

**JORGE BEM ENTRE TEMPOS E NO “ENRE-LUGAR”: UMA VERSÃO  
ANTROPOFÁGICA PARA IDENTIDADE NEGRA NO BRASIL.**

Marcelo Gustavo Costa de Brito - UnB / UEG.

**Resumo:** Entre a fuga da escrava Maria Rita do cárcere do seu senhor ocorrida em 1886 e o sucesso do galã negro Lázaro Ramos que protagonizou, em 2011, a principal novela global do período no papel de um playboy rico e sedutor, o cantor e compositor Jorge Ben alcançou uma posição de grande destaque, nas décadas de 1960 e 1970, na enunciação de narrativas que remodelavam o imaginário nacional. A posição destacada desse cantor e compositor não se deu pelo seu assujeitamento aos papéis sociais ofertados pela cultura branca hegemônica. Pelo contrário, Ben foi capaz de incluir-se sem assujeitar-se. Localizando-se numa matriz de enunciação singular, veremos como suas narrativas musicais foram consideradas por muitos como a expressão do que se buscava para uma identidade brasileira genuína à época. Nesta identidade, o moderno e o arcaico, o estrangeiro e o nativo conviviam em uma complexa fusão, dando formas concretas às aspirações daqueles orientados pela tradição modernista/tropicalista, um exemplo clássico e bem sucedido da antropofagia proposta por Oswald de Andrade décadas antes. Entre duas temporalidades afastadas por 125 anos, Jorge Ben é a manifestação empírica da sinergia necessária que funda um “entre-lugar”.

**Palavras-chave:** Jorge Ben, identidade negra, antropofagia

### **Quando um negro virou protagonista na novela**

Era a última semana de fevereiro de 2011 quando a revista semanal *Época*<sup>112</sup> noticiava sobre um possível novo entendimento da sociedade brasileira quanto à contribuição da(s) identidade(s) negra(s) na formação do imaginário brasileiro. A revista trazia como matéria principal de capa o fato de, pela primeira vez na teledramaturgia brasileira, um negro ocupar o papel de protagonista numa novela da principal emissora de televisão no Brasil. Já havia um mês o ator Lázaro Ramos interpretava André Gurgel, um design famoso, rico e colecionador de mulheres na novela das 21 horas da TV Globo *Insensato Coração*, de Gilberto Braga. Com a foto de Lázaro ocupando toda a capa, a revista dava o seu destaque da semana em letras garrafais: “O PRIMEIRO GALÃ NEGRO”, seguido de “o que o sucesso do ator Lázaro Ramos no papel de um playboy rico e sedutor revela sobre a ascensão dos negros no Brasil”.

A reportagem procurou sustentar que o público, em sua grande maioria, havia aprovado um protagonista negro numa novela, fato inédito na TV brasileira. Recorrendo a antiga categoria da pirâmide social, a publicação defendeu que esta aceitação do público era indício de mudanças importantes na sociedade brasileira: “Quando se olha para a base, em busca de sinais de mudança, percebe-se um forte movimento de ascensão econômica e social dos negros”. A reportagem conclui,

---

<sup>112</sup> Revista *Época*, 21 de fevereiro de 2011, n.666, Editora Globo, p.86 a 92.

assim, que a aceitação do personagem de Lázaro Ramos na novela sinalizava que, naquele momento, um negro ocupar posições consideradas de sucesso já não causava mais estranhamento, exatamente porque este era um fato que se tornava cada vez mais comum. No que se refere à luta de representações no plano simbólico<sup>113</sup>, a reportagem pode ser lida como uma narrativa que tenta sustentar a existência de uma nova configuração positiva acerca da presença negra na composição da identidade brasileira.

Nesse horizonte explicativo, tudo leva a crer que o sucesso de Lázaro Ramos como protagonista do programa diário de maior audiência da televisão brasileira é algo a ser celebrado por todos aqueles que lutam ou, no mínimo, são favoráveis a uma efetiva inserção social e simbólica da cultura negra no Brasil. A História, inclusive, parece legitimar, na sua função de *magistra vitae*, este entendimento otimista, cujas entrelinhas sugerem que estamos avançando como sociedade em relação à questão dos negros. Somos melhores hoje do que já fomos um dia, pois aprendemos com os erros, e seremos ainda melhores amanhã. Trata-se de uma explicação pacificadora, sem dúvida. Mas não existe algo sendo esquecido?

