



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA
CATARINA – UDESC CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PGMUS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**CANÇÕES POPULARES E SEUS
TRÂNSITOS: fluxos e tendências na
América Latina**

MARIANA SANTOS TEÓFILO

FLORIANÓPOLIS - 2017

MARIANA SANTOS TEÓFILO

CANÇÕES POPULARES E SEUS TRÂNSITOS: FLUXOS E TENDÊNCIAS NA AMÉRICA LATINA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música

Orientador: Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Co-orientadora: Prof. Dra. Maria Eugênia Dominguez

FLORIANÓPOLIS

2017

T314f Teofilo, Mariana Santos

Fluxos e tendências na América Latina: as canções populares e seus trânsitos / Mariana Santos Teofilo. - 2017.

166 p. il.; 29 cm

Orientador: Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Co-orientador: Maria Eugênia Dominguez

Bibliografia: p. 153-166

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2017.

1. Música popular. 2. Canções folclóricas. 3. América Latina. I. Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. II. Dominguez, Maria Eugênia. III. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. VI. Título.

CDD: 781.63 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

MARIANA SANTOS TEÓFILO

CANÇÕES POPULARES E SEUS TRÂNSITOS: FLUXOS E TENDÊNCIAS NA AMÉRICA LATINA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, subárea Musicologia/Etnomusicologia, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, em cumprimento aos requisitos necessários à obtenção do grau acadêmico de Mestre em Música.

Banca Examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. Acácio T. de Camargo Piedade
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Co-orientadora:

Prof. Dr^a. Maria Eugênia Dominguez
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Membro:

Prof. Dr. Alberto T. Ikeda
Universidade de São Paulo (USP)

Membro:

Prof. Dr^a Tatyana Jacques de Alencar
Universidade Do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Florianópolis, 22 de Março de 2017.

AGRADECIMENTOS

A lista de agradecimentos e pessoas envolvidas nesse trabalho é imensa, seja de pessoas que estavam comigo nos momentos iniciais, seja as que eu conheci pelo percurso.

Agradeço ao Programa da Pós Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, todos seus funcionários e ao Programa de bolsas de auxílio Monitoria da pós-graduação (PROMOP) que proporcionou financeiramente e academicamente a possibilidade da entrega desse trabalho.

Aos professores que me apoiaram durante o caminho, meu orientador, Acácio Piedade, a querida Maria Eugênia Dominguez, por todas as conversas, disponibilidade e em me receber, escutar e comentar sobre o meu trabalho de forma generosa.

Aos outros professores que fizeram parte desse processo, Eduardo Vicente, Tatyane, Alberto Ikeda, Márcia Ramos e Rafael Hagemeyer.

Um agradecimento especial aos músicos e artistas que conversei nessa jornada, Guijo, Polo, Jeasir e Chico Pedro que também de forma generosa me indicaram novos caminhos para seguir.

À todos os meus amigos que estavam comigo em diversos momentos, mesmo eu estando longe e que me apoiaram com conversas e sorrisos: Ana Cristina, Ariane, Camila Duarte, Ravi Landim, Flávio Silva, Lívia Botazzo, Kari, Bruna Barbosa, Paulinho Miranda (por me socorrer no desespero), Felix, Alessandra... Entre muitos outros que mesmo não nomeados, sabem de sua importância.

Aos meus amigos mais recentes e que me acompanharam nesse período em uma cidade nova : minha marida, Jacque, e também a Zuza, Maína, Mirela e Juampi, e que sempre estavam dispostos para uma discussão séria ou descontraída.

Aos colegas que gentilmente me ajudaram nas minhas buscas: Romy, Ângelo, Letícia, Bianca, Daniel, Paulo e Paola.

Aos queridos e amados, Eduardo Vidili e Natália por todos os momentos, na sala de aula, nas viagens e na vida.

Ao Pablo, por todas as conversas, traduções, apoio, músicas compartilhadas, pelas viagens, pela presença mesmo na ausência que sempre me gerou sorrisos.

E por fim, à minha família por todo amor incondicional, em especial aos meus pais, Bernardete e Miguel, mas é claro também todos meus tios e tias e primos, Thiago e a Keka.

Resumo

Este trabalho apresenta canções e artistas que, em meados dos anos 1970 e 1980, colaboraram para a divulgação de uma corrente do cancionero hispano-americano de canções folclóricas e do movimento da Nova Canção no Brasil, destacando-se o Movimento del Nuevo Cancionero Argentino e a Nueva Canción chilena. Por meio de uma contextualização do período ilustrado por notícias de jornais da época, apresentação de discos lançados e bandas da época, o estudo propõe uma reflexão acerca de fluxos musicais latino-americanos que aconteceram neste momento a partir de um olhar brasileiro. A investigação também apresenta quatro versões brasileiras de canções hispano-americanas comentadas analiticamente. O intuito é atentar para as transformações musicais ocorridas e, a partir delas, apontar possíveis significados gerados no panorama contextual do estudo com a intenção de ampliar a discussão sobre a música popular hispano-americana no Brasil.

Palavras-chaves: Música popular, América Latina, canções populares, versões.

Resumen

Este trabajo presenta canciones y artistas que a mediados de los años 1970 y 1980 colaboraron para la divulgación de una corriente del cancionero hispanoamericano de canciones folclóricas y del movimiento de la Nueva Canción en Brasil, destacándose el Movimiento del Nuevo Cancionero Argentino e la Nueva Canción chilena. Por medio de una contextualización del periodo ilustrado por noticias de periódicos de la época; presentación de discos lanzados; y bandas de la época, el estudio propone una reflexión acerca de los flujos latinoamericanos que acontecieron en ese momento a partir de una mirada brasileña. La investigación también presenta cuatro versiones brasileñas de canciones hispanoamericanas comentadas analíticamente. La intención es prestar atención para las transformaciones musicales ocurridas, y a partir de ellas, señalar posibles significados generados en el panorama contextual del estudio, con la intención de ampliar la discusión sobre la música popular hispanoamericana en Brasil.

Palabras clave: Música popular, América Latina, canciones populares, versiones

Lista de Figuras

Figura 1. Quadro Mesomúsica.	29
Figura 2. Jornal Movimento.....	70
Figura 3. Contracapa do Disco América Latina Canta	82
Figura 4. O Estado de São Paulo,1981	83
Figura 5. Folha de São Paulo 22 de março de 1980. Ilustrada.....	84
Figura 6. Versus, set.78. Número 27,	84
Figura 7. Folha de São Paulo, Ilustrada, 11 de novembro de 1975,	85
Figura 8. : O Estado de São Paulo. Caderno 2, 19 de outubro de 1982.....	86
Figura 9. Versus Especial, Junho de 1979.....	88
Figura 10. Movimento edição 52, 1975.....	90
Figura 11. Padrão Rítmico Carnavalito.....	98
Figura 12. Capa do Disco de Edmundo Zaldivar Jr. (1955).....	99
Figura 13 Melodia de " El Humahuaqueño"	100
Figura 14 PrintScreen de Vídeo Especial Roberto(1977).....	105
Figura 15 Melodia de "Casamiento de Negros"	110
Figura 16 Trecho da Introdução da Versão de Milton Nascimento.....	112
Figura 17. Introdução da canção de Victor Jara.....	120
Figura 18. Melodia e acompanhamento "Te Recuerdo Amanda"	122
Figura 19. Trecho da Coda da Versão de Ivan Lins : "Te recuerdo, Amanda"	127
Figura 20. Contracapa do Disco A Noite, Ivan Lins 1979.....	129
Figura 21. Texto Extraído do Disco Mujeres Argentinas (1969).....	133
Figura 22. Marcação Padrão Rítmica da <i>Zamba</i> . (Waisman).....	135
Figura 23. Trecho da Melodia de "Alfonsina y el Mar"	137
Figura 24. Padrão Rítmico de Acompanhamento da <i>Zamba</i> ao Violão.....	138
Figura 25. Padrão Rítmico da <i>Chacarera</i> e Acompanhamento do violão.....	141

Lista de Tabelas

Tabela 1. Tabela de Lançamentos de Discos.....	79
Tabela 2. “El Humahuaqueño”	95
Tabela 3: “Casamiento de Negros”	106
Tabela 4. “Te Recuerdo, Amanda”	117
Tabela 5. “Alfonsina y el Mar”.....	130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I FLUXOS - ESTABELECENDO AS CONEXÕES	21
1.1 TENDÊNCIAS DE PESQUISAS NA AMÉRICA LATINA	22
1.1.1 Americanismo	23
1.1.2 Inter-americanismo	24
1.1.3 Estudos Latino-americanos	25
1.2 MÚSICA POPULAR - REFINANDO O CONCEITO	27
1.3 <i>“EL CANTAR TIENE SENTIDO, ENTENDIMIENTO Y RAZÓN”</i> – ASPECTOS DA CANÇÃO	31
1.4 ORIGEM: AMÉRICA HISPÂNICA - DESTINO: BRASIL. ALGUNS GÊNEROS HISPANO-AMERICANOS NO BRASIL	33
1.4.1 <i>“Adiós Muchachos”</i> . Tango- canção no Brasil	33
1.4.2 <i>“Que cuándo, cómo y dónde?”</i> Conexões Cuba-México- Brasil	37
1.4.3 <i>“Asunción, nostalgias em minha alma”</i> : Conexão Centro-Oeste - Paraguai	41
1.4.4. <i>“Que yo, ay yo no puedo vivir sin bailar”</i> : Conexão Amazo- Caribenha.....	43
1.5 CONEXÕES RADIOFÔNICAS.....	46
II CAPÍTULO A BUSCA POR UMA NOVA CANÇÃO NA AMÉRICA LATINA	50
2.1. ARGENTINA E O <i>NUEVO CANCIONERO</i>	53
2.2. CHILE E A <i>“NUEVA CANCIÓN CHILENA”</i>	56
2.3 AS “NOVAS-CANÇÕES” DO BRASIL NA DÉCADA DE 1960.....	61
2.3.1 Música engajada	62
2.3.2 <i>“Soy loco por ti América”</i> . Tropicalismo	64
2.4.TENDÊNCIAS DA DÉCADA DE 70	66
CAPÍTULO III “UM NOVO SOL NA AMÉRICA”	69
3.1 O “BOOM” DE BANDAS LATINO-AMERICANAS.....	72
3.2 “TAMBÉM NA MÚSICA CHEGA A VEZ DOS LATINOS” COLETÂNEAS E DISCOS LANÇADOS.....	77
3.3 IMPRENSA ESCRITA	83
3.4. CANÇÕES QUE VIAJAM... VERSÕES QUE VIAJAM	89
3.5 ORIGEM: ARGENTINA - “EL HUMAHUAQUEÑO”	95
3.6 ORIGEM: CHILE - “CASAMIENTO DE NEGROS”.....	106

