. Identificam aí os grandes sonhos e visões de um novo mundo e de relações humanas e sociais mais benevolentes e amorosas que povoam nosso imaginário e que, de tempos em tempos, incendeiam os corações (Boff, 1994, p. 11).

Mistério, profundidade, sonhos, visões, novo, imaginário, corações. Os termos são atravessados por uma grande força simbólica. Falar de mística, nesse horizonte, implica em pensar naquela “dimensão que alimenta as energias vitais”, diz Boff (1994, p. 11).

Também muito próxima desta perspectiva está uma canção de Milton Nascimento e Zé Renato, chamada “*Anima*”, palavra que em latim quer dizer alma. Uma pessoa animada é, nesse sentido, uma pessoa com alma, portadora de um poder que anima de modo eficaz. Vai o primeiro trecho da canção:

Lapidar
Minha procura toda
Trama lapidar
O que o coração
Com toda inspiração
Achou de nomear
Gritando alma
Recriar
Cada momento belo
Já vivido e mais
Atravessar fronteiras
No amanhecer
E ao entardecer
Olhar com calma, então

Alma vai
Além de tudo
Que o nosso mundo
Ousa perceber
Casa cheia de coragem
Vida
Tira a mancha que há no meu ser
Te quero ver
Te quero ser
Alma (Nascimento, 1982a)

“Alma” torna-se, assim, uma palavra que se associa às fontes de sentido da existência, bem como às dinâmicas de transformação, os sonhos buscados, a *metanoia*, o vir-a-ser, uma essência humana buscante e brincante. Cada processo de mudança histórica tem sua *anima*. A canção mencionada dá título ao álbum que Milton lançou em 1982. O arranjo do grupo

mineiro de percussão Uakti, combinado com os elementos melódicos, rítmicos e harmônicos, deixa a canção ao mesmo tempo leve e alegre, como uma brincadeira de criança. Mesmo o momento melódico-harmônico mais tenso e reflexivo (“Alma vai além de tudo que o nosso mundo ousa perceber...”) não é pesado, nem melancólico. Tudo é cristalino como a água da fonte, aquela que se bebe para animar a caminhada.⁴

Em um texto intitulado “Espírito e a Arte”, Jaci Maraschin lembra ainda a conexão etimológica da palavra “espírito” com os termos bíblicos *ruach* (no hebraico) e *pneuma* (no grego), que referem-se tanto ao Espírito de Deus, quanto ao sopro, ao vento, ao ar. O sopro é vida, afinal. Maraschin situa o conceito de espírito nesse horizonte em relação à religião e à arte, articulando-o ao conceito de alma, que pertence também tanto à religião quanto à arte: “salvar a alma”, “tocar ou cantar com alma” são, por exemplo, expressões comuns. Problematisa, então, o teopoeta, a questão:

Acho que, nesses casos, a palavra “alma” é utilizada de maneira equívoca. Talvez ajude o leitor lembrar que essa palavra, “alma”, vem do latim “anima”, raiz de nossos vocábulos, “ânimo, animação, animal, animalidade” e, conseqüentemente, com seus opostos, “desânimo, desanimação, e negação do animal e da animalidade”. Dizemos que os seres vivos são seres animados. A nossa animalidade expressa a energia vital sem a qual nos desanimamos e morremos. Quando Maria, no *Magnificat*, faz poesia (isto é, anima-se a cantar a vida), declara que sua alma engrandece ao Senhor, e que seu espírito se alegra..., está querendo dizer que seu corpo, agora cheio (prenhe) de vida, animaliza-se e respira com o sêmen que agora começa a transformar o seu corpo no processo vital da maternidade. O Espírito é o sopro, vento e ar. Que outra coisa poderiam ter sido as palavras do anjo Gabriel senão essa ventania? O ato da procriação é ato animal. Essa animalidade, sem a qual nada se cria, realiza-se por meio do vigor alimentado pelo ar. Espiritualidade significa respirar, isto é, estar vivo e viver na animação dessa vitalidade. (Maraschin, 2004, p. 13-14).⁵

A ideia de Maraschin junta-se, aqui, à noção de um poder eficaz, de algo que alimenta a força. “Energia vital” é a expressão que aparece tanto em Boff quanto em Maraschin,

4 E veja que interessante a dimensão mitológica da palavra Uakti: “O nome do grupo se origina de uma lenda dos índios Tukano. Uakti era um ser mitológico que vivia às margens do Rio Negro. A lenda diz que Uakti era um monstro com o corpo todo aberto em buracos e que quando Uakti corria pela floresta o vento que passava pelo seu corpo produzia suaves sons. Estes sons atraíam as mulheres das tribos vizinhas e Uakti as seduzia. Enciumados, os índios caçaram, mataram e enterram Uakti na floresta. No local de sua sepultura cresceram estranhas palmeiras. Utilizando a madeira dessas palmeiras os índios construíram instrumentos musicais que ao serem tocados reproduziam o mesmo som do vento pelo corpo de Uakti” (Uakti. 2023) Gerardus van der Leeuw (1963, p. 216), em seu texto clássico sobre arte e religião, aponta também para as diversas culturas que têm na flauta um instrumento portador de poderes mágicos: “Muitos povos primitivos pensam que a flauta fala com a voz de um espírito”, diz ele.