### **Quando uma negra lutava contra os maus tratos de seu senhor**

A História, “mestra da vida”, parece mesmo sustentar tal compreensão otimista e pacificadora dos fatos quando é usada para evocar, por exemplo, o caso da escrava Maria Rita, ocorrido 1886, véspera da abolição da escravidão com a Lei Áurea, em maio de 1888. A escrava conseguiu fugir do cárcere do seu senhor, o eminente político da cidade de Uberaba Antônio Elói Casimiro, o Barão de Ponte Alta, contra quem abriu um processo criminal por supostos maus-tratos. Ela teria sido vítima de espancamentos, açoites e submetida à colocação de um peso de ferro no pescoço e de uma argola prendendo seus pés<sup>114</sup>.

O primeiro a acolher a escrava e receber a denúncia foi o padre da cidade. Sem se identificar, o clérigo mandou uma carta ao Barão, pedindo por melhores tratos a Maria Rita. Apesar dessa iniciativa não surtir efeitos práticos, revela a adesão de um membro da Igreja aos pedidos de uma escrava, reconhecendo como intoleráveis os maus-tratos por ela sofridos. Ocorre, em certo

---

113 De acordo com o historiador francês Roger Chartier, decifrar uma sociedade implica em considerar que “não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo” (CHARTIER, 2002, p.66). É este o quadro conceitual que pauta nossa investigação sobre o cenário brasileiro no recorte temporal proposto.

114 . Marisa Soares Diniz, “Auto de corpo de delito feito em Maria Rita, escrava do Barão de Ponte alta: escrava Maria Rita, uma história de resistência”. In *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*. Uberlândia, v.23, jan/jul. 2010.

sentido, um deslizamento da tradicional aliança entre Igreja e elite (corte ou barões), lembrando é claro que a adesão do padre à causa da escrava se deu sem que ele revelasse sua identidade. De toda forma, essa iniciativa evidencia uma tensão dentro da própria elite quanto à legitimidade de algumas práticas escravocratas. Pouco antes da institucionalização da liberdade negra no Brasil, a antiga representação escravocrata dava sinais de desgaste nos embates simbólicos que construíam aquele mundo como representação.

Como a carta anônima enviada pelo padre não surtiu efeito, a escrava se dirigiu ao subdelegado do local. Foi feito um exame de corpo de delito e o Barão veio a ser inquirido a depor acerca da denúncia, uma vez que castigos físicos eram proibidos pela legislação da época. Dizia o artigo 179, inciso XIX, da Constituição de 1824: “desde já ficam abolidos os açoites, a tortura, a marca de ferro quente e todas as mais penas cruéis.” O processo apresenta então um auto de corpo de delito, feito a partir de exames físicos na escrava e de alguns depoimentos de testemunhas, todas ligadas ao Barão.

Quanto ao trato do processo, percebe-se que as autoridades objetivaram reforçar a ideia de que a escrava sofrera apenas escoriações leves ao longo do corpo, resultando no seu arquivamento em 8 de outubro de 1886.

De todo modo, o auxílio recebido por Maria Rita de um tropeiro que quebrou as correntes que lhe prendiam os pés durante a sua fuga; a ajuda inicial do padre que, mesmo sem envolver-se diretamente, mostrou-se solidário à escrava; o acolhimento da justiça e a abertura de processo contra um político local importante (ainda que o resultado do processo foi minimizar as ações do suposto agressor), todos esses fatos são indícios de que, em 1886, a representação hegemônica do escravo como apenas uma mercadoria não era mais tão natural para diversas camadas sociais no Brasil imperial.

A leitura deste documento do século XIX remete-nos, portanto, a um imaginário em que as representações sociais sobre os negros moviam-se em plena disputa, mesmo que aos negros restasse apenas a “condição jurídica de coisa”<sup>115</sup>. O documento nos mostra também as estratégias de resistência de uma escrava, as suas práticas de insubordinação em relação ao sistema que a oprimia, sinalizando os restritos espaços ofertados naquele período para algum possível protagonismo do negro quanto ao seu próprio destino.