3.6.1 “Casamiento de Negros” Conexão: Brasil.....	111
3.7.1 “Te recuerdo Amanda” Conexão: Brasil.....	124
3.8 ORIGEM: ARGENTINA - “ALFONSINA Y EL MAR”	130
3.8.1 “Alfonsina y El Mar” Conexão: Brasil	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS	153
Sites consultados:.....	165
Sites oficiais de artistas grupos.....	165
Entrevistas consultadas online:.....	166

INTRODUÇÃO

As palavras-chave que norteiam essa dissertação: América Latina, música popular e canção invocam um caldeirão de concepções e caminhos que muitos já percorreram e cada vez mais geram novas trilhas, formando uma rede onde não só esses assuntos se encontram, mas também se atravessam e se renovam. Este trabalho é apenas um trecho desse caminho, mas que possui inúmeros atalhos e saídas, como irei apresentar adiante. Dedicar-me a estudar um repertório de música popular latino-americana implicou em muitos aspectos que ultrapassaram os limites musicais, e a tarefa não foi nem um pouco fácil e muito menos conclusiva. Eu tive como objetivos, entender a divulgação da música popular hispano-americana entre meados das décadas de 1970 e 1980 dentro do território brasileiro, refletir sobre canções hispano-americanas *versionadas*¹ por artistas brasileiros e, a partir disso, sugerir como a música hispano-americana pode ter sido interpretada naquela época.

Para chegar a algum destino, tive que partir de algum lugar, também complicado de definir, mas gosto de pensar que foi do ponto zero a partir de mim, de minhas experiências e caminhos trilhados que hoje me perpassam e me impulsionaram a seguir para a direção dessa dissertação.

Como ponto de partida, acho significativo explicar o porquê de ter decidido começar essa rota. O que me instigou e ainda me encoraja a fazer essa investigação é aquele comentário, um pouco clichê, de que o Brasil está de costas para a América Latina ou que nem se considera um país latino-americano. Bem, longe de mim, entrar no debate de quem diz isso, questionar se o Brasil faz ou não faz parte, e todos os aportes sociológicos e antropológicos que essa discussão pode gerar, pois levaria muito tempo. Eu posso falar apenas do meu lugar como estudante de música e educadora musical, e ao que me cabe, afirmo: sim, conhecemos muito pouco sobre a música dos países hispano-americanos, digo isso, refletindo sobre minha formação musical na universidade e em cursos técnicos, além da minha percepção de uma ausência desse repertório nos meios de comunicação. O meu contato inicial com esse repertório foi mediado principalmente, pelas relações pessoais, que afortunadamente tive ao cair em uma turma na universidade com uma argentina, um paraguaio e um boliviano. Portanto de uma maneira informal e

¹ Essa palavra não existe em português, irei utilizar essa palavra emprestada do castelhano verbo *versionar* para indicar as canções que foram regravadas ou reinterpretadas.

despretensiosa, mas não menos importante, eu entrei em contato com o repertório de música popular produzida nesses países vizinhos, e com o tempo passei a levar à sério como pesquisa artística e agora acadêmica. A diferença da língua foi um obstáculo que me impulsionou a conhecer pessoalmente alguns países hispano-americanos e com o contato direto com as pessoas e com a cultura, me foram reveladas algumas afinidades musicais e culturais que assumo hoje como constituintes da minha vida pessoal e profissional.

Mas falar de música popular latino-americana² é falar de muita coisa, e de muita coisa diferente. Dentro desse escopo: tem a música caribenha, a andina, a brasileira, a mexicana etc. Enfim, cada país terá sua produção musical³, que é colocada dentro de uma classificação mais ampla (andina, por exemplo). Essas classificações são representações que utilizamos muitas vezes para poder defini-las e identifica-las como pertencentes a um lugar geográfico, e ao fazer isso a diferenciamos de outras músicas. O ponto aqui é o fato de que essa classificação nunca é neutra. Há questões mais profundas e complexas nesses processos e quando eu percebi que realmente havia um desconhecimento do repertório dos nossos países vizinhos, e até uma falta de interesse, isso me deixou curiosa, porque ao praticar *chacareras* e *zambas* argentinas, *haynos* incaicos, música *criolla* peruana e música de protesto boliviana, eu percebi a riqueza musical que acontece aqui do nosso lado e que a gente acaba não entrando em contato e não dialogando com esses gêneros na nossa formação musical. Resolvi, então, investigar o porquê dessa situação⁴.

Em vez de buscar lugares onde há a ausência, localizando pessoas que montam os currículos de música popular de cursos, das universidades ou fazem as programações de rádio, televisão e afins, eu resolvi ir atrás de momentos em que esses fluxos de música hispano-americana aconteceram de uma maneira mais intensa, a fim de entender o contexto que propiciou esses trânsitos musicais, e assim pude refletir um pouco mais sobre o porquê desse “desconhecimento”. Minha proposta não é dar respostas conclusivas a essa dúvida, até porque acredito que seja impossível, mas espero que, com esse trabalho, eu possa contribuir com uma

² Neste trabalho, ao me referir ao termo latino-americano me refiro aos países hispano-americanos e ao Brasil.

³ Na verdade, produções.

⁴ Não gostaria de ter uma ideia generalista, até porque há situações em que o contato acontece naturalmente, como nas regiões de fronteira, ou por outras questões mais subjetivas da experiência de cada um. Aqui eu falo a partir das percepções da minha realidade.

reflexão crítica sobre a relação musical entre Brasil⁵ e América Espanhola de uma maneira que possa diminuir essa “barreira invisível”. Mas, antes de introduzir o objeto do trabalho, acho importante fazer algumas breves considerações sobre o lugar de onde estou falando: a América Latina.

Pensada como unidade regional, a América Latina engendra em seu conceito uma rede de relações complexas que não pode ser limitada apenas ao caráter geográfico. Cada nação construiu sua história e desenvolve suas particularidades culturais de maneira autônoma, sendo perigoso propor uma “cultura latino-americana” sem considerar a pluralidade de identidades que a formariam. Para Rafael de Menezes Bastos (1997):

(...) é crucial que se busque conhecer a América Latina como uma organização de diferenças. Nesta organização de diferenças, a cultura comparece, porém antes como repertório praticamente infinito de discursos emergentes do que como universo de entidades essencialísticas, congeladas (africano, ibérico, indígena, etc.). (BASTOS, 1999:22)

É importante também salientar que a própria utilização oficial do termo⁶, assim como sua ideia de unidade regional, surgiu a partir de interesses que não partem de dentro para fora, e sim de um contexto de influência geopolítica francesa em pleno processo de ascensão do capitalismo no século XIX (BASTOS, 1999:22). Pensar em uma identidade latino-americana é um caminho um pouco movediço, mas ao refletir sobre a música da região, inevitavelmente em algum momento me deparo com essa noção, embora seja importante considerar as ressalvas quando se propõe a formação de uma identidade⁷. O antropólogo paraguaio Victor Hugo Ramos, sugere que pensar identidade latino-americana é pensar em uma identidade social, que se constrói no contexto capitalista:

La identidad “trabaja” y es “trabajada” por intereses convergentes y divergentes, internos y externos al grupo. Ella es hija de la política (del convivir y de la organización del poder), pero fecundada por el genio creador humano que se decanta en cultura. No es política pura ni creación pura. Nada es puro, nada es unidimensional en este plano. La identidad latinoamericana se construye, como las otras identidades sociales, sobre todo con y por las relaciones con los “otros grupos”, dentro del contexto de

⁵ Em meu trabalho, compreendo o Brasil como integrante da unidade regional nomeada América Latina.

⁶ Para uma discussão sobre os a origem do termo, consultar BRANDELISE (2009).

⁷ Para uma discussão sobre identidade cultural ver HALL (1998).

la emergencia y el desarrollo del sistema-mundo capitalista que juega un rol primordial. (RAMOS, 2006:19)

Pretendo evidenciar com esses comentários que, quando falo de América Latina, tenho em mente que sua formação não parte de um ideário utópico de ideias convergentes de integração, apesar de elas existirem, e sim de interesses diversos, segundo os quais muitas vezes a voz dos próprios “latino-americanos” não foi ouvida. Dito isso, é inegável a existência dessa unidade geopolítica, e sua consciência se faz presente em projetos político-econômicos de integração, culturais e tendências de investigação.

