**O Entremeio da Música – Dois Discos de Milton Nascimento a Partir de uma Leitura da Memória e do Esquecimento no Final da Década de 1960**

Fernanda de Araújo Patrocinio[[1]](#footnote-1)

**Resumo**

Nesta proposta, pretende-se apresentar a produção do cantor mineiro Milton Nascimento (1942-), após o Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 1968, de modo a destacar metáforas e evidências da narrativa daquele início de Período Militar e a busca do músico por um lugar em meio à Música Popular Brasileira (MPB). Para tal, o recorte se dará nos dois últimos discos lançados pelo músico na década de 1960: “Courage” (1969) e “Milton Nascimento” (1969). Este trabalho justifica-se pelo fato de a música ser um elemento marcador dos anos nos quais os discos se localizam e da própria trajetória de Milton Nascimento – fazendo aqui a relação antagônica entre memória e esquecimento do referido período. As estratégias musicais e de contexto acerca do mercado fonográfico (DIAS, 2008) serão consideradas para a análise, bem como a circulação das músicas por intermédio de programas de TV e de rádio (NUNES, 1993). O objetivo do artigo é evidenciar traços biográficos e do momento histórico de Nascimento em sua obra em meio ao contexto que ele se encontrava durante seu surgimento mediático, na Era dos Festivais. A comunicação partindo da música e sua memória interessa neste trabalho, de modo a constituir o ambiente sonoro e comunicacional (MENEZES, 2015) e seus vínculos – a memória dá-se justamente porque há vínculos na comunicação formada pela narrativa musical de Nascimento. As noções de som, silêncio (BERENDT, 1983) e ruído (WISNIK, 2017) fazem-se caras para o entendimento da circulação do próprio objeto escolhido para análise. A metodologia utilizada é a pesquisa bibliográfica, de modo a localizar sociologicamente Milton Nascimento naquele dado período e entender quais elementos daquele momento histórico (ELIAS, 1991) propiciam a ascensão do músico e de que forma sua obra apresenta-se enquanto uma autobiografia (WINKIN, 1999). Como resultados preliminares, a potência do momento vivenciado durante toda a década de 1960 reflete-se na obra como prenúncio de um dos elementos daquilo que caracterizará a MPB, enquanto contracultura e resistência da memória sonora em meio à tentativa de esquecimento partindo das instituições, de modo a abrir caminho para projetar Milton Nascimento a constituir uma das vozes e harmonias marcantes da música brasileira.

**Palavras-chave**

Milton Nascimento; Cultura do Ouvir; Sociologia da Cultura; Música Popular Brasileira; Memória.

**Introdução**

 A discografia de um artista e, consequentemente, a obra por um todo são um reflexo de sua biografia e também dos tempos que ele vivenciou durante a produção das peças culturais. A combinação deste dois pontos, nos permite uma análise sobre pontos internos e externos de um indivíduo, dialogando com as questões do micro e do macrouniverso. Desse modo, esta proposta pretende apresentar a produção do cantor Mineiro Milton Nascimento, mais especificamente dois discos: *Courage* (CTI, 1969) e *Milton Nascimento* (Odeon, 1969).

 A escolha destes dois discos se dá pelo período no qual eles estão inseridos, após a instauração do Ato Institucional Nº5 e suas primeiras consequências, na maturidade da Era dos Festivais – eventos recorrentes durante toda década de 1960 –, a formação de um mercado fonográfico e a aposta em Nascimento, que assinara seu primeiro contrato com gravadora, a Codil, em 1967. A partir destas estruturas, este trabalho procura destacar metáforas e evidências da narrativa miltoniana, que reflitam o início do período militar e a busca por reconhecimento do cantor por um lugar em meio à Música Popular Brasileira. O recorte feito nos dois discos mencionados se deve à mudança de gravadora, à transição para novas possibilidades musicais e o início de abertura e diálogo com o mercado norte-americano que Nascimento dá.