5 Em língua alemã, note-se a proximidade semântica ainda entre os termos *Wesen* (ser, caráter, alma, natureza, essência) e *Geist* (espírito), assim como *Seele* (alma). É o que observa o tradutor de *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche (2020, local 2163, nota de fim nº 17), Paulo César de Souza. Há, na verdade, um capítulo sobre a filosofia da música de Nietzsche no livro de Maraschin (2004) ao qual aqui no referimos, do que se infere que tal semântica seja significativa também para ele. São termos intercambiáveis em alguma medida e indicam certa corporeidade como a que é articulada ao redor da ideia de identidade, por exemplo. Nietzsche fala de uma *deutsches Wesen*, uma alma alemã, nesse sentido. Algo que se é, definitivamente, ou que se pense ser ou que se pretenda ser. De qualquer forma, algo próximo da vida, da existência, do instinto.

próxima também do horizonte de Moscal. Espírito, alma, mística referem-se, nesse sentido, a uma energia de vida, plena de um poder simbólico eficaz. Música e poesia apresentam essa dimensão, articulam-na no som, na palavra, na melodia. “Fazer poesia é cantar a vida”, diz afinal Maraschin. E isso alimenta o corpo; não se trata de algo desencarnado. É o corpo que sente o vento, respira o ar e emite o som. É o corpo silente, que ouve a música e as palavras. É o corpo trêmulo de êxtase.

Quando se fala em experiência é isso que está em questão. Algo que se vive de modo pessoal, no corpo. Que existe independentemente, externamente, como uma canção, por exemplo, mas que precisa ser recebido internamente, experimentado individualmente, corporalmente. É também a isso que Rudolf Otto aponta quando fala sobre a qualidade do mistério tremendo, avassalador que “somente pode ser indicada indiretamente pela evocação íntima e apontando para o peculiar tipo de conteúdo da reação-sentimento, desencadeada na psique por uma experiência pela qual a própria pessoa precisa passar” (Otto, 2007, p. 42).

O mistério, ao fim, e nesse sentido também a mística, não possuem um conteúdo teórico, racional, diz Boff (1994, p. 12), mas estão ligados à experiência religiosa, a algo próximo da vivência, em sentido abrangente. Trata-se da experiência de um objeto numinoso “fora de mim”, que surge como um reflexo na psique, como sentimento de criatura, de pertença, de participação. Ouvir Milton Nascimento é, nesse horizonte, participar do *mysterium tremendum et fascinans*, do qual Otto fala. A experiência do mistério é aqui a mística. E é, por sua vez, no corpo que tais qualidades místicas e mágicas fazem sentido.

3 MILTON NASCIMENTO E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICO-RELIGIOSA DA MÚSICA

Eu tinha doze anos quando vi Milton cantar pela primeira vez, em Porto Alegre, no início dos anos 1980. Acompanho sua obra desde então, ora mais, ora menos atento. Milton é um artista que evoca simpatias. Em anos recentes, tive a oportunidade de ouvi-lo por duas vezes no Cine-Theatro Central de Juiz de Fora (os últimos dois shows de turnê antes de sua “Última sessão de música”, em 2022). Nesse ínterim, o assistira ao vivo ainda outras vezes, como no belíssimo “Tambores de Minas”, de 1998, e adquirira maior familiaridade com sua obra. Naqueles dois últimos espetáculos, todavia, minha atenção estava diferente: havia sido transformada pelos livros que lera, com interesse específico nas relações entre religião e arte. Meu olhar e minha audição estavam contaminados com ideias de Paul Tillich, Rudolf Otto,

Mircea Eliade, Rubem Alves, Johan Huizinga, José Miguel Wisnik, Jaci Maraschin e outros tantos.

Dessa feita, o Milton que vi e ouvi estava repleto de sacralidade. A começar que shows são *per se* eventos rituais, e rituais acontecem em um tempo e um espaço diferentes, que pertencem à esfera do sagrado: a atmosfera, o ambiente, as luzes, a fumaça, os instrumentos musicais, a disposição espacial, o teatro, o palco, a performance, os papéis assumidos pelos artistas, pela equipe de produção e pela plateia, tudo configura um grande e complexo ritual. É um espaço fora do comum, des-comunal. Ademais, as pessoas compram ou ganham seus ingressos e alimentam uma predisposição para experimentar algo significativo. Querem estar lá. Desejam encontrar um Bituca que acumulou ao longo da carreira de mais de 50 anos muitas histórias e muitos sentidos. As canções de Milton e de seus parceiros alimentam memórias individuais e coletivas: Maria, Maria; Coração de estudante; Canção da América; Caçador de mim; Travessia; Cálice; Clube da esquina n. 2, e assim por diante. Tudo isso é atualizado, re-encenado, no rito do espetáculo. As canções são, nesse sentido, o *primus locus* da experiência, cada uma delas, mas também em conjunto, em um show ou um álbum.

Milton ocupa, ele mesmo, por outro lado, um lugar mítico, imensamente carismático. Fala pouco, ou quase nada. A prosa, na verdade, não lhe faz falta alguma. Seu carisma vem da canção. Na verdade, nestes últimos shows já nem canta o tempo todo. Não precisa. Há quem cante com ele, para ele, por ele. Mesmo se não houvesse, pelo que apresenta, Milton aciona sentidos profundos, movimenta memórias, afetos, esperanças. Também sua presença pertence a um tempo fora do tempo comum. Ouvir aquelas canções, naquele ambiente, com aquele cantor, coloca a audiência de cara com o sagrado, com a qualidade propriamente religiosa da experiência de ser humano (Otto, 2007, p. 50), como um mergulho livre em seu próprio lago, porém para fora da vida comum. Tira-nos, na verdade, da mesquinhez da rotina cotidiana, profana, para outro tempo e outro espaço, onde “tudo é divino, maravilhoso”, como diz a canção de Gil e Caetano.⁶

Em um destes últimos shows, algumas poucas palavras foram ditas por Milton para contar sobre o nome indígena que recebera dos Guarani-Kaiowá, em 2010, em Mato Grosso: *Ava Nheyeyru Iyi Yvy Renhoi*, que em português significa “Semente da terra”. Poesia em sentido lato. Mais uma janela de sentido que se abria à audiência, acionando sentimentos de pertença e de interconexão. “Semente da terra”, como nome próprio, agrega ao artista um conteúdo sagrado ainda maior, ligando Milton à presença ancestral, imemorial, dos povos indígenas do Brasil e das Américas, e assim também diretamente à Mãe Terra, Pacha Mama,

⁶ Na voz de Gal Costa (2018), em 1969.

matriz de todas as forças. A poética de Milton Nascimento aponta para a sensibilidade, a amabilidade, o feminino, a terra.