Situando um pouco mais o meu trabalho, a revolução política que aconteceu em Cuba em 1959 impulsionou um sentimento de “união” de países latino-americanos que viam nas propostas do pensamento de esquerda uma alternativa para as condições sociais e política de seus países. As décadas de 1960, 1970 e 1980 foram marcadas por regimes políticos totalitários em alguns desses países, e a sensação de integração via propostas culturais estava germinando e passando a se efetivar, gerando fluxos de artistas e produções culturais que tinham como intenção o compartilhamento da cultura latino-americana.

Alguns trabalhos como o de Caio Gomes (2013) e Tânia Garcia (2006) discutem as propostas da “Nova Canção” latino-americana e ressaltam suas características de integração tanto ideológica quanto artística. Em relação ao Brasil, Gomes indica que foi nos anos 1970 que o país intensificou as conexões com esse movimento, por meio da análise de discografias de artistas e suas relações com a “Nova Canção Latino-Americana”.

Meu recorte para esse trabalho se insere nesse contexto, mas confesso que a delimitação por datas específicas me pareceu desde o início da pesquisa uma tarefa complicada, pois a cada descoberta ou conversa, modificavam os anos do recorte. Em uma média, defini entre meados dos anos 1970 até meados de 1980. O momento coincide com os anos finais da ditadura no Brasil, período de “abertura política”, quando a censura estava “se afrouxando”, o que gerou uma circulação de um novo⁸ repertório de canções de países hispano-americanos no Brasil. O que me chamou a atenção não foram apenas os fatores ideológicos que influenciaram esses fluxos, que já foram detectados em trabalhos anteriores como os já citados, Gomes

⁸ Desde a década de 1930 já soavam nas rádios e cinema canções da Argentina, México, Cuba, mas sobre esse assunto irei me debruçar melhor no primeiro capítulo.

(2014) e Garcia (2006), mas também os interesses mercadológicos e artísticos que passaram a fazer parte desse cenário, além das reverberações práticas musicais desse processo. Essa “nova” circulação de música hispano-americana se caracterizou por um repertório de um cancionero de músicas folclóricas de alguns países, principalmente do Cone Sul, e de artistas ligados ao movimento da Nova Canção, que irei explicar melhor no segundo capítulo.

Optei por dar uma atenção maior para dois aspectos: o primeiro é uma contextualização por meio das amostras de discos, notícias e bandas que surgiram no período em questão para comprovação de uma efervescência do cancionero hispano-americano no Brasil; o segundo são comentários analíticos sobre quatro canções hispano-americanas adaptadas por artistas brasileiros neste mesmo período. Pela minha formação como musicista, interessou-me saber como artistas adaptaram as canções hispano-americanas para um público brasileiro, e a partir da união desses dois aspectos, refletir o contexto sócio-cultural que proporcionou a circulação desse repertório no período e porque esse momento não perdurou enquanto uma tendência significativa na música brasileira.

Para os comentários que farei sobre as músicas me ancorei no estudo de versões, que é um campo de investigação que vem sendo utilizado por alguns pesquisadores, principalmente por ser um fenômeno muito comum na música popular gravada. Autores como Dai Griffiths (2002), Rubén López Cano (2012), Júlio Mendivil (2013), Maria Eugenia Dominguez (2011) e George Plasketes (1992) atentam para a importância desses estudos como fonte de renovação de significados para a música, sugerindo novas interpretações muitas vezes sociais e políticas cada vez que uma música é reinterpretada.

A dissertação está dividida em três capítulos que irei descrever a seguir. No primeiro, eu dedico minha atenção à noção de fluxos e à canção popular dentro da América Latina. Senti a necessidade de incluir esses tópicos no trabalho para propor o entendimento da canção como obra que engendra muitos significados e possibilidades interdisciplinares de estudo. Entre minhas referências estão Napolitano (2006), Uihôa (2004), Valente (2003), González (2012), entre outros. Na outra parte desse capítulo, pontuo algumas incursões do repertório popular de alguns países hispano-americanos em território brasileiro na primeira metade do século XX, pois, nesse momento, alguns gêneros musicais, como tango, bolero,

guarânia, corridos e rancheiras mexicanas, além de cúmbia e merengue, soavam no Brasil por meio da rádio ou das telas de cinemas.

Embora meu trabalho enfatize a região Sudeste, e principalmente São Paulo, a Rádio Nacional alcançava todas as regiões do país, e, portanto, não poderia deixar de comentar como esses gêneros foram divulgados e adaptados para os ouvintes brasileiros. Esse repertório, a partir da década de 1960, foi desmerecido por intelectuais e críticos que discutiam a música brasileira e legitimavam outros gêneros musicais para representar a música popular brasileira.

No segundo capítulo, destaco o movimento da Nova Canção Latino-Americana, que surgiu em alguns países da região e se concretizou de forma diferenciada em cada lugar. Duas vertentes nacionais desse movimento que são significativas no contexto regional e sobre as quais me debrucei foram *Nuevo Cancionero* argentino e movimento da *Nueva Canción Chilena*, que tinham dentre seus porta-vozes artistas como Victor Jara, Inti-Illimani, Quilapayún, Mercedes Sosa e referências como Violeta Parra e Atahualpa Yupanqui. Outra vertente que foi significativa para relacionar com o Brasil foi a *Nueva Trova Cubana*, a respeito da qual escolhi não me aprofundar neste trabalho devido ao pouco tempo hábil para fazê-lo, mas que não passou despercebida na minha investigação.

O capítulo segue abordando brevemente manifestações musicais brasileiras que aconteciam concomitantemente com os movimentos dos países vizinhos e possuíam algum grau de semelhança. MPB engajada, tropicalismo, canção de protesto foram manifestações que em certa medida possuem suas semelhanças com a Nova Canção. Foi importante pontuá-las a fim de chegar às canções estudadas nesse trabalho e que serão abordadas no capítulo seguinte.

No terceiro capítulo estão presentes os dados pesquisados e as músicas comentadas. Apresento um pequeno comentário da música na década de 1970, que descreve como a influência da indústria fonográfica, ancorada nos estudos de Vicente (2014), Dias (2000) passou a fazer parte dessa produção e de alguns artistas que continuaram suas trajetórias. Nesse momento me foquei em apresentar os dados que são referentes a uma divulgação de repertório hispano-americano⁹. Para tanto, exponho os lançamentos de discos com música exclusivamente hispano-

⁹ A partir do terceiro capítulo quando citar repertório hispano-americano estarei me referindo à produção vinculada ao movimento da *Nueva Canción* e uma parte do repertório folclórico latino-americano.

americana encontrados em sebos e em algumas reportagens de mídias impressas (Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo; Jornal Movimento e revista Versus); o surgimento de grupos que trabalham, ou trabalhavam, exclusivamente com repertório latino-americano, como Tarancón e Chaski na primeira metade de 1970 e nos anos 1980 o Raíces de America¹⁰ que tocaram em palcos importantes da cidade, principalmente para o público universitário; e outros comentários como o programa de Rádio América do Sol (1978-1982), na rádio Bandeirantes, e depois na rádio USP, apresentado pelo radialista e músico Abílio Manoel.

Neste momento da pesquisa, período de ida a campo e busca dos dados, tive contato com artistas que foram fundamentais para o seguimento do meu trabalho. Em São Paulo, com o equatoriano Guillermo “Guijo” Noriega (integrante fundador do grupo Chaski) e o chileno Chico Pedro (integrante do grupo Raíces de América); e em Florianópolis, com o brasileiro Jeasir Rego (ex-integrante do Tarancón e Terra Mestiça”) e o chileno Polo Cabrera (ex-integrante fundador do Grupo Agua). A conversa com esses músicos, as trocas musicais com Guijo e Polo, que tocavam nas bandas desse período e, inclusive, já se apresentaram juntos, foram fundamentais para me guiar nessa investigação. Embora a memória já não os favorecesse tanto, pois ambos passam a casa dos setenta anos, foram generosos ao me contar sobre a trajetória de suas bandas e indicar lugares e pessoas onde eu poderia buscar mais informações. Infelizmente não tive condições de ir atrás desses outros nomes sugeridos por falta de tempo, mas fica um atalho para seguir em alguma próxima investigação.

Ainda no terceiro capítulo, apresento os comentários sobre as canções “El Humahuaqueño”, de Edmundo Zaldivar com versão de Roberto Carlos; “Casamiento de Negros”, de Violeta Parra com versão de Milton Nascimento; “Te Recuerdo, Amanda” de Victor Jara com versão de Ivan Lins; “Alfonsina y El Mar” de Ariel Ramirez e Felix Luna com versão de Simone. Para cada uma das canções, tracei um breve comentário biográfico sobre os compositores e intérpretes, o que me colocou em frente de novas fontes de pesquisa. Com o advento da Internet, muitas informações estão disponíveis, então recorri aos mais diversos tipos de plataformas para poder encontrar informações tanto das músicas quanto dos artistas envolvidos: *blogs*, revistas, *youtube*, sites, jornais, trabalhos acadêmicos e livros. Tantas

¹⁰ Existem outros grupos como: Raza India, Wuajá, Terra Mestiça entre outros.

informações, muitas vezes sem confiabilidade, dificultam a veracidade dos fatos, portanto me baseei¹¹ principalmente em livros e entrevista com o próprio compositor ou intérprete.

Nas considerações finais, faço um levantamento do que foi abordado nos capítulos anteriores e teço alguns comentários a respeito de como a música hispano-americana foi adaptada naquele período e de quais foram os reflexos daquele momento nas nossas percepções atuais do que seja música latino-americana.

¹¹ Em alguns casos foi inevitável a utilização de *blogs*. Por exemplo, no caso do compositor argentino Edmundo Zaldivar.