 Este trabalho justifica-se pelo fato de a música ser um elemento marcador dos anos nos quais os dois discos se localizam e da própria trajetória de Milton Nascimento, que passa a circular mais no eixo Rio-São Paulo. Há também a relação antagônica entre memória e esquecimento no Período Militar[[2]](#footnote-2). Segundo o Diretório Brasil de Arquivos, do Arquivo Nacional:

Com o golpe de 1964, a Divisão de Censura, que já praticava a censura contra o rádio, o cinema e a televisão, cuidando da moral e dos bons costumes da sociedade brasileira, assumiu uma segunda função, agora voltada para o controle político, centrando sua atenção para censurar ou proibir filmes políticos, músicas e peças teatrais contestadoras da ditadura instalada.

 Entre os gestos e os registros acerca da memória e do esquecimento, ressalta-se o ritmo da vida coletiva e a mensuração daquilo que é sagrado na cultura. No recorte trabalhado neste artigo, a censura de músicas, em festivais da canção e na programação das rádios, sugere a quebra de tal ritmo e, possivelmente, a imposição de um novo ritmo coletivo. Valendo-se de que a ideia de ritmo só existe na experiência social e o espaço precede a territorialidade para culminar na ideia coletiva, é possível pensar as disritmias no período militar por intermédio da obra miltoniana. As canções, desse modo, são efetivamente registros e não meras lembranças de um tempo.

 Desse modo, determina-se o passado sobre a memória, o registro sobre a lembrança. A elaboração de discos nos Anos de Chumbos pode remeter, portanto, à construção recíproca do individual pelo coletivo e do coletivo pelo individual (HALBWACHS, 1994). Ou seja, a produção cultural de Nascimento e sua trajetória naquele final de anos 1960 refletem o jogo da localização do artista dentro da Música Popular Brasileira (MPB) e também desta última a partir da produção deste artista (assim como de tantos outros). O passado registrado nas músicas e nos discos, assim, só existe em virtude de uma memória coletiva atual. O período especificado neste artigo trata também de olhar o presente atual pelas estruturas do passado – processo que se dá pela influência e pela releitura das canções hoje.

 O objetivo deste trabalho é evidenciar traços biográficos de Nascimento e do momento histórico nos dois discos selecionados, em meio ao contexto em que o cantor se encontrava durante seu surgimento mediático, como a Era dos Festivais. A comunicação partindo da música e sua memória também interessa à análise prosopográfica (WINKIN, 1999) aqui proposta, ou seja, uma releitura de vida por intermédio da obra e vice-versa. Considera-se a constituição do ambiente sonoro e comunicacional (MENEZES, 2015) e seus vínculos – a memória dá-se, justamente, porque há vínculos na comunicação formada pela narrativa musical de Nascimento.

 A metodologia utilizada é a pesquisa bibliográfica para apoiar a análise prosopográfica, de modo a localizar sociologicamente Milton Nascimento naquele período dado e entender quais elementos daquele momento histórico (ELIAS, 1991) propiciam a ascensão do músico e de que forma sua obra apresenta-se enquanto uma autobiografia (WINKIN, 1999).

 **A formação de um mercado fonográfico e os festivais da canção**

 Para entender alguns processos do macrouniverso daquele fim de anos 1960, dois fatores são ressaltados: a formação do mercado fonográfico e a Era do Festivais. A compreensão dos dois discos desta análise baseia-se nas reflexões possíveis a partir destes dados de contexto, que também auxiliam para o entendimento da própria trajetória biográfica de Milton Nascimento.

 A formação do mercado fonográfico está fortemente ligada aos processos econômicos globais da época, sobretudo à expansão e ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, após o golpe de 1964 (DIAS, 2008, p. 55). Caracteriza-se, assim, o desenvolvimento dos media, que abarcam os seguintes mercados: editorial, fonográfico, publicitário e televisivo. A tais movimentos, soma-se a criação da Embratel, em 1965; a vinculação do Brasil ao Sistema Internacional de Satélites, a Intelsat; e, em 1968 a construção de um sistema de comunicação por microondas, que vibiliarizaria a aproximação de todas as partes do Brasil (IDEM, 2008, p. 55).