---

115 Como bem apontou Hebe Mattos in “Laços de família e direitos no final da escravidão” em Fernando Novais e Luiz Felipe Alencastro (orgs.) *História da vida privada no Brasil. Império é a corte e a modernidade nacional*. Vol.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.345.

### **Rupturas e permanências na exclusão do negro no Brasil**

Ao colocar o protagonismo de Lázaro Ramos na popular novela global em diálogo com as estratégias de resistências possíveis da escrava Maria Rita às vésperas da abolição, ao aproximar dois contextos separados por 125 anos, acima da permanência da condição de excluídos que ainda tentam fazer-se incluídos, é bem provável que ressaltem aos olhos as muitas rupturas no que diz respeito à posição ocupada pelo negro na sociedade brasileira. Se em 1886 Maria Rita lutava para não ser mais vítima de maus-tratos físicos e adquirir o mínimo de soberania ao menos sobre o seu próprio corpo, em 2011, aparentemente, a sociedade brasileira reconhece nos negros o mesmo potencial que possuem os brancos para ocuparem os mais altos extratos da “pirâmide social”. Esta é, sem dúvida, uma ruptura significativa no longo processo histórico de exclusão do negro no Brasil.

No entanto, é preciso ainda reconhecer, que se agora não ocupam mais a “posição jurídica de coisa” como escravos, a inclusão social e simbólica dos negros se dá de forma direcionada, na medida em que seu sucesso consiste em desempenhar as identidades sociais propostas pela cultura europeia hegemônica. Se existe algum avanço na inserção social para os negros, esta só pode ser obtida desde que os velhos totens sociais mantenham-se intactos, desde que os negros brilhem figurando-se como brancos, calando manifestações próprias à sua matriz identitária. A dominação simbólica, portanto, perdura.

Mas é verdade que a mesma História, *mestra da vida*, reivindica uma inclusão importante no que se refere à presença dos negros na sociedade brasileira. Entre a escrava Maria Rita e o galã Lázaro Ramos, um outro negro alcançou uma posição de grande destaque, nas décadas de 1960 e 1970, na enunciação de narrativas que instituíram novas possibilidades ao imaginário nacional. O cantor e compositor Jorge Ben alcançou posição destacada não por se assujeitar aos papéis sociais ofertados pela cultura branca dominante. Ele foi capaz de incluir-se sem assujeitar-se, numa manifestação que, como veremos, foi considerada por muitos como a própria expressão do que se buscava para uma identidade brasileira genuína à época. Nesta identidade, o moderno e o arcaico, o estrangeiro e o nativo conviviam em uma complexa fusão, dando formas concretas às aspirações daqueles orientados pela tradição modernista/tropicalista.

### **Jorge Ben no “entre-lugar”**

No contexto musical imediato ao qual pertencia, Jorge Ben foi um artista de difícil enquadramento. Sua música era ao mesmo tempo singular, não podendo ser restrita a nenhum dos estilos musicais em voga, como também plural, quando era capaz de transitar entre esses mesmos estilos, apropriando-se de algumas de suas características. Jorge Ben era profundo admirador de João Gilberto,<sup>116</sup> compartilhava com Roberto e Erasmo do gosto pelo Rock, tinha raízes no samba e sua postura musical encantava os tropicalistas.<sup>117</sup> De acordo com compositor carioca, isso é resultado de uma musicalidade em permanente construção, dessa forma aberta a novas influências e revisões: "meu trabalho não está consolidado, sempre estou procurando novas formas de composição. Penso que a música é como a matemática, estamos sempre descobrindo novas formas ou, simplesmente, formas diferentes ou mais eficientes."<sup>118</sup>

O caráter plural de sua música pode ser ilustrado pelo trânsito de Jorge Ben entre algumas das principais correntes musicais de sua época, sem, no entanto, limitar-se a nenhuma delas. Em 1964, ao retornar de uma breve estadia em Nova York após três meses de apresentações nos EUA, Jorge Ben participou inicialmente do programa *O Fino da Bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Logo depois apresentou-se no programa *Jovem Guarda*, nas tardes de domingo. Pela participação neste programa, ficou impedido de retornar ao *Fino da Bossa*. Posteriormente, em 1968, participou também do programa *Divino Maravilhoso*, apresentado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Dessa forma, o seu não-pertencimento fazia com que ele absorvesse referências dos principais artistas de sua época na elaboração do seu próprio estilo: “o artista Jorge Ben nasce de um determinado impulso e movido por esse impulso se mantém, (...) ainda que em meio caminho se filie à Bossa Nova, namore a Jovem Guarda, integre com obra polpuda o movimento tropicalista, invente o samba-rock, co-invente o samba-funk...”(SANCHES, 2000, p.166).