CAPÍTULO I FLUXOS - ESTABELECENDO AS CONEXÕES

A circulação de pessoas e, conseqüentemente, de suas experiências artísticas e culturais, sempre aconteceu desde tempos imemoriais. Portanto, historicizar especificamente os fluxos de canções e culturas é uma tarefa árdua que, por acontecer diariamente, torna impossível a mensuração. Para o antropólogo Ulf Hannerz (1997), “fluxo”, uma das palavras-chave para uma antropologia transnacional, tornou-se um tema muito utilizado à medida que a globalização passou a fornecer contextos para a reflexão da cultura.

"Um aspecto fundamental dos fluxos é que eles têm direções. No caso dos fluxos de culturas, é certo que o que se ganha num lugar não necessariamente se perde na origem. Mas há uma reorganização da cultura no espaço". (HANNERZ, 1997:6)

A ideia de fluxos, conforme pensada por Hannerz (op. Cit.), fornece uma concepção de que quando há circulação de cultura, por diferentes “rotas”, há uma introdução de novas percepções e maneiras de se comunicar nos novos lugares para onde ela se desloca. A cultura, que se pode entender aqui por música, em alguns casos pode ser facilmente compreendida, mas pode produzir novos significados, variados e instáveis:

À medida que a cultura se move por entre correntes mais específicas, como o fluxo migratório, o fluxo de mercadorias e o fluxo da mídia, ou combinações entre estes, introduz toda uma gama de modalidades perceptivas e comunicativas que provavelmente diferem muito na maneira de fixar seus próprios limites; ou seja, em suas distribuições descontínuas entre pessoas e pelas relações. (...). Mas, em outros casos, um gesto, uma música, uma forma, quer sejam transmitidos por meios eletrônicos através de satélites de comunicação, quer trazidos por um estrangeiro que desembarca no lugar, poderiam ser imediatamente compreendidos, de modo que uma distribuição é modificada e um limite é transcendido, com rapidez e facilidade. (1997:12)

Pensando especificamente na música, Ignacio Corona e Alejandro Madrid (2008) afirmam que “música está sempre em constante fluxo, música é um imigrante perene e sem documento; ela sempre se moveu além das fronteiras sem passaporte

ou visto”¹² (2008:3). Embora seja questionável se realmente nunca são necessários os documentos¹³, ambos se atentam para os movimentos musicais gerados pela era pós-colonial globalizada, quando a música passa a ser capaz de ir além das fronteiras. Segundo a etnomusicóloga Helena Simmonett: “No mundo de hoje globalizado e mercantil, bens culturais como música cada vez mais atravessam as fronteiras nacionais, sociais, étnicas e raciais”¹⁴ (SIMMONETT, 2008: 120). A autora também ressalta que o desenvolvimento e melhorias das tecnologias de comunicação, transporte e novas interpretações de cidadania geraram uma nova forma de transnacionalismo, situando a música em uma rede complexa de conexões que, se, por um lado, podem causar conflito, desestabilização e inadequação, por outro, promovem criatividade cultural (SIMMONETT, 2008).

1.1 TENDÊNCIAS DE PESQUISAS NA AMÉRICA LATINA

Pensando nesses fluxos, que sempre existiram, o percurso da musicologia na América Latina também colabora para a formação dessa rede de conexões, e nesse momento acho prudente expor algumas tendências verificadas pelo musicólogo Juan Pablo González (2009) a fim de situar os caminhos da investigação musical dentro de um contexto latino-americano. Em um de seus trabalhos, o autor traça um panorama de pesquisas e pesquisadores que se empenharam em investigar a produção musical latino-americana de uma maneira que extrapole os limites das fronteiras.

Sua argumentação aponta que a musicologia praticada no começo do século XX na América Latina predominava com um forte cunho nacionalista, com uma tendência, a princípio, de estudos voltados para a produção da música colonial, buscando traços comuns que afetavam várias regiões geográficas. Com o resgate de alguns instrumentos, imagens e outros artefatos foi possível para a musicologia histórica explorar o mundo musical pré-colombiano que ultrapassa as barreiras nacionais. Portanto, mesmo com uma diversidade cultural e com uma vasta área

¹² Tradução da autora. Original: “Music is always in constant flux, music is the perennial undocumented immigrant; it has always moved beyond borders without the required paperwork” (CORONA; MADRID, 2008:3)

¹³ Embora haja uma grande circulação de músicas de uma maneira difícil de mensurar, principalmente na era da globalização, em situações de censura, muitas vezes esse fluxo é barrado.

¹⁴ Tradução da autora. Original : “In today’s globalized and commodified world, cultural goods such as music increasingly cross national, social, ethnic and racial boundaries” (SIMMONETT, 2008:120).

geográfica, alguns musicólogos propunham um pensamento que ampliasse as perspectivas de fronteiras, resultando em formas de pesquisar a produção musical de uma maneira mais unificada. González reconhece três formas principais de se compreender a investigação na América Latina sob essa perspectiva, que irei ilustrar a seguir: Americanismo, Inter-Americanismo ou Pan-Americanismo¹⁵ e Estudos Latino-Americanos.

1.1.1 Americanismo

Essa corrente surgiu na década de 1930 e teve como idealizador o musicólogo Francisco Curt Lange, por meio de seu *Boletín Latino Americano de Musica*, que existiu de 1935 a 1946 e deu início ao projeto “americanista”. O boletim possuía quatro estratégias principais: compartilhar os trabalhos editoriais nas cidades onde publicavam o boletim (Rio de Janeiro, Lima, Montevideu e Bogotá); adicionar contribuições de estudiosos e compositores de distintos países latino-americanos; incluir artigos de investigação, como partituras de música contemporânea e histórica da América Latina; e considerar de igual importância a música de tradição escrita de distintos períodos, colocando-a ao pé de igualdade com a música de tradição oral (GONZÁLEZ, 2009).

A proposta foi entendida como um nacionalismo articulado, por meio do qual as pesquisas eram reunidas e publicadas, sendo assim um primeiro processo para uma possível integração. Curt Lange colocou em prática seu projeto americanista¹⁶ por meio de sua atuação profissional e em atividades de investigação e difusão musical, principalmente no Uruguai, Argentina e Brasil.

Outro pesquisador que pode ser considerado dessa vertente americanista e ao qual irei me remeter mais a frente é o musicólogo argentino Carlos Vega, que fez um trabalho de campo em seu país e depois ampliou a pesquisa para a Bolívia Peru e Chile. Para o autor, era importante a dimensão histórica dos fenômenos folclóricos somada a um trabalho etnográfico. Em seu *Livro Panorama de la Musica Popular*

¹⁵ Este termo foi utilizado pelo presidente estadunidense John Monroe no século XIX, como uma concepção de ideologia de integração das Américas e será retomado na década de 1930 no governo de Herbert Hoover (1929-1931) e Frank Roosevelt (1933-1945), também é utilizado para denominar a ideologia do militar venezuelano Simón Bolívar (1783-1830), que propunha uma integração da América Latina. Neste artigo de González (2009) opta-se por utilizar o termo inter-americanismo para pensar a tendência de investigação patrocinada pelos Estados Unidos.

¹⁶ Para um maior detalhamento da proposta americanista de Francisco Curt Lange, ver Moya (2014).

Argentina (VEGA, 1944) instala uma visão integradora latino-americana, propondo a ideia de características comuns em ritmos e tons argentinos, peruanos, bolivianos, chilenos, uruguaios e paraguaios, além de traçar, de uma maneira mais histórica que etnográfica, gêneros brasileiros, cubanos e mexicanos. O escritor e folclorista brasileiro Paulo de Carvalho-Neto também contribuiu para uma visão americanista vinculada ao folclore, publicando trabalhos sobre realidades locais e sobre o folclore ibero-americano em conjunto, o que pode ser verificado no seu livro *Historia del Folklore Iberoamericano* (CARVALHO-NETO, 1968), que foi publicado em espanhol no Chile.

Na segunda metade dos anos 60, a pesquisadora argentina Izabel Aretz, discípula de Carlos Vega, realizou um sistemático trabalho de campo, recopilações e transcrições, ampliando o ordenamento do cancionero de Carlos Vega, além de somar seus trabalhos com os de outros pesquisadores e propor uma detalhada divisão de áreas musicais americanas, considerando variações melódicas e rítmicas. Sua publicação *Síntesis de la Etnomúsica em América Latina* (1984) representa o que González coloca como um americanismo tardio. Desde 1941 o americanismo musical praticado por Curt Lange passa a incluir os Estados Unidos em seus estudos, e, com a Segunda Guerra Mundial, o país sente a necessidade de se manter aliado aos países da América Latina, a fim de estabelecer seus interesses políticos e econômicos. Aos poucos, o conceito de americanismo, relacionado à esfera política e cultural, passa a ser substituído por Pan-Americanismo e depois por Inter-Americanismo.

1.1.2 Inter-americanismo

O conceito é herdado de debates para articular os esforços do continente para assegurar a paz na América nos tempos da Segunda Guerra Mundial. A Organização dos Estados Americanos (OEA) passou a utilizar esse termo e, em 1939, foi criado o *Inter-American Music Center*, com o objetivo principal de intercâmbio musical interamericano, dirigido por Charles Seeger a partir de 1941. As funções eram: gestão das atividades musicais da união Pan-Americana; organização e manutenção de uma coleção musical; desenvolvimento de um sistema de empréstimos; criação de centro de informações de materiais musicais latino-

americanos; compilação e publicação de bibliografias; além de outros materiais para a investigação musical da região.