Paradoxalmente, como não há música sem silêncio, a escassez na prosa de Milton o aproxima da poesia e lhe reforça ainda mais a aura mística. “Os místicos e os poetas sabem que o silêncio é a nossa morada original”, disse Rubem Alves (1992, p. 28). Talvez o arquétipo do “mineiro desconfiado” tenha alguma dose de incômodo diante do silêncio – por parte de quem não é das Geraes, é claro. Para a modernidade capitalista, por exemplo, o silêncio é a morte. O mundo do capital é barulhento, cheio de sons da morte (MARASCHIN, 1996, 94). Para escapar dessa necroacústica, os universos da arte e da religião demandam silêncio. A música, principalmente, exige uma atenção silente, uma atitude de escuta, sem a qual seus sentidos mais fundamentais ficam impedidos.

É interessante a percepção de Caetano Veloso, em prefácio ao livro de Márcio Borges sobre o Clube da Esquina, acerca da “condição mineira”, avultando os sentidos de seu silêncio:

Minas pode desconfiar das experiências arriscadas e, sobretudo, dos anúncios arrogantes de duvidosas descobertas. Mas está se preparando para aprofundar as questões que foram sugeridas pelas descobertas anteriores cuja validade foi confirmada pelo tempo. Em Minas o caldo engrossa, o tempero entranha, o sentimento se verticaliza (Borges, 1996, p. 11).

Gilberto Gil, em outro momento, em um sentido próximo à fala de Caetano, referindo-se à suposta timidez do parceiro mineiro, afirmou certa vez que Milton “é como essas pedras enormes da gávea, quietas, silenciosas... observa tudo ao seu redor, fala com o olhar e, quando usa palavras, diz a coisa certa no momento certo” (Dolores, 2022, p. 127). “Milton é como as montanhas das Gerais”, poderia ter dito Gil, o sábio de São Salvador.

Termos como “aprofundar” e “verticalizar”, também “enormes, quietas e silenciosas”, apontam no mesmo horizonte de uma experiência de adensamento, de sentidos profundos da existência presentes nas canções de Milton e seus parceiros. Como porta-voz de poesia, o som que Milton pronuncia, seu canto, abre os portais de um mundo há muito esquecido. Cada canção contém um universo. Cada canção aciona uma melodia adormecida que habita o silêncio dos corpos (Alves, 1992, p. 29, 32-33). Assim como a poesia, a canção é uma tentativa de dizer o indizível. E quando isso acontece, algo se dá no nível da magia, da alquimia. Quando a arte acontece, o poeta torna-se um mágico, um feiticeiro, um alquimista, transforma o silêncio em som, o nada em beleza, a morte em vida, numa ressurreição dos corpos.

Sobre isso, Carlos Calvani (2005, p. 53ss) lembrou muito precisamente, no contexto

das relações entre religião e MPB, de uma experiência pessoal que Paul Tillich denominou de “momento de beleza”, referindo-se a um “choque revelador com uma das Madonnas de Botticelli” vivido pelo teólogo alemão ao final da I Guerra Mundial, onde servira como capelão por cinco anos. Nas palavras de Calvani:

[...] aquele foi um momento de êxtase que o transportou espiritualmente a uma esfera de sentido e criatividade e em que teve a oportunidade de contemplar na beleza da pintura a “Beleza-em-si” (Beauty itself). Ele diz ter ficado paralisado, impressionado por perceber que algo do fundamento divino de todas as coisas lhe fora revelado. Afirma que tal experiência lhe devolveu a alegria da vida e conclui: “Aquele momento afetou toda minha vida, deu-me as chaves para a interpretação da existência humana, trouxe vitalidade e verdade espiritual. Eu o comparo com o que é usualmente chamado de revelação na linguagem religiosa” (Calvani, 2005, p. 53).⁷

A percepção de Tillich diz muito também sobre a experiência de sentido na música, em nosso caso agora, a música de Milton Nascimento. Um show, um CD, um *streaming* são, nessa visada, portadores de vitalidade e verdade espiritual.

Na continuação do argumento citado por Calvani, Tillich afirma ainda o seguinte:

Eu sei que nenhuma experiência artística pode se igualar aos momentos em que os profetas foram tomados pelo poder da Presença Divina, mas acredito haver uma analogia entre revelação e o que eu senti. Em ambos os casos, a experiência vai além do modo como encontramos a realidade em nossas vidas cotidianas. Revelam-se profundidades que não são experimentadas de outra maneira (Tillich, 1987, p. 235).

O que possibilitou, nesse caso, o “momento de beleza” é a presença da pintura, que abre aos olhos do espectador um entendimento de natureza sagrada acerca da essência da vida e do mundo. Dessa profundidade religiosa vem a força simbólica também da experiência estético-religiosa da música. É isso que a presença mítico-ritual de Milton Nascimento instaura *poeticamente*.

4 SONHOS DE LIBERDADE PARA A AMÉRICA LATINA EM UMA CANÇÃO DE MILTON NASCIMENTO E FERNANDO BRANT

Dizer *poeticamente*, todavia, e de modo especial nesse caso, tem profundas conexões com o que se dá *politicamente*. Rubem Alves, no livro “O poeta, o guerreiro, o profeta”, sonha com uma política que nasça da beleza, que abandone a *linguagem do poder*, em favor do *poder da linguagem*, porque para ele a beleza, linguagem poética, tem o poder de

⁷ Trata-se da tela “Maria con Bambino e Angeli Cantanti”, (Botticelli 1477), vista por Tillich ao final da I Grande Guerra. O relato constou em entrevista dada à revista *Parade*, em 1955 (Tillich, 1987, 234-235).

transformar o mundo (Alves, 1992, p. 106, 110, 114). O poeta-cantor Milton Nascimento mostra, nesse caminho, outras possibilidades de viver, novos horizontes de compreensão da vida e do ser. O poder de sua linguagem abre visões e anima a caminhada.