A mesma capacidade sincrética que absorve a diferença para composição de uma identidade própria singular também se manifestava na maneira como Jorge Ben era capaz de extrair elementos

---

116 "Eu sempre gostei muito de bossa nova, mas nunca fiz e não considero o meu estilo bossa nova. Conhecia a bossa nova simplesmente por escutar as músicas de João Gilberto, meu ídolo". Jorge Ben em entrevista a Revista *Bravo*, disponível em [http://www.jorgeben.com.br/sec\\_news.php?language=pt\\_BR&id=19](http://www.jorgeben.com.br/sec_news.php?language=pt_BR&id=19).

117 Interessante o depoimento de Caetano Veloso nesse sentido: “*Se Manda*, com sua agressividade alegre (é uma letra de mandar embora a mulher que “vacilou”, sumariamente e sem culpa) e sua musicalidade deixando à mostra traços crus de samba de morro e blues numa composição de exterioridades nordestinas, era a encarnação dos nossos sonhos. Parecia-me que a minha *Tropicália* era mera teoria, em comparação. Uma tentativa de tratado sobre aquilo de que *Se Manda* era um exemplo feliz. (...) Jorge se tornou um símbolo, um mito e um mestre para nós.” In: (VELOSO, 1997, p.198-199) Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 198-199.

118 Entrevista a Revista *Bravo*, op.cit.

de culturas distintas. Desde o seu LP de estreia, *Samba esquema novo*,<sup>119</sup> em 1963, Jorge Ben já havia situado sua sonoridade e líricas num espaço em que as fronteiras cedem ao encontro com a alteridade cultural. Afinal, tratava-se de um novo “samba de preto velho”<sup>120</sup> com referências africanas sem, por isso, abrir mão das raízes firmemente fincadas nos morros cariocas, ao mesmo tempo em que se orquestrava pelo espírito do *soul*, do *blues*, do *gospel* e do *rock* norte-americano. A música de Ben era a manifestação concreta de um intensamente buscado *locus* criador capaz de transformar e regenerar as velhas formas, um “entre-lugar” onde novos processos identitários individuais e coletivos são produzidos pela articulação das diferenças culturais, como propõe Homi Bhabha:

Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade (BHABHA, 1998, p.20).

A capacidade de Jorge Ben referenciar-se por elementos culturais distintos, instituindo um *entre-lugar* onde se faz possível uma síntese criadora, foi bem observada por um dos fundadores do tropicalismo, Caetano Veloso:

Sua originalidade, quando apareceu com sua versão do samba moderno (Samba esquema novo), nascia justamente de ele tocar o violão como quem tivesse se adestrado ouvindo guitarras de rock e música negra americana. E em parte havia sido de fato assim. (Ele mais ou menos participara da turma de amantes do rock que reunia Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Tim Maia, nos bairros cariocas da Tijuca e do Méier.) A imediata tematização da negritude – que, em Salvador, impressionou Gil tão mais fortemente porque este sempre evitara fazê-lo em qualquer nível – se traduzia na batida do violão e no fraseado meio afro, meio blues, mais do que em eventuais vocábulos africanos ou pseudo-africanos e referências explícitas à experiência negra nas letras. O que ele fazia agora era um uso da guitarra elétrica que ao mesmo tempo o aproximava dos blues e rock e revelava melhor a essência do samba tal como ela podia manifestar-se nele. (VELOSO, 1997, p.197-198)

---

119 Jorge Ben. *Samba esquema novo*, 1963. Produzido pela Universal Music, o disco conseguiu a expressiva marca na época de 100 mil cópias vendidas.

120 Trecho da música que abre o LP de 1963, *Mas que nada*: Mas que nada/ Sai da minha frente que eu quero passar/ O samba está animado e eu quero é sambar/ Este samba/ *Que é misto de maracatu/ Samba de Preto Velho/ Samba de preto tú...* Notar ainda, além da referência ao preto velho, entidade da umbanda, a presença do maracatu, ritmo afro-brasileiro com origem nas congadas e de grande circulação popular.