 Quatro movimentos são perceptíveis dentro deste processo de formação e consolidação do mercado fonográfico, segundo Dias (2008, p. 58-63). (a) Houve a consolidação da produção da música popular brasileira, e, consequentemente, de seu mercado. Destacam-se, sobretudo, os artistas participantes da Era dos Festivais, que ocorreu ao longo da década de 1960, e também o movimento Jovem Guarda, altamente lucrativo e consolidado nesta década. A mentalidade empresarial, agentes que pensavam a música como mercadoria e o artista enquanto um legitimador lucrativo da canção, foi de suma importância para este desenvolvimento ainda na década de 1960. O empresário, figura bastante frequente nos festivais, pensava o disco e também o espetáculo. A expansão internacional da música brasileira se dará justamente devido à transacional do disco e a chegada de gravadoras norte-americanas com muitos recursos para investimento.

(b) Já no início da década de 1970, houve a consolidação do LP[[3]](#footnote-3), o que ocasionou mudanças econômicas e estratégicas no panorama fonográfico[[4]](#footnote-4). As tabelas I e II auxiliam na compreensão desta virada tanto da mídia física quanto o fortalecimento do mercado fonográfico. Vale ressaltar que os compactos (simples e duplos) deixaram de ser produzidos em 1990. Houve também (c) a existência de uma significativa fatia de mercado ocupada pela música estrangeira (DIAS, 2008, 61). Influência de bandas como os Beatles, Rolling Stones e mesmo artistas ligados ao *jazz* já chegavam às rádios brasileiras – circulação que era facilitada pela presença de gravadoras estrangeiras no Brasil, apesar da diferença entre o inglês cantado que chegava aos ouvintes (falantes da língua portuguesa). Havia ainda a isenção[[5]](#footnote-5) do pagamento do Imposto sobre a Circulação de Mercadorias (ICM), em 1967, medida estendida a todas as empresas fonográficas, o que amortizava custos e gerava mais lucros às transacionais do mercado fonográfico. Algumas empresas nacionais eram parceiras comerciais de grandes grupos nacionais, como a WEA, que apesar de somente ter chegado ao Brasil em 1976, era representada pela Continental.

Tabela I. Venda de produtos da indústria fonográfica: Brasil – 1968-1980(em milhões de unidades, compactos simples e duplos e LPs).

|  |  |
| --- | --- |
| **Ano** | **Unidades** |
| 1968 | 14.818 |
| 1970 | 17.102 |
| 1972 | 25.591 |
| 1974 | 31.098 |
| 1976 | 48.926 |
| 1978 | 59.106 |
| 1979 | 64.104 |
| 1980 | 57.066 |

Tabela II. Venda de compactos simples e duplos: Brasil – 1969-1989 (em milhões de unidades).

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Ano** | **Compactos (simples e duplos)** | **LP** |
| 1969 | 11.067 | 6.588 |
| 1975 | 13.213 | 16.995 |
| 1979 | 17.372 | 38.252 |
| 1981 | 11.360 | 28.170 |
| 1985 | 4.208 | 32.578 |
| 1989 | 89.7 | 56.724 |

Fonte da Tabela I e da Tabela II: ABPD, RJ: 03-95. In: DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz – indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo: 2008. p.59-60.

O último ponto destacado por Dias (2008, p. 63), é a (d) “interação que se verificara no conjunto da indústria cultural e à sua ação como elemento facilitador da divulgação e comercialização da música popular”. Tal processo diz mais respeito às movimentações comerciais na década de 1970, por intermédio das músicas em trilhas sonoras de novelas, filmes e especiais, como era corriqueiro nas produções do Grupo Globo.

 Tal circuito apresentado tem ainda suas particularidades acerca do modo como o registro das canções eram feitas. Marcos Napolitano (2007, p. 156) associa tais peculiaridade também às performances:

Uma canção veiculada pelo mercado fonográfico mobiliza um aparato tecnológico imenso de execução e registro, um conjunto de profissionais que muitas vezes interferem estruturalmente no resultado da canção, uma série de estratégias de veiculação em circuitos massivos. Todos estes elementos constituem uma dada performance, pensada nos termos da música popular comercial.