O próprio mote “Clube da Esquina”, que já se disse ter sido sugerido como apelido pela mãe dos Borges, Dona Maricota (Lima Jr., 2022, p. 22), é em si profundamente poético, e talvez por isso mesmo contracultural. Nas palavras de Lô (1952-):

Esse negócio da esquina, eram todos os jovens de classe média baixa que não tinham grana para pagar festas, bailes, horas dançantes em clubes que tinha na cidade ou pelo bairro. Então a gente chamava de “clube da esquina” por isso, ali era o nosso clube, nossas festas são feitas na rua. Porque o clube dá uma ideia fechada, totalmente o oposto do que era; um lugar aberto livre, que todos passam, todos podem entrar e sair sem ter o ingresso. Não precisa ingressar na esquina. (Borges, 2014, p. 18)

A esquina, nesse sentido, pertence aos sentimentos universais. A esquina é arquetípica. Em um contexto de severa e violenta repressão militar, um clube de esquina é um lugar de esperança e sonho, um lugar onde imperam os “absolutos da amizade em face à escuridão”, como disse Jonathon Grasse (2020, p. 11). Há um mundo na esquina. Grasse (p. 13-14) chama a atenção o fato de que as montanhas de Minas, seu clima interiorano, a vizinhança da esquina, uma certa aura bucólica que habita as canções, tudo constitui um escape diante do autoritarismo militar, como um bálsamo, um sossego, um colo onde se pode sonhar. “Paisagem da Janela”, “Cais”, “Os povos” são, por exemplo, canções de teor político-profético contundente presentes no disco “Clube da Esquina”.

No belíssimo artigo “Esquina sistina”, José Lima Júnior acerta em cheio quando aponta o lugar-motor, *locus de dunamys*, do sagrado-numinoso-místico que habita o clube, já desde a canção “Clube da Esquina 1”: “Noite chegou outra vez, de novo na esquina os homens estão...”, gravada no disco “Milton”, de 1970, e de autoria de Milton, Lô e Márcio Borges (1946-).⁸ Segundo Lima:

[...] o numinoso promove. O extraordinário, por definição, transcende a expectativa de praxe e o experimento comum. Quando acontece esse fato e esse feito estranhos o indeterminado e o anárquico do real recebem um tratamento cosmético. Engendra-se um cosmos pelas veias da cultura mais sutil-e-sapiente, incluindo numinosidades através da religião e da música. Quando isso é gratuito, sem segundas intenções, a brincadeira é boa. Nesse sentido, beleza e originalidade são as gêmeas que providenciam recreações para o cio da serra do **Curral del Rei** – belo horizonte para a garotada da esquina. Só que esses garotos agora já **se acham mortais**, por isso mesmo, fogem **de outro lugar...** fogem **para outro lugar**. Essa alteridade preside/proporciona a passagem de um antes banal para um depois desejado. A presença da ausência/alteridade oportuniza, **do fundo da noite**, esperar/encontrar **um novo país** – desde que se saiba que **já é hora do corpo**

⁸Nascimento, 1970.

vencer a manhã. Sem procrastinações (Lima Jr., 2022, p. 32, grifos no original)

Há, no fundo de tudo, um grande sentimento de pertença à humanidade que atravessa a obra de Milton Nascimento e do Clube da Esquina. Ela vem matizada de traços cristão-católicos, por suposto, fundamento da cultura religiosa das Minas Gerais e do Brasil, mas é ao mesmo tempo resiliente e transcendente à sua própria tradição. Esse talvez seja o caso da inscrição de Milton no contexto da Teologia da Libertação, que se deu de modo marcante na criação da “Missa dos Quilombos”, de 1981, com texto de Dom Pedro Casaldáliga e do poeta Pedro Tierra.

Estamos chegando do ventre das Minas, / estamos chegando dos tristes mocambos, / dos gritos calados nós somos, / viemos cobrar. / Estamos chegando da cruz dos Engenhos, / estamos sangrando a cruz do Batismo, / marcados a ferro nós fomos, / viemos gritar. / [...] Estamos chegando do chão dos Quilombos, / estamos chegando do som dos tambores, / dos Novos Palmares nós somos, / viemos lutar.⁹

Assim abre a missa em “A de Ó”, para então se ouvir na voz de Milton a invocação:

Em nome do Deus de todos os nomes - Javé, Obatalá, Olorum, Oió. Em nome do Deus, que a todos os Homens nos faz da ternura e do pó. Em nome do Pai, que fez toda carne, a preta e a branca, vermelhas no sangue. Em nome do Filho, Jesus nosso irmão, que nasceu moreno da raça de Abraão.

Houve reações conservadoras, por certo. A missa foi proibida como celebração da eucaristia pela Sagrada Congregação da Doutrina da Fé, então comandada pelo futuro papa, Joseph Ratzinger. Pedro Tierra lembrou, 40 anos depois, a reação das oligarquias pernambucanas, onde a missa fora celebrada pela primeira vez: “‘missa negra’, coisa de satanás, aquela profanação do culto sagrado promovida por Hélder Câmara, o bispo dos comunistas” (Pereira, 2021). Tarde demais. O filho libertário nascera e ganhara vida própria. E então aquela profunda humanidade, aquela profundidade humana, amplia-se, amplifica-se, se multifaceta e vai ganhando contornos negros, índios, femininos, LGBTQIAP+... Interseccionalidades em forma de som.