Além de publicações, este centro impulsionou a aparição de fundações que concediam bolsas de estudo de pós-graduação nos Estados Unidos para estudantes latino-americanos. Gilbert Chase foi um pesquisador importante e em 1962 editou a segunda edição do *Guide to the Music of Latin America* (CHASE: 1962), que foi considerado o livro mais completo sobre música da América Latina até os anos 1960. Outros investigadores também passaram a desenvolver trabalhos em países da América Latina, incentivados pelo governo estadunidense. Gonzáles destaca dois musicólogos que tiveram importância na musicologia Inter-americana: Robert Stevenson e Gerard Beháque. Robert Stevenson foi um investigador, que desde os Estados Unidos, considera de igual valor as contribuições musicais das distintas regiões das Américas e as estuda a partir de seus próprios termos, estabelecendo paralelismo histórico. Ele focou-se nas obras da época de ouro da música de catedral espanhola e latino-americana e dos territórios astecas e incas. Sua principal publicação foi *Inter-American Music Review* (Stevenson, 1978) ¹⁷. Gerard Beháque fundou em 1980 a revista *Latin American Music Review* (Beháque, 1980) ¹⁸, que existe até hoje, aberta para trabalhos sobre música escrita, oral e midiática, incluindo textos em português, inglês e espanhol.

1.1.3 Estudos Latino-americanos

A partir dos anos 80, com a revolução da musicologia anglo-saxã, influenciada pelos estudos de gênero e pós-coloniais e com a consolidação na academia do campo multidisciplinar dos estudos culturais, nota-se um aumento das publicações sobre a temática latino-americana. Nesta época surgiu o conceito de *world music*¹⁹, utilizado principalmente pelo mercado fonográfico, para classificar o repertório que apresenta músicas de culturas diversas²⁰ e as obras que se apropriam desse repertório para a composição de novas músicas. Com as novas

¹⁷ É possível encontrar algumas edições do boletim <<http://hapi.ucla.edu/journal/detail/253>>, mas o acesso é restrito.

¹⁸ Hoje esse boletim está vinculado a universidade do Texas-USA, e pode ser consultado, com acesso restrito, no site: <http://utpress.utexas.edu/index.php/journals/latin-american-music-review>

¹⁹ Para um maior esclarecimento para esse conceito, ver Feld (2005) e Ochoa (2003).

²⁰ Geralmente diferentes da cultura anglo-saxã.

tecnologias (televisão e, principalmente, internet), a música passa a ter uma livre circulação mundial, situação que é muito bem explorada pela indústria cultural, criando um nicho cultural latino-americano significativo, somando-se ao aumento da população hispano-americana nos Estados Unidos, o que favorecesse o interesse em investigações musicais.

Muitos musicólogos passaram a ter interesse pela América Latina e, por influência de uma investigação multidisciplinar, surgem obras coletivas que abordam um mesmo problema por distintos ângulos epistemológicos. Nesses trabalhos há discussões sobre identidade, política, localidade, globalização, contexto social, gênero, transnacionalização e diáspora. O livro organizado por Ignacio Corona e Alejandro Madrid, *Postnational Musical Identities. Cultural Production, Distribution and Consumption in a Globalized Scenario* (CORONA: MADRID, 2008), sugere esse olhar múltiplo para fenômenos musicais. Alguns investigadores locais ampliaram os estudos coloniais regionais. Samuel Claro-Valdéz realizou este aporte desde a América Latina, graças a um convênio da Universidade do Chile com a Universidade da Califórnia. Seu livro *Antología de la Música Colonial en America Del Sur* (CLARO-VALDÉZ, 1974) é composto por uma extensa revisão de arquivos coloniais sul-americanos e constitui uma referência importante para uma visão integral dessa música na região. Outro livro coletivo editado por Isabel Aretz, *América Latina en Su Música* (ARETZ, 1977), também é um exemplo de estudos integrados em musicologia. Trata-se de um volume de um grande projeto da UNESCO que visava a fomentar a consciência da região em termos de unidade cultural.

Essas três tendências identificadas por Gonzáles indicam pesquisas na musicologia que, de maneiras distintas, gerariam um pensamento unificador da América Latina. Verifica-se que esses trânsitos não fluem aleatoriamente, muitas vezes são pré-definidos por interesses políticos e econômicos. A proposta na minha investigação não é necessariamente fomentar esse pensamento unificador, mas indicar que esses trânsitos e intercâmbios musicais são considerados na musicologia latino-americana e favorecem uma reflexão de como a música possibilita um campo de diálogos entre os países da América Latina.

1.2 MÚSICA POPULAR - REFINANDO O CONCEITO

Mas como encontrar esses fluxos quando falamos especificamente da música popular? Uma vez que a música é fixada, seja em papel ou em gravações de áudio, é possível traçar, pelo menos para uma parte dessas composições circulantes, os caminhos que ela trilhou, e assim irmos atrás de seus rastros. As canções que discuto nessa investigação estão dentro de uma classificação chamada de “música popular”. A definição para esse termo é um tanto quanto complicada de ser demarcada com exatidão, principalmente pelos significados que a palavra “popular”²¹ pode suscitar. Como campo de estudos em crescente desenvolvimento desde as últimas décadas do século XX em países anglo-saxões, os Estudos de Música Popular, *Popular Music Studies*²², geralmente estão vinculados a uma produção musical de massa e urbana, associada a aspectos da indústria cultural. Mas quando falamos da música popular da América Latina, é necessário ampliar um pouco esse campo, pois a fronteira entre música urbana²³ e música tradicional²⁴ não é muito clara.

Antes da consolidação como um campo científico de estudos, alguns musicólogos latino-americanos já atentavam para esse novo fenômeno musical que se desenvolveu nas primeiras décadas do século XX, e, por ser relativamente recente (para a época), houve uma busca por novas denominações. O modernista Mário de Andrade, quando escreveu sobre o caso do gênero modinha no Brasil nas décadas primeiras do século XX, sugeriu um desnivelamento, a partir do qual o gênero na época não era nem erudito nem folclórico: “Se esta forma erudita tornada popular se desnivelou, jamais conseguiu, no entanto, aqueles caracteres de formulário constructivo, de tradicionalização, de inconsciência e anonymato da coisa folclórica” [sic] (Andrade, 1969:344) o que leva a pensar que esse gênero estaria em outro lugar ainda não muito bem definido pelo modernista. Importante mencionar que para Mário o termo “música popular” é utilizado geralmente como sinônimo de

²¹ Para um histórico do conceito “popular”, ver Martín-Barbero (2009).

²² Um autor importante na consolidação desse campo é Richard Middleton. Em seu livro: *The Study of popular Music* (MIDDLETON, 1990) há aportes teóricos que influenciaram na concepção da área.

²³ Produção musical realizada nos centros urbanos, cidades, em oposição às manifestações da zona rural.

²⁴ Produção musical geralmente, mas não sempre, vinculada à tradição oral e à zona rural, historicamente pertencente a um grupo e uma região específica, neste trabalho a utilizo como sinônimo de música folclórica.

música folclórica²⁵. Mário passou a utilizar em alguns de seus escritos o termo “popularesco”, algumas vezes de forma adjetiva para um repertório de música erudita²⁶ e, em outras, o termo é encontrado em seus textos referindo-se a um repertório que seria “feito à feição popular, ou influenciado pelas modas internacionais” [sic] (ANDRADE, 1928: 167). Juliana González²⁷, ao pesquisar sobre a utilização desse termo na obra de Mário, afirma que a partir da década de 1940:

O escritor passou a utilizar o termo popularesco para qualificar certo repertório que circulava nos meios de comunicação elétricos, e não somente algumas peças do repertório erudito. De fato, foi em 1940, quando usou a expressão “discos popularescos” para caracterizar o repertório fonográfico que circulava pelas cidades. (GONZALEZ, 2012:232)

Outro historiador que aceita a utilização desse termo no trabalho de Mário para um repertório específico é Arnaldo Contier, que, em suas análises da obra de Mário Andrade, afirma que: “Mário distinguia a música conforme três níveis: 1.0) folclórica ou popular; 2.0) popularesca; 3.0) erudita” (CONTIER, 1995:46)²⁸. Embora o termo “popularesco” tenha sido usado com conotações diferentes nos escritos de Mário, interessa-me pontuar que, já nas primeiras décadas do século XX, o modernista observava o surgimento de um novo fenômeno musical.

Algumas décadas depois, o musicólogo argentino já mencionado, Carlos Vega, apresenta em 1965 na Segunda Conferência interamericana de musicologia (Indiana, Estados Unidos) um ensaio²⁹ com o termo “*mesomúsica*” (VEGA, 1977). Também com alguma semelhança com a ideia de uma música entre a erudita e folclórica de Mário de Andrade, a “*mesomúsica*” seria uma música do meio (veja figura 1). Segundo Vega é a música mais importante, pois seria a mais escutada e

²⁵ Em seu livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928) os termos se confundem, embora ele atente que as pesquisas sobre a música popular (folclórica) são recentes e que ainda há necessidade de maior clareza.

²⁶ Em uma crítica a um concerto conjunto de alaúdes Quarteto Aguilar, ele escreve que umas das peças era “peça popularesca de Murcia de Joaquín Nin, admirável de beleza linear e originalidade rítmica” (ANDRADE *apud* CASTAGNA, 1993: 27), sugerindo uma utilização adjetiva do termo para o repertório erudito.