 A partir da proximidade com as duas gravadoras pertencentes aos grupos norte-americanos (CTI e Odeon) e da presença outros músicos e técnicos estrangeiros dentro do estúdio enquanto os álbuns eram produzidos, o som dos discos desta análise de Nascimento ficou mais próximo ao *jazz*. Nota-se já uma tentativa de dialogar com ritmos além da Bossa Nova, do samba e da produção notada nos festivais, como a música dos tropicalistas. A própria estética de Nascimento se transforma neste final de década de 1960. Caraterizado pelo costumeiro uso de terno completo e cabelo curto nos festivais de música, sempre empunhando seu violão, o cantor começa a mudar sua comunicação visual. Aos poucos, os trajes vão perdendo a tensão da formalidade e o experimentalismo materializa-se também nas roupas – o processo fica bastante evidente no álbum *Milton* (Odeon, 1970), tanto no som quanto no visual expresso na capa.

 A canção “Travessia” é um exemplo desta movimentação de Nascimento entre gravadoras e o início de seu reconhecimento entre os pares e também com o público. A música ficou no segundo lugar do Festival Internacional da Canção em 1967, no Maracanãzinho, na cidade do Rio de Janeiro. Nascimento estava acompanhado do Tamba Trio durante a execução de “Travessia” no concurso.

 Além disso, “Travessia” está presente em três dos quatro discos de Nascimento na década de 1960: é a quarta canção em *Milton Nascimento* (1967), a primeira em *Courage* (1969) e a última em *Milton Nascimento* (1969). Tais posições importam na leitura de seu peso dentro da narrativa de cada disco. Em *Courage*, ela ganha uma versão que mistura o português e o inglês – não por acaso é o disco gravado nos Estados Unidos, que aproxima Milton Nascimento do mercado fonográfico deste país. Abrir o disco é legitimar e reforçar a importância da canção na projeção de Nascimento naquele momento. Já em *Milton Nascimento* (1969), a canção ganha arranjos mais arrojados, revelando um novo momento do cantor e a maturidade no formato ainda remetendo aos festivais.

 A palavra “travessia”, que em seu significado remete à ação de atravessar (possivelmente) um território, metaforiza a passagem necessária do artista independente e/ou periférico para o contratado por um grande grupo no mercado fonográfico. Travessia é também a legitimação e a circulação do artista autoral rumo ao reconhecimento entre seus pares, a crítica especializada e o público. Tal legitimação dá-se também a partir do reconhecimento comercial, concretizado por intermédio do contrato com a gravadora – processo que nem todos os artistas dos festivais alcançaram. Travessia é também a reinvenção da própria música a partir das vivências de Milton Nascimento, de modo que a canção fica cada vez mais conhecida e também com arranjos mais complexos.

O jogo de memória e esquecimento do Período Militar remete também à presença e à ausência: relação intrínseca e recíproca entre o som e o silêncio. Para tal, a reflexão de Joaquim-Ernst Berendt (1983, p. 183), acerca de música e consciência, elucida essa relação de reciprocidade: “Saber ouvir começa com ficar em silêncio. Saber ouvir começa com tranquilidade. [...] Quem quiser vivenciar o som, antes disso, terá que passar pela experiência do silêncio”. José Miguel Wisnik (2017, p. 29) destaca que neste processo entre o som e o silêncio há ainda a presença do ruído e seu papel também enquanto marcador de um momento:

Um ruído é uma mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada. (...) Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que o som e o ruído se opõem e se misturam. Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos.

O som, o silêncio e o ruído compõem o ambiente sonoro e, consequentemente, comunicacional (MENEZES, 2015) presente na narrativa da montagem de discos. O disco é também um registro das relações entre homens e ambiente sonoro, a partir do contexto histórico que a peça cultural é produzida. Tanto em *Courage* quanto em *Milton Nascimento*, nota-se a constituição de arranjos e a disposição de músicas que aproximam o músico mineiro da credibilidade que os festivais de música lhe promovem. O ambiente sonoro amarra as imagens da televisão, as canções do rádio e as ordenações dos LPs, dessa forma (NUNES, 1993). O silêncio não aparece enquanto recurso, como pode-se constatar no disco *Milagre dos Peixes* (EMI/Odeon, 1973).