Os elementos da cultura negra africana pululavam da obra do compositor carioca de forma bastante peculiar. Ao diferenciar o samba de Jorge Ben do tradicional samba-enredo carioca, Gilberto Gil enfatizava, em entrevista concedida em 1977, exatamente a integralidade dos matizes negros na música de Ben. Sua síntese criadora na música não implicava em um hibridismo acachapante das particularidades locais:

Mas o que o distingue dos outros sambistas é a consciência de uma complexidade negra, a manutenção na música de nítidas diferenciações de elementos. Assim, ele compõe baseado em vários ritmos especificamente negros, e compõe samba, mas diferente da maioria dos compositores de escola de samba, que produzem uma música cultivada na escola, um híbrido já todo pronto sem nenhuma das diferenciações elementares dos ritmos básicos. O Jorge consegue essa elementariedade e denomina as diversas escolas negras. (...) Eu vejo a música do Jorge como a que mantém elementos mais nítidos da complexidade negra na formação da música brasileira. Modos musicais diferentes vieram para o Brasil através de várias nações africanas. (...) Ele não gosta de perder a perspectiva primitivista, não deixa de se ligar no gege, ketu, iorubá. Mas ele tem um outro lado que inclui o moderno (GIL apud LUZ, 1982).<sup>121</sup>

Ainda sobre os elementos identitários africanos na sua obra, Álvaro Neder lembra que Jorge Ben foi talvez o primeiro intérprete na música popular brasileira a fazer do falsete, mais do que uma ocorrência ocasional, praticamente um elemento definidor de seu estilo musical. O falsete foi por ele incorporado a partir da música negra estadunidense:

Devemos saber que o falsete é um elemento africano tradicional. Entretanto, Jorge Ben não tomou o falsete diretamente da tradição africana, e sim da música negra estadunidense em que se misturara. O chamado *falsetto wail* ou *falsetto leap* é abundante nos gêneros negros como *funk*, *gospel* e outras músicas populares, introduzidos na cultura estadunidense desde os primeiros tempos da escravidão africana naquele país, por meio dos cantos de trabalho nas lavouras (*field holler*). (NEDER, 2012)

Além de tudo, a África corria no sangue de Jorge Ben. Filho e neto de etíopes por parte de mãe, o compositor tornava explícita essa influência africana sobre sua arte, inclusive sobre o próprio nome que viria adotar: “meu avô, que era etíope, chamava-se Ben Jorge. Em homenagem a ele, inverti o nome e passei a chamar-me, artisticamente, Jorge Ben... Meu grande sonho foi sempre o de conhecer a Etiópia, terra dos meus avós.”(NEDER, 2012, p.55). Como também revelou em entrevista ao *Roda Viva*,<sup>122</sup> esse parentesco o colocou desde menino em contato com o batuque

---

121 LUZ, Marco Aurélio. “Entrevista com Gilberto Gil”. In: RISÉ, Antônio. (org.). *Gilberto Gil: Expresso 2222*. Salvador: Editora Corrupio, 1982.

122 Programa *Roda Viva*, 18/12/1995. Disponível em:  
[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/66/entrevistados/jorge\\_ben\\_jor\\_1995.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/66/entrevistados/jorge_ben_jor_1995.htm)

africano, referência posteriormente tão presente na sua rítmica.

Mas não só de destacadas tonalidades africanas se constituía o entre-lugar elaborado pelo “rei do ritmo”<sup>123</sup>. O seu espaço sincrético comportava ainda outra fronteira que tangenciava uma tradição quase esquecida desde o advento da ciência moderna. A tradição hermética, base da Alquimia europeia medieval, de origens que remetem à antiguidade grega e egípcia<sup>124</sup>, foi recuperada e ganhou o grande público naquele que é considerado pelo próprio Jorge Ben<sup>125</sup> e por muitos de seus ouvintes como o seu principal disco em uma carreira de 50 anos. *A Tábua de Esmeralda*, título de um tratado alquímico de autoria de Hermes Trismegisto que sintetiza a tradição hermética, deu o nome a este álbum que representa uma contranarrativa em relação ao imaginário moderno hegemônico na época. Haveria, afinal, no conjunto da obra rítmica e alegre de Jorge Ben, repleta de metáforas amenas de flores e amores, elementos subversivos? Ao resgatar as representações da antiga tradição hermética naquele momento, Ben disponibilizou uma série de símbolos que haviam sido esquecidos para que o projeto moderno pudesse impor-se vitorioso<sup>126</sup>.