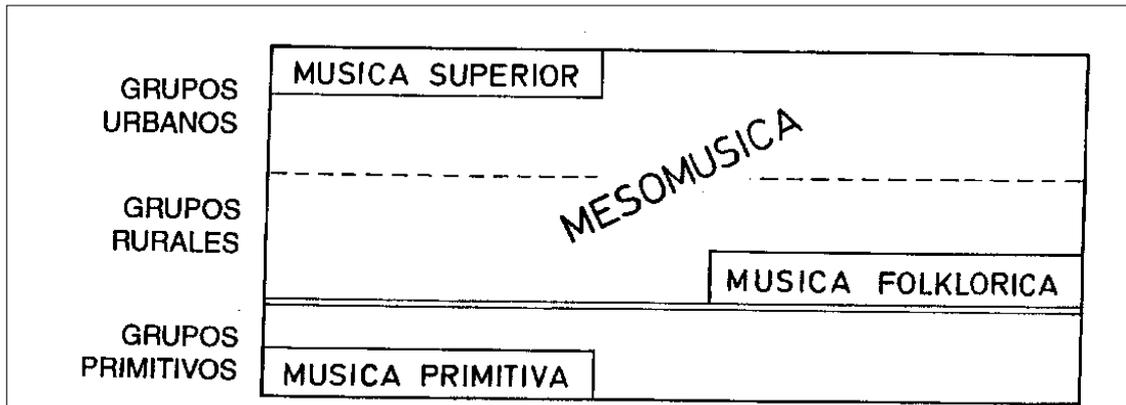
²⁷ Juliana Pérez González em seu trabalho “Da Música Folclórica a Música Mecânica: Uma História do Conceito de Música Popular Pelo Intermédio de Mário de Andrade” (GONZÁLES, 2012) aprofunda o termo música popular tratado por Mário de Andrade, além de trazer referências de mudanças de acepção de outros musicólogos latino-americanos que utilizaram o conceito na primeira metade do século XX

²⁸ Embora nesse artigo Contier (1995) não especifique o que Mário entende como música popularesca.

²⁹ “*Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos*” que foi publicado na *Revista Musical Chilena* editada por Córion Aharounian em 1977.

produzida pelas pessoas: “música de todos” e a musicologia não estava atentando para ela com seu olhar de merecimento como fenômeno musical significativo.

Figura 1 - Quadro Mesomúsica



Fonte: Vega (1977).

O autor justifica a utilização desse termo, pois denomina música popular como:

Las creaciones menores fuertemente asociadas con la vaga idea de "Pueblo": clases medias, clases bajas, clases menos ilustradas y, por extensión de la voz "pueblo", clases rurales, esto es, grupos folklóricos. (VEGA, 1977:77).

E a “mesomúsica”, por sua vez, seria “el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodias com o sin texto) a la danza de salón, a los espetáculos, as ceremonias, actos, clases, juegos...etcetera” (VEGA, 1977:78), que foi adotado pelas sociedades modernas e que ganhou uma grande difusão pelos meios de comunicação.

Ao discutir sobre a música folclórica, Vega aponta para a fragilidade das fronteiras entre a música folclórica, “mesomúsica” e música “superior” e atenta para a importância dos fluxos na constituição dos folclores nacionais na América Latina. Maria Eugenia Dominguez comenta que as músicas que se constituem dentro da “mesomúsica” são fruto do amálgama de “géneros venidos de diferentes lugares y de las “disponibilidades circundantes” en cada lugar – que siempre son, a su vez, la

continuación o transformación de otras expresiones (DOMINGUEZ, 2011:11). Ainda sobre Vega, sua perspectiva sobre a formação tanto da música folclórica quanto da “*mesomúsica*” na América Latina é abordada por Dominguez:

A su vez, la perspectiva de Vega permite comprender a los folclores nacionales como resultantes de prácticas de apropiación indisociables de los flujos transatlánticos y de los tránsitos de personas y bienes a lo ancho y a lo largo del continente – es decir, como efecto de la modernidad latino-americana (DOMINGUEZ, 2011:11).

Portanto, o trabalho de Vega, além de salientar a importância do estudo da “*mesomúsica*” dentro da musicologia, também revela a necessidade de um olhar transnacional para a formação dos gêneros musicais folclóricos dentro da América Latina, evidenciando os fluxos transatlânticos e a circulação de pessoas como agentes ativos na constituição e territorialização³⁰ desses gêneros, caracterizando o musicólogo como “americanista”, aspecto que foi destacado em parágrafos anteriores.

É notável que, apesar dessas nomenclaturas mais antigas para denominar esse fenômeno musical que se desenvolveu no século XX, as pesquisas nesse campo, principalmente nos países anglo-saxões, adotem o termo “música popular”, e pesquisas mais recentes sobre essa música na América Latina utilizem esse mesmo termo, mas em um escopo mais amplo como veremos a seguir. Ana Maria Ochôa (2008) afirma que é necessário problematizar a fronteira entre folclore e música popular na região devido a características próprias:

En América Latina, los procesos de urbanización de muchas músicas locales que se dieran durante la primera mitad del siglo XX y el cuestionamiento de la idea de folclore a partir de los años sesenta, han jugado un papel crucial en problematizar esta frontera, no sólo desde el debate discursivo sino desde la misma práctica musical” (OCHÔA, 2008:14).

30 Este termo é comumente utilizado para se pensar as produções musicais que possuem uma relação de pertencimento com um espaço geográfico e com os pensamentos simbólicos e culturais sobre esse local. Ramón Pelinski (2012:16) sugere, por exemplo, pensar o tango territorializado no Rio da Prata, mas capaz de se desterritorializar (e circular por diversos lugares do mundo, e se territorializar em um novo local, como no Brasil) e se reterritorializar em Buenos Aires. DUARTE (2012) sugere que esse pensamento de Ramón Pelinski está associado ao termo de nomadismo de ZUMTHOR (1997) que “envolve um processo de transformação contínua, de modo a garantir a sobrevivência dos signos. No caso da música, enquadram-se os mecanismos tradutórios e a apropriações que garantem a sua permanência na paisagem sonora” (2012:80). Para uma abordagem da relação entre música e território. Ver Dominguez (2009).

Juan Pablo González (2012) também postula que o campo da música popular mediatizada foi cruzado por músicas tradicionais que se incorporaram a um processo de modernização social, tornando-a funcional à cultura de massas. E essa mediação sofrida pelo folclore remonta à década de 1920 por meio de gravações das músicas tradicionais, acabando por desterritorializá-lo (2012:112).

A música popular que está sendo estudada na América Latina, atualmente, carrega em suas referências e práticas um histórico de músicas tradicionais que se confunde com as músicas urbanas e se renova em um contexto de desenvolvimento de tecnologias e de meios de comunicação distintos em cada país, mas que é capaz de viajar e ser apropriada em novos territórios, como eu apresentarei mais adiante no caso de gêneros hispano-americanos em território brasileiro.

1.3 “EL CANTAR TIENE SENTIDO, ENTENDIMIENTO Y RAZÓN”³¹ – ASPECTOS DA CANÇÃO

Nesse trabalho contextualizo algumas canções que se inserem em rotas traçadas por uma música popular mediatizada³². A canção formada primordialmente por música, texto e performance é capaz de gerar uma infinidade de discursos e, ao inseri-la em seu contexto de produção e recepção, ganha uma complexidade na abordagem, o que vem tornando inevitável uma análise interdisciplinar. Muitos autores se valem da canção popular como objeto de estudo a partir de diferentes perspectivas: históricas, literárias, semióticas, performativas e sonoro-musicais. Alguns autores como Napolitano (2006), Ulhôa (2004), Finnegan (2006), Matos (2004), Valente (2003), Tatit (1993) e Villaça (1999) discutem como a canção e seus constituintes (letra, música e performance) podem funcionar tal qual um objeto relevante que engendra significados e ideologias.

A princípio o estudo da canção esteve centralizado na letra, mas devido à sua formação complexa, alguns historiadores perceberam a fragilidade dessa análise centralizada e passaram a considerar outros aspectos de estudo. A historiadora Mariana Villaça assume que a canção é um:

³¹ Trecho da canção tradicional venezuelana (*polo margariteño*) “*El cantar tiene sentido*”.

³² Relacionada a uma produção que se insere em uma sociedade já dominada pelos meios de comunicação de massas (DUARTE, 2003:60)

(...) complexo conjunto composto por elementos musicais por excelência: harmonia, ritmo, melodia, arranjo, instrumentação- e por uma série de outros elementos que compõem sua forma: a interpretação e os signos visuais que formam a imagem do interprete, a performance envolvida, os efeitos timbrísticos e os recursos sonoros utilizados na gravação, [...]. A estes elementos acrescenta-se a letra da canção e toda sua complexidade estrutural, à medida que qualquer signo linguístico, associado a um determinado signo musical, ganha outra conotação semântica, que extrapola o universo da compreensão da linguagem literária. (VILLAÇA, 1999:323)

Para Heloisa Duarte Valente a história da canção “revela uma força associada à propriedade de ancoragem e de deslocamento: é a *movência*³³ (ZUMTHOR, *apud* VALENTE, 2003), que lhe permite adaptar-se ao seu ambiente, de modo a garantir sua longevidade” (2003:79). Outro aspecto fundamental das canções, que irei apresentar, é seu registro vinculado às tecnologias de gravação de áudio, que se desenvolveram no começo do século XX atreladas ao desenvolvimento de uma indústria fonográfica que inseriu a música popular em uma lógica de mercado que facilitou sua circulação. Ainda segundo Duarte, o desenvolvimento das mídias de comunicação auxiliou esse movimento da canção, tornando-o praticamente instantâneo na era pós-industrial globalizada e colocando a canção na rede de uma cultura global, atentando que no aspecto econômico há uma busca para se transformar um produto cultural em mercadoria (DUARTE, 2003:80).