***Courage* e *Milton Nascimento[[6]](#footnote-6)***

Os festivais de música tinham personagens importantes na composição do mercado fonográfico brasileiro que se formara e consolidara cada vez mais. Além de artistas e críticos de música, a presença de empresários, agentes e produtores ligados às gravadoras era corriqueiro. Esta era também uma maneira de profissionalizar o artista em destaque, inserindo-o no mercado, o que aumentava sua circulação, porém não necessariamente o reconhecimento de seus pares.

As gravadoras dos discos destacados para esta análise refletem este cenário. A CTI Records (Creed Taylor Incorporated), fundada em 1967, produzia discos de artistas ligados ao *jazz* e à música instrumental. Entre 1967 e 1970, apenas quatro brasileiros faziam parte dos artistas contratados pela CTI. São eles: Antônio Carlos Jobim (*Wave*, 1967; *Tide*, 1970), Tamba 4[[7]](#footnote-7) (*We and the Sea*, 1967; *Samba Blim*, 1968), Walter Wanderley (*When It Was Done*, 1968; *Moondreams*, 1969) e Milton Nascimento (*Courage*, 1969). Quincy Jones, George Benson, Wes Montgomery e Herbie Mann estão entre alguns dos artistas de *jazz* que faziam parte da gravadora nesta época, dado que revela prestigio do selo.

Milton Nascimento gravara *Courage[[8]](#footnote-8)* no Van Gelder Studio, em Nova Jersey, nos Estados Unidos, e teve Creed Taylor como produtor. Destacam-se no álbum canções como “*Bridges* (Travessia)”; “Três Pontas” e “Morro Velho”, que remetem a Minas Gerais, sobretudo à biografia de Nascimento; e “Canção do Sal (*Saltworkers Song*)”, composição de Nascimento escolhida e gravada por Elis Regina, em 1966. “Outubro (October)” aparece também no disco; apesar da chamada usando português e inglês, ela é toda cantada em língua portuguesa.

O LP *Milton Nascimento* foi gravado nos Estúdios EMI-Odeon, no Rio de Janeiro. Odeon Records, fundada em 1903, foi uma empresa de origem alemã e atuava no Brasil em parceria com a gravadora brasileira Casa Edison desde o início do século XX. No início dos anos 1970, com a perda de espaço no mercado fonográfico, foi adquiria como selo pela EMI Group (Eletric and Musical Industries Ltd), multinacional britânica do ramo fonográfico. Em 2011, a Universal Music Group adquiriria a EMI.

 O disco, produzido por Milton Miranda, tem “Sentinela” como canção de abertura – esta música, apesar de classificada, recebeu duas notas zero no Festival da Record, de 1968; *Courage* foi gravado após este festival. “Beco do Mota” revela violência e opressão no beco famoso por abrigar prostitutas e bêbados em Diamantina; a canção é uma das dezenas de parcerias entre Nascimento e Fernando Brant. “Pai grande” faz parte da produção de Nascimento quando ainda era desconhecido em meio aos festivais da canção. “Sunset Marquis 333 Los Angeles” remete circulação nos Estados Unidos para gravar. “Travessia” é a última faixa.

**Conclusão**

 O desenvolvimento de Milton Nascimento em muito está relacionado à formação e consolidação do mercado fonográfico brasileiro. Do mesmo modo, o mercado também se molda a partir dos artistas da música popular brasileira. Um jogo duplo de legitimação e reconhecimento tendo a música enquanto mercadoria e vínculo entre público, artista e gravadora.