No que toca à América Latina, uma canção de Milton Nascimento e Fernando Brant (1946-2015) fez história: “San Vicente”, gravada no suprarreferido e icônico disco Clube da Esquina.¹⁰ A música foi composta para uma peça do dramaturgo mineiro José Vicente, em sua segunda obra, *Os convalescentes*, acerca de uma cidade fictícia na América Latina, onde

⁹ Textos da missa disponíveis em: Casaldáliga, 1980. O disco pode ser ouvido em: Nascimento, 1982b.

¹⁰ Como foi amplamente divulgado, em 2022, ao completar 50 anos, o álbum foi escolhido o melhor disco brasileiro de todos os tempos, em uma enquete organizada pelo *podcast* Discoteca Básica, envolvendo 162 especialistas. (Estado de Minas. 2022).

ocorrera um golpe militar. Milton fez a música para a peça, que estreara no Rio de Janeiro, em 1970, no Teatro Opinião. Fernando Brant fez, então, a letra posteriormente, após ter assistido o espetáculo.

Assim como a cidade de San Vicente é fictícia, assim o é, também, a estrutura musical da canção. O que quero dizer é que não há referência a um gênero musical específico que pertença diretamente a algum contexto latino-americano, ou seja, não é uma zamba, uma rumba, um candombe, uma cúmbia; mas antes um conjunto de elementos dispersos no espaço cultural e geográfico do continente, escolhidos mais ou menos arbitrariamente e reunidos de modo original.

O registro fonográfico inicia logo com a voz de Milton e o violão dedilhado de Tavito: “Coração americano... acordei de um sonho estranho”.¹¹ O ritmo é ternário, em compasso de 3/4, distante, portanto, do tradicional 2/4 do samba, que pertence ao DNA da música popular brasileira.¹² Por si só, essa mudança já consiste num deslocamento cultural significativo. Mas há ainda, na canção, algo de toada, resquícios imemoriais de um Chile distante, ainda que presente também dos sertões mineiros. À medida que a música cresce parece haver referência ao gênero paraguaio da guarânia. Há, de fato, uma corrente musical submersa hispano-americana, um clima que perpassa a canção como um todo, o centro pulsante de seu coração americano (p. ex., Perrone, 1989, p 151-2; tb. Grasse, 2020, p. 64-65).

A divisão do fraseado melódico, sobretudo, é “miltoneana”, absurdamente original. A métrica, assim também, não pertence tampouco a gênero algum. A sequência harmônica é razoavelmente simples, construída ao redor dos acordes de I, IV e V graus, intercalando inversões dos acordes de Ré e Mi maior com o baixo na terça (D/F# e E/G#). Há também a inserção das relativas menores de Mi e Lá (C#m e F#m) em dois pontos específicos. Especialmente o F#m conduz a canção a um momento de introspecção e tensão, soturno, equivalente à insegurança causada nos indivíduos pelos regimes ditatoriais. A harmonia retorna, então, ao acorde da tônica (Lá), porém com a inserção do VI grau, que é justamente o fá sustenido, conferindo continuidade ao momento de introspecção e tensão gerado pelo acorde anterior, e sublinhando a centralidade do refrão, quando a canção retorna ao “Coração americano, um sabor de vidro e corte”, através de uma religiosa cadência plagal (de D para A), como em um amém que torna a dor e o sangue irrevogáveis.

11 Veja dados do disco, capa e ficha técnica em: (Brazil Cult. 1972).

12 Ivan Vilela (2010, p. 23) lembra também a pertença cultural brasileira ao universo ternário da valsa (3/4), além do mencionado pulso binário do samba; isso o faz, todavia, a fim também de ressaltar as inovações do Clube da Esquina em compassos quinários, em sete ou ainda híbridos.

A mesma estrutura harmônica e melódica é repetida a cada uma das três estrofes. Logo ao final da primeira delas, no interlúdio, palmas e um violão rasgueado rompem o tom reflexivo de até então, evocando, de modo um tanto distante, a já mencionada guarânia paraguaia e adensando o sentimento de pertença pan-americana da canção. A inserção dos acordes de Dó e Sol maior no meio da sequência do interlúdio é o ponto de quebra da lógica harmônica da canção como um todo, momento lúdico em si. Os acordes não destoam de modo algum, mas acrescentam ainda um colorido diferente. Como o campo harmônico não é tão distante, a volta ao centro tonal de Lá devolve a ordem ao brevíssimo excuro. Nas estrofes seguintes, neste mesmo momento do interlúdio, baixo e piano adicionam mais uma camada a essa imaginada América Latina, ao construírem uma linha de baixo calcada nas tríades de cada acorde maior (I-III-V graus). O clima do interlúdio é de vida e alegria, para em seguida retornar ao horizonte simultaneamente triste, melancólico e sonhador da subjugada San Vicente. O interlúdio, todavia, contagia e empresta vigor à música toda. Nele, sem a palavra, a poesia acontece por meio do som, uma verdadeira festa dionisíaca que traz fôlego e respiração fina à canção, lhe habilita o sonho e, na verdade, atua como uma reunião de forças catalisadas em uma vívida esperança.

Em termos de instrumentação, além da voz e do violão da primeira estrofe, entram na segunda estrofe uma guitarra, mais palmas e vocais, bem como os já mencionados baixo e o piano do interlúdio. Na terceira estrofe, por sua vez, somam-se congas, caixa e um vocalize de Milton na parte instrumental, além de sons de sinos que remetem a uma cancela de trem, e que ficam, como um último elemento, à medida que os demais instrumentos vão se retirando ao final da gravação. Cada camada instrumental que entra, permanece, de modo a dar um clima de crescente intensidade. O horizonte pan-americano não se sustenta sem esta estrutura de instrumentação e arranjo.