Juan Pablo González afirma que os significados gerados na análise de uma canção são muitos, devido à sua composição ser de uma pluralidade de discursos: sonoros, literários e performativos situados em distintos contextos de produção, reprodução e recepção (GONZALEZ, 2012:121). Não só como um produto, ele a coloca como um processo, que “*va se conformando a partir de distintas práticas sociales generadoras de textos, que son producidos, usados e cargados de sentido por distintas personas, en diferentes momentos de su puesta em marcha*” (2012: 144). Portanto a canção está carregada de sentidos, e seus fluxos, dentro de um contexto em que aspectos políticos e ideológicos vinculados à formação de identidade nacional estão em voga, podem demonstrar algumas premissas do que está em jogo quando o assunto é América Latina.

³³ Termo cunhado por Zumthor (1997) e utilizado por Valente para falar da mobilidade do tango que “adjetiva a propriedade de um signo poético se transformar em versões nômades” (2012:77).

1.4 ORIGEM: AMÉRICA HISPÂNICA - DESTINO: BRASIL. ALGUNS GÊNEROS HISPANO-AMERICANOS NO BRASIL

O que esse trabalho busca é entender como, em determinado período, foi possível encontrar trânsitos significativos de pessoas e canções hispano-americanas na cena cultural brasileira (especialmente na cidade de São Paulo) e como algumas canções foram apropriadas por artistas residentes no Brasil em meados das décadas de 1970 e 1980. Mas esses fluxos transnacionais estão presentes há muito mais tempo, seja pela circulação das pessoas, seja pela divulgação de música pelos meios de comunicação, principalmente rádio e depois cinema e televisão, e também pelos fonogramas vendidos em discos de 78 rpm, compactos e LPs.

É possível fazer um mapeamento capaz de abranger todas as regiões brasileiras, de gêneros musicais dos países hispano-americanos que eram divulgados e transformados em território brasileiro. Eu irei, a seguir, evidenciar alguns desses gêneros que tiveram divulgação e circulação significativas nas décadas de 1930, 1940 e 1950 no território brasileiro³⁴ e que, de alguma maneira, foram incorporados e até são mencionados como agentes da atual (mas sempre em constante e necessária renovação e reavaliação) historiografia da música brasileira.

1.4.1 “*Adiós Muchachos*”³⁵. Tango- canção no Brasil.

Dentre os gêneros musicais latino-americanos, o tango foi um dos principais e realizou diversas incursões em território brasileiro. Como gênero rio-platense³⁶, o qual remonta há pouco mais de um século, Leandro Quintério dos Santos (2012) afirma que sua “formação se deu em meio ao desenvolvimento do disco, rádio e cinema, o que tenha sido talvez um ponto crucial para sua consolidação e divulgação em diversos outros países” (2012:132).

No Brasil, pode-se pensar em algumas rotas. Primeiro, por sua região de suposto nascimento, Bacia del Plata, que faz fronteira com o sul do Brasil e portanto gera circulação de pessoas e práticas musicais (incluindo aqui não somente tangos,

³⁴ Importante salientar que os exemplos são pontuais, não há uma intenção de generalização do extenso e complexo território brasileiro.

³⁵ Nome de um tango de Julio Cesar Sanders (música) e letra de César Vedani (letra) de 1927, regravação no Brasil por Francisco Alves em uma versão em português em 1928 no compacto 78 RPM “*Esta noche em emborracho/Adiós muchachos*” da Parlophon.

³⁶ Região que contempla parte da Argentina e parte do Uruguai.

mas também milongas, canções em espanhol e zarzuelas). Segundo, por uma possível vertente do tango encontrada nos salões do Rio de Janeiro ainda no século XIX³⁷, de caráter instrumental: o tango brasileiro. Sua nomenclatura é controversa³⁸ e já foi discutida por alguns autores como Augusto (1997), Valente (2003), Sandroni (2001), entre outros. E, por último, sua reinserção em território brasileiro na década de 1920 a partir do tango-canção inicialmente representado pela figura de Carlos Gardel que, ao gravar em 1917 “Mi noche triste”³⁹, internacionaliza o gênero como tipicamente portenho.

O “tango brasileiro” estaria associado a uma música instrumental e a compositores como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Henrique Alves de Mesquita⁴⁰. Segundo autores discutidos no trabalho de Valente (2012), não há acordo quanto às semelhanças e diferenças no tango de origem brasileira e o rio-platense (2012:11) em finais do século XIX, ambos teriam as mesmas referências para sua origem. Mas nas primeiras décadas do século XX, ocorre uma nacionalização e legitimação desse gênero na Argentina pelas classes mais abastadas da sociedade, principalmente devido a seu sucesso na Europa⁴¹ como dança social. A partir desse momento, um novo fluxo dessas músicas chega ao Brasil, mas agora com definições claras: tango portenho. Este tango reinserido no Brasil está associado à chamada fase de *Guardia Nueva*⁴², na qual há uma inovação e maturidade do gênero, muitas vezes associado à inserção da letra⁴³ e a um refinamento da melodia e dos arranjos.

As composições associadas a esse momento [Guardia Nueva 1920-1935] normalmente possuíam duas ou três seções em ABACA ou ABCBA, com variações nas pontes, e nos acompanhamentos rítmicos (Brunelli, 2014:830). Essa reinserção

³⁷ Sua divulgação é relacionada a partituras para piano.

³⁸ Esse gênero do final século do XIX teria influências da Habanera (dança de salão cubana), polca e lundu, gerando controvérsias quanto à sua nomenclatura como tango ou como maxixe.

³⁹ Letra de Pascual Contursi em cima de um tango instrumental chamado *Lita*.

⁴⁰ Além de outros. Ver Valente (2012)

⁴¹ Há registros da circulação do tango em Londres e Paris que remontam os primeiros anos do século XX. Em Paris o gênero alcançou um grande sucesso como dança em pares tanto na burguesia, quanto nos setores econômicos menos favorecidos (PELINSKY, 2012:20). Esse sucesso na capital europeia garantiu a valorização do gênero em sua região de origem.

⁴² Contrastando com a *Guardia Vieja*, que seria a fase de gestação do gênero (das origens até 1920 tanto instrumental como cantado, geralmente vinculado a camadas mais marginais da sociedade rio-platense era caracterizado pela utilização de violino, flauta, guitarras e depois bandoneón e piano e possuía aspectos improvisados na execução. Como influências principais para sua conformação como gênero temos a cultura musical dos escravos negros, que viviam na região rio-platense, a habanera, a milonga e cantos tradicionais argentinos.

⁴³ Dominguez (2009) e Pelinski (2012) abordam algumas observações quanto as diferenças estilísticas da *Guardia Vieja* e *Guardia Nueva*.

não foi via sul do país, onde havia os trânsitos da região como já foi mencionado, mas, sim, via rádio, que conseguiu uma amplitude nacional. Na década de 1920, na voz de Carlos Gardel, acompanhado principalmente pelo violão, o tango se popularizou no Brasil na sua vertente cantada e passou a ganhar muitas adaptações e também composições.

Duarte pontua que o tango em versão brasileira teve dois momentos de destaque, um no final da década de 1920, principalmente em castelhano, com cantores como Raul Roulien e Arnaldo Pescuma, e depois na década de 1940 em versões adaptadas inspiradas no protótipo argentino (2012:88). Francisco Alves grava versões de músicas interpretadas por Carlos Gardel como “Adíos Muchachos”, “Noches de Reyes”, entre outras, obtendo muito sucesso, sendo um grande expoente do gênero em terras brasileiras. Dalva de Oliveira, Herivelto Martins, Nelson Gonçalves, Vicente Celestino (GRUNEWALD *apud* VALENTE, 2008:166) são outros artistas expoentes que fazem versões de tangos.

O auge do tango⁴⁴ cantado no Brasil coincidiu com a época do samba-canção e dos boleros nas rádios. Quanto à temática, esse tango-canção brasileiro do século XX se diferenciou da associação à dramaticidade e subjetividade (solidão, angustia, tristeza) dos tangos portenhos, ele

se valerá de figuras estereotipadas de um universo que rompe com valores morais dos pequeno-burgueses. É composto por uma constelação de almas perdidas, destinos errantes, fracassados, prevaricadores, em geral: pervertidos sexualmente, bêbados, viciados, em jogo, mulheres traiçoeiras e sirigaitas, contrapõem-se a personalidades túbias que se arrependem e tentam expiar seus pecados com promessas de redenção. (VALENTE, 2012:106)⁴⁵.

Boa parte dessas versões foi arranjada para ser tocada na rádio, e muitas das características do tango argentino foram alteradas nesse processo⁴⁶. Quanto aos arranjos, Valente afirma que “a vertente brasileira do tango cantado é menos rica em contraste (dinâmica, articulação, modos de ataque, fraseado, andamento,

⁴⁴ Principalmente entre as décadas de 1920 a 1950.

⁴⁵ A autora atenta que um trabalho mais minucioso em relação às letras ainda deve ser feito.

⁴⁶ Há a substituição do bandoneón por acordeón, além de os arranjos serem modificados para a instrumentação da orquestra disponível.

enunciação etc.), o que a torna menos interessante no aspecto composicional”⁴⁷ (2012:118). Outras vertentes do tango são verificadas no Brasil, como os tangos caipiras que Duarte associa principalmente a Mario Zan, em versões no acordeão de tangos conhecidos e alguns outros compositores do final da década de 1950. Essa nomenclatura é verificada pela discografia que a autora pesquisou, mas sua referência ao gênero é bastante longínqua, aproximando-se mais de traços da música caipira com terças paralelas e nasalidade no canto. Sérgio Stephan (2012) também atenta para a presença desse gênero no repertório de um dos principais violinistas brasileiros da vertente do violão instrumental, Américo Jacobino, mais conhecido como *Canhoto*, que compôs, para violão-solo, alguns tangos.