 O contexto em que os discos *Courage* e *Milton Nascimento* se apresentam revelam um momento de transição do cantor mineiro, que passa a buscar uma identidade e outras influências além da Bossa Nova, absorvendo muitas referências do *jazz* e, posteriormente, do *rock n’ roll*. A consolidação de um mercado fonográfico e dos media, além da formação de um público possível no Brasil, revela também uma nova etapa no entendimento de consumo e da relação cultural com a música. As negociações em meio aos Anos de Chumbo e as estratégias para superar a censura são constantes neste período, que caracteriza a música de protesto. Se no Brasil o AI-5 era decretado, outros países da América Latina também enfrentavam ditaduras. Nos Estados Unidos começavam os movimentos de contracultura, com o surgimento de comunidades *hippies* e de festivais, como o Woodstock. Em Paris, os movimentos de maio de 1968 reverberaram no mundo.

 Trata-se de um momento de transição na biografia de Milton e no mundo social em que ele está inserido. Nota-se já a presença de parceiros daquilo que viria a ser o Clube da Esquina, como Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Toninho Horta e Fernando Brant; este último, sobretudo, no disco *Milton Nascimento* (1969). Brant foi o principal parceiro musical da carreira de Nascimento. Nota-se também a presença de membros da família Caymmi, como o já estabelecido Dorival e seu filho Danilo, além de Nelson Angelo, Gene Lees e Paul Williams. Como resultados preliminares, a potência do momento vivenciado durante toda a década de 1960 reflete-se na obra como prenúncio de um dos elementos daquilo que caracterizaria a MPB, enquanto contracultura e resistência de memória sonora. Isso se dá em meio à tentativa de esquecimento partindo das instituições baseadas na censura e na repressão. A abertura de mercado aos artistas advindos dos festivais, bem como o suporte recebido para o desenvolvimento da obra inicial, abre caminho para projetar Milton Nascimento a constituir uma das vozes e harmonias marcantes da música brasileira.

ANEXO I. As canções dos discos *Courage* e *Milton Nascimento*.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Disco** | **Canção** | **Gravadora** | **Compositor(es)** |
| ***Courage*** | *Bridges* (Travessia) | Codil | Milton Nascimento, Fernando Brant e Gene Lees |
| ***Courage*** | Vera Cruz | Codil | Milton Nascimento e Márcio Borges |
| ***Courage*** | Três Pontas | Codil | Milton Nascimento e Ronaldo Bastos |
| ***Courage*** | Outubro (*October*) | Codil | Milton Nascimento e Fernando Brant |
| ***Courage*** | *Courage* | Codil | Milton Nascimento, Márcio Borges e Paul Williams |
| ***Courage*** | Rio Vermelho | Codil | Milton Nascimento, Danilo Caymmi e Ronaldo Bastos |
| ***Courage*** | Gira Girou | Codil | Milton Nascimento e Márcio Borges |
| ***Courage*** | Morro Velho | Codil | Milton Nascimento |
| ***Courage*** | Catavento (Instr.) | Codil | Milton Nascimento |
| ***Courage*** | Canção do Sal (*Saltworkers Song*) | Codil | Milton Nascimento |
|  |  |  |  |
| **Milton Nascimento** | Sentinela | Odeon | Milton Nascimento e Fernando Brant |
| **Milton Nascimento** | Rosa do Ventre (M) | Odeon | Milton Nascimento e Fernando Brant |
| **Milton Nascimento** | Pescaria | Odeon | Dorival Caymmi |
| **Milton Nascimento** | Tarde | Odeon | Milton Nascimento e Márcio Borges |
| **Milton Nascimento** | Beco do Mota | Odeon | Milton Nascimento e Fernando Brant |
| **Milton Nascimento** | Pai Grande | Odeon | Milton Nascimento |
| **Milton Nascimento** | Quatro Luas | Odeon | Nelson Angelo e Ronaldo Bastos |
| **Milton Nascimento** | *Sunset Marquis 333 Los Angeles* | Odeon | Milton Nascimento e Fernando Brant |
| **Milton Nascimento** | Aqui Ó | Odeon | Toninho Horta e Fernando Brant |
| **Milton Nascimento** | Travessia | Odeon | Milton Nascimento e Fernando Brant |

**Referências:**

ARQUIVO NACIONAL; DIBRARQ. **Divisão de Censura de Diversões Públicas**. Disponível em: <http://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/divisao-de-censura-de-diversoes-publicas-dcdp;isaar?sf\_culture=es>. Acesso em: 20 ago. 2019.