Em entrevista no programa “O Som do Vinil”, Charles Gavin, referindo-se ao disco “Clube da Esquina”, perguntou a Milton: “De onde vem essa latinidade toda?” Ao que ele respondeu:

Rapaz, vem de Minas Gerais. Vem inclusive da rádio de Três Pontas, porque tinha vários discos da América Latina que a gente não ouvia em lugar nenhum. O tipo de música que a gente fazia parece que poderia ter nascido em qualquer país da América Latina, tem experiências e vivências parecidas. [...] Tem alguma coisa indígena, que tem muito na América Latina, tem umas danças que acontecem e ninguém sabe, por exemplo, o candombe, que a gente pensava que era uma música do Uruguai, Paraguai, Argentina, mas em Minas Gerais tem o candombe de Minas Gerais. Um ritmo incrível. Eu acho que Minas é muito chegada na América Latina e, por exemplo, “San Vicente” foi a minha primeira música gravada lá fora (Nascimento, 2014, p. 84).

Minas se faz América Latina com a música de Bituca.

A performance vocal de “San Vicente” é algo à parte. Milton Nascimento com menos de 30 anos, com falsetes cristalinos, interpreta a canção em uma região não facultada a cantores regulares, que preferirão interpretá-la uma oitava abaixo, ou mesmo optarão pela mudança de tonalidade. Elis Regina disse certa vez que “se Deus cantasse, seria com a voz do Milton”... (Dolores, 2022, p. 213). E na contracapa do disco *Tropicália 2*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil (1993), consta que “o falsete de Milton Nascimento é o mais belo som produzido por uma espécie animal sobre a Terra”. João Bosco, por sua vez, em uma homenagem a Bituca feita pela União Brasileira de Compositores (2019), atestou que “Milton Nascimento é um milagre. É aquilo com que a gente se depara, é apresentado e não sabe direito o que é, de onde vem. Milton é um milagre porque a gente não consegue explicar”. Não é possível dizer o indizível. E estamos aqui novamente na atmosfera do que tentei descrever, com a ajuda de alguns grandes da ciência da religião, acerca de minhas impressões dos shows de Milton Nascimento que assisti, de sua obra e do impacto de sua pessoa. A experiência numinosa da música.

E veja que quase ainda não falamos da letra. É como se não houvesse necessidade, ela é autopoietica:

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

Eduardo Campos (2017) notou algo interessante sobre a letra de “San Vicente”: a cidade pode não ser um fato, mas atinge e envolve de modo fatal. A fatalidade da música é sua verdade. “Que é o ‘gosto de vidro e corte’? Só a música pode explicar, dizer. A hermenêutica, como a *fé*, vem pelo ouvir. Que ninguém tenha perguntado alguma vez a Fernando Brant o sentido de tal passagem! Ele mesmo não soube ou *soube* sem saber de qualquer coisa.” A percepção de Campos vai na direção que parece ser central: a experiência estético-religiosa da canção. Há, é claro, um elemento constitutivamente político, referente à cidade, à pólis. Há também um elemento de negritude. Há de violência e dor. Há de esperança histórica. Nada disso precisa, porém, ser explicado. Tentativas de explicar a letra ou de compreendê-la fora do contexto de sua estrutura musical e artística penderão ao fracasso ou à superficialidade.

Penso que é como disse Gerardus van der Leeuw (1963, p. 255), “a verdadeira música não ilustra as palavras, mas as exalta, as traz consigo para então aniquilá-las”. Palavras e suas mensagens referentes, como na prosa, tornam-se quase um obstáculo na canção, se consideradas fora de sua estrutura musical. De fato, não se trata de passar uma mensagem. “Pelo menos não viessem me falar de mensagens... ‘qual é a mensagem dessa letra?’ Como se um poema pudesse funcionar como cabograma ou sinal de fumaça”, disse Márcio Borges (1996, p. 215) certa vez.

Pode-se pensar, todavia, minimamente e a título de interpretação, que a poética da canção instaura aquele tempo mítico do eterno retorno, como *kairós* fora do *kronos*. Num momento idílico de um sonho estranho, com filas imensas e horas que não se contam, um coração americano acorda na cidade fatal dilacerada. Ao seu redor, os corpos negros de homens e mulheres e um sabor de vidro e corte, ferida aberta nas veias de uma América Latina mergulhada na escuridão. A cidade, mesmo assim, espera, esperança, no lalaiá de um interlúdio sem fim, pleno de uma América Latina imaginada, sonhada, livre... Não há, todavia, uma cartilha que conduza à vitória. Há apenas um caminho, um sonho que anima. O sabor de vidro e corte permanece, ao fim, sem teleologias, sem um final feliz assumidamente previsto como direção, apenas o caminho e a força própria da vida com suas luzes e sombras.

Fato é que a canção rendeu a Milton uma grande entrada em diversos países da América Latina. Assim também no Brasil. Foi regravada, entre outros, por Mercedes Sosa, também por ambos conjuntamente, Milton e Mercedes, por Ney Matogrosso, MPB4, Maria Rita, Zélia Duncan e Jacques Morelembaum e muitos outros. A canção consta, ainda, no disco ao vivo que Milton gravou na Argentina com Mercedes Sosa e León Gieco, em

dezembro de 1984, diante de um estádio de futebol lotado, o Velez Sarsfield Stadium, em Buenos Aires. O disco se chama “Corazón Americano”¹³. Além disso, segundo o relato de Fernando Brant:

A gravação dessa música transformou a casa do Bituca, na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, numa espécie de embaixada brasileira, da música brasileira e [da música] da América Latina. Músicos e compositores latino-americanos ficaram antenados com ele, querendo participar de projetos seus. Houve um grupo, o Água, do Uruguai, que gravou com ele no *Clube da Esquina 2*.¹⁴ A música deu ao Bituca muita visibilidade na América Latina. Houve também uma identificação do pessoal todo, gerando um grande sentimento de latinidade. (*apud* Marques, 2021, p. 90-1)