A performance simbólica de Jorge Ben como ator social de seu tempo não deve ser menosprezada, e tem perdurado numa carreira ainda bastante movimentada, mesmo aproximando-se dos 70 anos (22 de março de 1945 – 68 anos). Crítico da modernidade tecnocientífica ao enunciar a alquimia, transitando no *entre-lugar* que tangencia o samba dos morros e a Bossa brasileira, com o rock, o jazz, o blues e o gospel estadunidense, além é claro do suingue rítmico africano, Jorge Ben, sob diversos ângulos, ainda é, juntamente com Gilberto Gil, uma das raras expressões genuínas do negro como protagonista na constituição de uma identidade brasileira antropofágica, capaz de beber simbolicamente do sangue (da potencia) criativa *do outro* na elaboração da própria subjetividade. Seja como for, se o negro no início do século XXI pôde se tornar protagonista de novela ao se dispor a atuar como um branco (o que tantas vezes é o sonho possível num cenário em que a inserção econômica dos negros é muito árdua), nas décadas finais do século XX havia um

---

123 O elogio foi feito pelo crítico Tárík de Souza, na entrevista de Ben para o Programa *Roda Viva* já citado.

124 A tradição hermética recebe esse nome em referência ao seu fundador, Hermes Trismegisto. De acordo com Junito de S. Brandão, “Na realidade, Hermes Trismegisto resultou de um sincretismo, como já se assinalou, com o Mercúrio latino [Hermes, entre os gregos] e com o deus ‘ctônio’ egípcio Tot”. BRANDÃO, 1988, p.197).

125 Respondendo a uma pergunta de Chico Science sobre *A Tábua de Esmeralda*, Jorge Ben, com sua lógica interna própria, afirma que “eu queria dizer que esse foi, para mim, um dos meus melhores trabalhos. Eu posso dizer para você, posso enumerar meus trabalhos, eu posso dizer rapidinho: *Samba esquema novo*; *África Brasil*, que já foi o último, mas antes da *África Brasil*, tem esses dois, o *Tábua de esmeraldas*, *Solta o pavão* e o *África Brasil*. Sendo que o *Tábua de esmeraldas*, esse meu trabalho na Polygram é o meu melhor trabalho.” Cf. Programa *Roda Viva*, op.cit.

126 Um estudo específico sobre esse álbum encontra-se em BRITO, Marcelo G.C. “Do Chumbo ao Ouro: Jorge Ben e o imaginário alquímico como resistência à modernidade” in BRITO, Eleonora; PACHECO, Mateus e ROSA, Rafael (orgs.) *Sinfonia em Prosa: diálogos da História com a Música*. Ed. Intermeios, São Paulo. (prelo).

negro brasileiro antropofágico, de suíngue, humor e temas esotéricos. Por ele se expressava o retorno de uma centralidade subterrânea em forma dionisiaca, compondo uma identidade brasileira ainda em gestação e que encontra, no entre-lugar de Ben, uma das suas mais criativas e singulares manifestações possíveis.

## **REFERENCIAS**

BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*. Vol.II. Petrópolis: Vozes, 1988.

CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”, in *À Beira da falésia. A história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

LUZ, Marco Aurélio. “Entrevista com Gilberto Gil”. In: RISE, Antônio. (org.). *Gilberto Gil: Expresso 2222*. Salvador: Editora Corrupio, 1982.

NEDER, Álvaro. “Parei na contramão”: faixas cruzadas na invenção da MPB. *Revista Estudos Históricos*, Brasil, 25, jul. 2012.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Bomtempo editorial, 2000.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

*Revista Época*, 21 de fevereiro de 2011, n.666, Editora Globo, p.86 a 92.

“Auto de corpo de delito feito em Maria Rita, escrava do Barão de Ponte alta: escrava Maria Rita, uma história de resistência”. In DINIZ, Marisa Soares. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*. Uberlândia, v.23, jan/jul. 2010.

Programa *Roda Viva*, 18/12/1995.