BERENDT, Joachim-Ernst. **Nada Brahma – a música e o universo da consciência**. São Paulo: Cultrix, 1983.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz – indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

HALBWACHS, Maurice. **Les quadrex sociaux de la memoire**. Paris : Albin Michel, 1994.

MENEZES, José Eugênio de Oliveira. “Tempo do ouvir. Sons Vínculos e ambientes comunicacionais”. **V Congresso Internacional de Comunicação e Cultura**. São Paulo, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. “História e música popular: um mapa de leituras e questões”. **Revista de História 157**. São Paulo: USP, 2007. 2º sem. 2017. p. 153-171.

NASCIMENTO, Milton. ***Courage***. Produção: Creed Taylor. New Jersey: CTI, 1969.

NASCIMENTO, Milton. **Milton Nascimento**. Produção: Milton Miranda. Rio de Janeiro: EMI/Odeon, 1969.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. **O mito no rádio – a voz e os signos de renovação periódica**. São Paulo: Annablume, 1993.

WINKIN, Yves. “Erving Goffman: retrato de um sociólogo enquanto jovem”. In: GOFFMAN, Erving. **Os momentos e seus homens**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1999.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

1. Doutoranda em Sociologia na Universidade de São Paulo (2018-). Mestra em Comunicação Midiática pela Universidade Federal de Santa Maria (2016). Jornalista pela Faculdade Cásper Líbero (2011). O presente trabalho vem sendo desenvolvido com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: faraujopatrocinio@usp.br | faraujopatrocinio@gmail.com. [↑](#footnote-ref-1)
2. A Divisão de Censura era vigente na década de 1960. Em 1972, A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) formalizou-se e atuou até 1988. Esta divisão controlava aquilo que o cidadão brasileiro poderia ouvir, ver e expressar e estava subordinada ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça. [↑](#footnote-ref-2)
3. Na década de 1960, três modelos de mídias físicas para músicas eram comercializadas: o compacto simples, com uma música em cada lado do disco, o compacto duplo, com três músicas em cada lado do disco, e o *Long Play* (LP), com capacidade de até 30 minutos de gravação de cada lado do disco. [↑](#footnote-ref-3)
4. Pode-se usar a própria trajetória discográfica de Milton Nascimento como exemplo dessa transição. O primeiro disco por ele gravado, quando integrava o Conjunto Holiday, *Barulho de Trem* (DEX Discos do Brasil, 1964), trata de um compacto duplo. Já o segundo disco do cantor, *Milton Nascimento* (Codil, 1967), é um LP. Os dois discos de 1969 analisados neste trabalho são LPs. [↑](#footnote-ref-4)
5. Dias (2008, p. 63) destaca que a Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) foi fundada em 1965 e a isenção do ICM foi uma de suas primeiras conquistas. Outra conquista destacada é a lei de direitos autorais, aprovada em 1973. [↑](#footnote-ref-5)
6. A análise completa dos discos está na tese que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo. Para este texto, há um destaque ao contexto da produção dos discos e a algumas faixas. [↑](#footnote-ref-6)
7. O Tamba Trio é um conjunto carioca da década de 1960, que acompanhava as cantoras Maysa e, depois, Leny Andrade. O trio original é composto por Luiz Eça, Bebeto Castilho e Hélcio Milito; em 1964, Rubens Ohana entra no lugar de Milito. Em 1968, Dório Ferreira entra para o conjunto formando o Tamba 4. A formação de 1969 tem Laércio de Freitas no lugar de Eça. Em 1971, volta a ser Tamba Trio, com Eça, Castilho e Milito. [↑](#footnote-ref-7)
8. As canções “Três Pontas”, “Travessia”, “Canção do Sal”, “Morro Velho”, “Gira Girou”, “Catavento” e “Outubro”, presentes em *Courage* (CTI, 1969), constam também no disco *Milton Nascimento* (Codil, 1967). Deste álbum da Codil, apenas “Travessia” aparece no disco *Milton Nascimento* (Odeon, 1969). [↑](#footnote-ref-8)