A identidade e a mística que se cria de uma América Latina em luta passa assim a habitar também a música de Milton Nascimento naquele contexto. Não importa tanto se essa América Latina é um “sonho” ou uma “realidade”. No horizonte de Rubem Alves, na verdade, pode-se dizer que os sonhos são mais importantes que a realidade, ou ainda mais reais que ela. Importa, de fato, a “eficácia simbólica” dessa mística, da qual Milton é o poeta. É como disse Alves: “O poeta faz amor com palavras, ignorando que palavras não têm realidade alguma. [...] A poesia, como o brinquedo e o sonho, são, na verdade, deliciosas tolices [...] expressões dos movimentos que acontecem dentro do corpo, frutos da imaginação” (Alves, 1992, p. 65). Para além das palavras, todavia, este poeta faz amor com o som, com os acordes, com a melodia. Da *palavra do poder ao poder da palavra* e, deste, assim, ao *poder do som*, ao *poder da canção*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há um disco posterior de Milton, de 1987, que gosto muito, chama-se “Yauaretê”. Ele pode nos ajudar a amarrar imagetivamente algumas coisas e nos devolver às ideias iniciais de mística e *anima*, principalmente aquelas que emprestamos de Jaci Maraschin. O título alude a um dos nomes da *panthera onca*, o jaguar, a onça-pintada, a onça verdadeira, o maior felino das Américas. Na capa do disco, uma onça-preta, a forma melânica da onça-pintada, diferente daquela que é mais comumente conhecida em sua aparência, de pelagem amarelada e com manchas escuras. Nessa forma preta, se faz presente principalmente no

13 Quando Milton é especialmente convidado por Mercedes para adentrar ao palco nesse show, depois de duas canções entoadas por ela e por Giocco, o estádio o aclama em peso ao som do consagrado vocalize de “Maria, Maria”: “ahê, aê ah ahê, ahê ah ahê, ahê ah êêê... lá lá lá lá...” A ovação só pára quando Mercedes inicia a execução de “Volver a los 17”, de Violeta Parra, junto do amigo brasileiro.

14 O grupo Água é, na verdade, chileno e a gravação em questão é a do álbum “Geraes”, de 1976, e não a do “Clube da esquina 2”.

cerrado dos estados de Minas Gerais, Bahia e Goiás. Coisas do sertão, portanto, das entranhas da América.

Imagem 1 – Capa e contracapa do LP



Fonte: acervo do autor.

Imagética e arquetipicamente Milton é Yauaretê, a Onça-preta. Mas dessa vez não foram os índios Guarani-Kaiowá que o identificaram como a “semente da terra”, foi o maestro Tom Jobim, e deixou isso registrado em um poema que consta na capa interna do LP:

Meu Yauaretê Pixuna
 Minha onça verdadeira
 Você é o rei da floresta
 Rei da mata brasileira

Meu taquaruçu de espinho
 Meu carioca mineiro
 Meu amor e meu carinho
 Uirapuru verdadeiro

O Amador de passarinho
 Antônio Carlos Jobim

A canção que dá nome ao disco é também de Milton e Fernando Brant, assim como “San Vicente”. De melodia sincopada, com um violão sambado em contratempo e um arranjo cujo acento rítmico recai por sobre um tempo ainda diferente, a canção desafia a um mergulho de autoconhecimento no mundo natural da Yauaretê: “Me ensina a ser realmente

quem sou”... diz a letra já na primeira estrofe, “põe a sua língua na minha ferida, vem contar o que eu fui, me mostra meu mundo, quem era que eu sou”. Há um indisfarçável universo ligado aos índios e às matas submerso nessa canção, à América Latina profunda. Nesse mergulho, como na vida, um jaguar deve “seguir a sina de sangrar pra se alimentar, tem de guerrear, lutar, matar pra sobreviver”. Milton e Brant desenham novamente, de dentro do sertão, uma ponte universal, da esquina à América Latina, do quintal a tudo quanto é humano: “quero onçar aqui no meu terreiro, vou onçar sertão e mundo inteiro, já está na hora da onça beber o seu, vou dançar com a lua lá no céu” (Nascimento, 1997).

World Music é uma das categorias usadas para referir-se à obra de Milton Nascimento internacionalmente, numa clara alusão ao fato de que sua música não é de fácil definição: pertence ao todo, por pertencer-se primeiramente a si mesma. E por isso faz sentido. Essa voz de Milton que ecoa do interior das Américas, como uma força da natureza, em sua energia vital, penetra animadamente, com animalidade, com a *dunamys* de uma onça-preta, sua beleza, sua grandiosidade, *tremendum et fascinans*, na vida em plena potência.

Mas cuidado, ela pode te devorar!

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **O poeta, o guerreiro, o profeta**. Petrópolis: Vozes, 1992.

AMARAL, Chico. **A música de Milton Nascimento**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BEZERRA, Cicero Cunha. Mística e poesia: do dito ao inaudito. **I Colóquio Filosofia e Literatura**: fronteiras, 18 a 21 de outubro de 2010. Disponível em: https://gefelit.net/anais/Anais_II_po20_Cicero_Cunha_Bezerra.pdf. Acesso em 06 nov. 2023.

BINGEMER, Maria Clara Luchetti *et al.* Mística e poesia. **Teoliterária**, v. 9 , n. 17, 2019, p. 5-11.

BOFF, Leonardo; BETTO, Frei. **Mística e espiritualidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BORGES, Lô. Entrevista a Charles Gavin. *In: Clube da esquina (1972)*, Milton Nascimento e Lô Borges: entrevistas a Charles Gavin. Rio de Janeiro: Ímã Editorial e Livros de Criação, 2014. (O Som do Vinil).

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**, memórias do clube da esquina. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

BOTTICELLI, Sandro. **Madonna com o Menino e Anjos Cantores**. 1477. Disponível em: https://www.wga.hu/html_m/b/botticel/22/1madonna.html. Acesso em: 06 set. 2023.

BRAZIL CULT. Clube da Esquina. 1972. Disponível em: <http://www.brazilcult.com/clube-da-esquina>. Acesso em: 21 out. 2023.

CALVANI, Carlos Eduardo B. Momentos de beleza – Teologia e MPB a partir de Tillich. **Correlatio**, n. 8, outubro de 2005, p. 38-57.

CAMPOS, Eduardo. A verdade de San Vicente na voz de Milton Nascimento. **Instituto Mosaico**, 2017. Disponível em: <https://medium.com/instituto-mosaico/a-verdade-de-san-vicente-na-voz-de-milton-nascimento-3ca69d241c53> Acesso em: 14 set. 2023.

CASALDÁLIGA, Pedro. Quilombos. 1980. Disponível em: <https://www.servicioskoinonia.org/Casaldaliga/poesia/quilombos.htm>. Acesso em: 13 nov. 2023.

COSTA, Gal. Divino Maravilhoso. 1969. Youtube. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Emu4JrrfpMO>. Acesso em: 05 set. 2023.

DOLORES, Maria. **Travessia**, a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2022.

ESTADO DE MINAS. **Clube da Esquina é eleito o maior álbum brasileiro de todos os tempos**. 2022. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/05/09/interna_cultura,1365259/clube-da-esquina-e-eleito-o-maior-album-brasileiro-de-todos-os-tempos.shtml>. Acesso em: 16 set. 2023.

GRASSE, Jonathon. **Milton Nascimento and Lô Borges's The Corner Club**. New York: Bloomsbury Academic, 2020. Série 33 1/3 Brazil.

LEEUW, Gerardus van der. **Sacred and profane beauty**, the Holy in Art. New York: Holt, Rinehart and Wiston, 1963.

LÉVI-STRAUSS, Claude. La eficacia simbólica. *In*: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropología Estructural**. Barcelona: Altaya, 1994.

LIMA JÚNIOR, José. Esquina Sistina – dentre inúmeras numinosidades, seis canções consagradas. **Numen**, Revista de Estudos e Pesquisa da Religião. Juiz de Fora, v. 25, n. 2, 2022, p. 13-36.

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. Mística e antimística, simbolismo e crítica literária. **Intellèctus**, ano XVII, n. 2, 2018, p. 92-11.

MARASCHIN, Jaci. **A (im)possibilidade da expressão do sagrado**. São Paulo: Emblema, 2004.

MARASCHIN, Jaci. **A beleza da santidade**: ensaios de liturgia. São Paulo: ASTE, 1996.

MARQUES, Fernanda Paulo. **No trilho da década de 1970**: o trem chamado Bituca e a viagem pela América Latina. Universidade de São Paulo (mestrado em música), 2021.

MOSCAL, Janaina dos Santos. **Sentimentos da luta**: música e mística no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra. Tese (doutorado em Antropologia Social), Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

NASCIMENTO, Milton. **Milton**. Clube da Esquina. 1970. Disponível em: <https://youtu.be/yco8uE4wT7M?feature=shared>. Acesso em: 14 nov. 2023.

NASCIMENTO, Milton. **Ânima**. 1982a. Disponível em: https://youtu.be/Jo0J_fZcyno?feature=shared. Acesso em: 16 set.2023.

NASCIMENTO, Milton. **Missa dos quilombos**. 1982b. <https://www.youtube.com/watch?v=2medbh5cGaM&t=5s>. Acesso em 13 nov. 2023.

NASCIMENTO, Milton. **Yauaretê**. 1987. Youtube. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=56ygtj3CLU4>. Acesso em: 06 nov. 2023.

NASCIMENTO, Milton. Entrevista a Charles Gavin. *In: Clube da esquina (1972)*, Milton Nascimento e Lô Borges: entrevistas a Charles Gavin. Rio de Janeiro: Ímã Editorial e Livros de Criação, 2014. (O Som do Vinil).

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**, ou os gregos e o pessimismo. São Paulo: Companhia de bolso, 2020 (*E-book kindle*).

OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Petrópolis, São Leopoldo: Vozes, Sinodal, 2007.

PEREIRA, Hamilton (Pedro Tierra). A Missa dos Quilombos, 40 anos depois. **Teoria e Debate**, edição 214, 18/11/2021. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/2021/11/18/a-missa-dos-quilombos-40-anos-depois/>. Acesso em 13 nov. 2023.

PERRONE, Charles A. **Masters of Contemporary Brazilian Song: MPB 1965-1985**. Austin: University of Texas Press, 1989.

TILLICH, Paul. One moment of beauty. *In: TILLICH, Paul. On Art and Architecture*. New York: The Crossroad Publishing Company, 1987.

UAKTI. **Wikipédia**, a enciclopédia livre. 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Uakti>. Acesso em: 31 ago. 2023.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES. **Estrelas da música homenageiam Milton na entrega do Prêmio UBC 2019**. 2019. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/13842/estrelas-da-musica-homenageiam-milton-na-entrega-do-premio-ubc-2019#:~:text=%22Milton%20Nascimento%20%C3%A9%20um%20milagre,em%20palavras%20o%20sentimento%20geral>. Acesso em: 14 set. 2023.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. **Revista USP**, São Paulo, n. 87, setembro/novembro 2010, p. 14-27.

Conflito de interesses: O autor declara não haver conflito de interesses.

Recebido em: 20-11-2023

Aprovado em: 03-04-2024

Editor de seção: Flávio Senra.