Verifica-se nesses poucos parágrafos que durante o período de internacionalização do tango o Brasil foi uma das rotas desse gênero e que sua permanência na paisagem sonora brasileira influencia uma parte de sua produção musical, sugerindo uma territorialização do tango no Brasil como sugere Pelinski (2012). A partir da década de 1960 nota-se um desapareço da crítica em relação às canções vinculadas ao gênero argentino, prevalecendo uma lembrança “caricatural, simbolizando decadência, erotismo, exotismo, afetação, quando não pornografia” (Duarte, 2012:118). Mário de Andrade, ainda antes, também sugere um descontentamento com a influência do tango na produção musical brasileira:

Bem mais deplorável é a expansão da melodia chorona do tango. E infelizmente não é só em tangos argentinos... de brasileiros que ela se manifesta. Tem uma influência evidente do tango em certos compositores que pretendem estar criando a ... Canção Brasileira! Estão nada. Se aproveitam da facilidade melódica para andarem por aí tangaicamente gemendo sexualidades panemas. (ANDRADE, 1928:26)⁴⁸

Esse desdém, que chegou ao tango que transitou nas rádios e toca-discos brasileiros em finais da década de 1950, não se limitou somente a esse gênero, mas também se observou em outros gêneros que abordo em seguida.

⁴⁷ Não farei aqui uma análise para endossar esse comentário, mas o destaco para ressaltar a diferença das versões brasileiras.

⁴⁸ Importante considerar o contexto em que Mário assumiu essa postura, como um modernista que estava buscando uma verdadeira música nacional, com um olhar voltado para as produções autênticas populares brasileiras. No mesmo texto afirma, logo em seguida, que a reação contra o estrangeiro deve ser coerente: “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela adaptação e deformação dele. Não pela repulsa” (1928:26). Mas é inegável certo desprezo ao gênero rio-platense.

1.4.2 “Que cuándo, cómo y dónde?”⁴⁹ Conexões Cuba-México- Brasil

Os filmes mexicanos começaram a circular no Brasil e em toda a América Hispânica na década de 1940 e acabaram se tornando um meio de divulgação importante do repertório urbano daquele país. Esses filmes foram muito bem sucedidos e trouxeram a figura de artistas mexicanos como Augustin Lara, Pedro Infante, María Felix, Vicente Garrido, Miguel Aceves Mejía, entre muitos outros que, cantando boleros, rancheiras e corridos, representaram simbolicamente a cultura mexicana⁵⁰.

Esse contexto coincidiu com a política de boa-vizinhança⁵¹ proposta pelos Estados Unidos, que promovia estratégias de cooperação entre as nações americanas, sendo a indústria cinematográfica hollywoodiana uma das propostas estadunidenses (ARAÚJO, 1999:44). Não apenas por meio dos filmes, mas também das rádios e discos de 78 rotações, a audiência brasileira (que tinha acesso a esses meios) entrou em contato com esse repertório, e um processo de aproximação e apropriação se desenvolveu, gerando características marcantes nas produções musicais principalmente de música romântica brasileira.

O bolero tem seu nome vinculado a uma dança de salão da Andaluzia em compasso ternário e em modo menor, que chegou a Cuba junto com outras danças espanholas, mas que, com o tempo passou, por transformações. González afirma:

En las calles de Santiago de Cuba, el bolero incrementará su sincopación rítmica, recibiendo la influencia del son, debido, en especial, a la labor de músicos como Miguel Matamoros y su trío, con «Lágrimas negras». Esto acentuó el carácter danzable del bolero, coronado por su incorporación a la charanga danzonera en la década de 1930. (GONZÁLES, 2010: 205)

Muitos músicos cubanos fizeram parte das obras cinematográficas mexicanas na década de 1940, e esse aspecto foi importante para a difusão de alguns gêneros cubanos via México. O pianista e compositor mexicano Augustin Lara foi uma figura chave no processo da “mexicanização” do bolero, passando a gravar e compor esse gênero, e seu sucesso internacional gerou uma relação do

⁴⁹ Trecho da canção “Quizás Quizás Quizás” do cubano Oswaldo Farrés em 1947, que foi regravada em inúmeros países e também gravada pelo Trio Los Panchos.

⁵⁰ No Brasil temos a figura de Carmem Miranda como representante simbólica da cultura brasileira em filmes hollywoodianos na mesma época.

⁵¹ Discutirei essa política mais adiante.

bolero com os filmes mexicanos. As características desse bolero mexicano são um lento 4/4, 16 compassos em modo menor (verso) e depois uma modulação para o maior no refrão (PARTY, 2014:63). O bolero “nascido na Espanha, criado em Cuba e mundializado desde México” (PITRE-VASQUEZ, 2009) passou a fazer parte de um imaginário latino-americano, Gonzáles sugere que

El trío de bolero con guitarras fue desarrollado por los mexicanos Chucho Navarro y Alfredo Gil y el puertorriqueño Hernando Avilés, que formaron Los Panchos en Nueva York en 1944. Sus arreglos a tres voces iguales, el uso del requinto o guitarra alta y la incorporación de diseños melódicos característicos en la introducción y en los interludios, marcarán el sonido del bolero para amplios sectores latinoamericanos.(...) Como el canto con guitarra se practicaba en el folclore urbano o rural de todos los países latinoamericanos, el trío de bolero se difundirá con rapidez por la región, donde se encontrará con otro repertorio, como la tonada chilena, el vals limeño o la guarânia paraguaya. (GONZALES, 2010:206)

Além da indústria cinematográfica, Samuel Araújo (1999) evidencia outro fator importante para a divulgação do bolero, situando o Brasil: as versões locais das radionovelas cubanas, que mantinham a trilha original com versões pasteurizadas hollywoodianas dos gêneros latino-americanos cantados por artistas como Carmen Miranda e pela orquestra de Xavier Cugat⁵² (1999:46). Com a divulgação massiva pelos meios de comunicação, não tardou para esse gênero começar a ser interpretado e composto por artistas brasileiros. O termo aparece pela primeira vez utilizado por gravadora em 1941⁵³, e durante esse década muitos compositores brasileiros passam a compor boleros, gerando uma quantidade razoável de gêneros híbridos como bolero-beguine, bolero-cantado, bolero-cha-cha-cha, bolero-índio, bolero-rancho, bolero-rock, bolero-satirico, fox-bolero, samba-bolero, tango-bolero e valsa-bolero (ARAÚJO,1999:47).

O gênero brasileiro samba-canção⁵⁴, embora tenha suas raízes em outras associações, é comumente relacionado à presença do bolero na paisagem sonora midiática do Rio de Janeiro. Gustavo Alonso (2016) destaca alguns artistas brasileiros que se relacionam ao gênero:

⁵² Importante músico espanhol que cresceu em Cuba e foi responsável pela divulgação do repertório latino com sua orquestra, com destaque para a rumba, nos Estados Unidos. Compôs trilha para alguns filmes de Hollywood, incluindo “O príncipe encantado”, estrelado por Carmen Miranda em 1948.

⁵³ Disco de 78 rpm de Edu da Gaita: Uma gaita em Sevilha/Velhas melodias, Columbia .

⁵⁴ Também chamado de samba de meio-de-ano, de andamento mais lento no ritmo de samba e com melodia mais largas, necessitando uma impositação mais lírica, e com temáticas de amor e sentimentalidade.

La entrada del bolero en la música brasileña también ha sido fundamental para la carrera de artistas que quedarían muy asociados al samba-canción, como Lupicínio Rodrigues, Nelson Gonçalves, Jamelão, Elizeth Cardoso, Ângela Maria, Dolores Duran y Antônio Maria, cuyo auge popular ha sido en la década de 1950. Hasta Ary Barroso, compositor del clásico “Aquarela do Brasil”, ha tenido canciones cuyas grabadas en la estética del samba-canción abolerado, como por ejemplo la famosa “Risque”: “Risque o meu nome do seu caderno/ Pois não suporto o inferno/ Do nosso amor fracassado...” Aún existen otros cantores brasileños que han tenido destaque como intérpretes de boleros en las décadas siguientes, aun cuando el género ha empezado una relativa decadencia. Entre ellos se destacan los cantantes Altamar Dutra, Nelson Ned y el Trio Irakitan. (ALONSO, 2016:11)

Samuel Araújo também adoça essa relação entre bolero e samba-canção, salientando aspectos que tornariam esses gêneros “difícilmente distinguíveis”: o conteúdo dos textos, que geralmente aborda questões de amor, privação, humilhação e mobilidade social; o fato de serem também conhecidos como dança de salão meio lenta de métrica binária, que era uma prática comum no Brasil; alguma similaridade com a instrumentação (ARAÚJO, 1999:8). Para os críticos da época, essa “invasão” do bolero não foi bem aceita, afetando a “apropriada música brasileira”. Araújo ressalta que as críticas partem de um incômodo com a invasão estrangeira e que os artistas estão compondo com base nos “horríveis” e “enjoativos” boleros (GUERRA-PEIXE, *apud* ARAÚJO. 1999:47). Marcos Napolitano (2010) também revela críticas, no caso a do modernista Júlio Medaglia, que ao pensar em uma linha-evolutiva na MPB, desconsideraria as composições vinculadas ao bolero:

Apoiando-se no “gênero” bossa nova como ruptura, Medaglia desqualifica o passado imediato à “eclosão” do movimento, marcado, sobretudo, pelo bolero e pelo samba-canção abolerado, sinônimos de “passionalidade”, “teatralidade”, “exagero”, características opostas àquelas categorias que definem o projeto de modernidade estética endossado pelos cultores da bossa nova, ou seja, “despojamento, clareza, funcionalidade”. (NAPOLITANO, 2010:60)

O que fica evidente aqui é a utilização do bolero como referência para a composição da música brasileira como geradora de certa recusa, um pouco pela questão da forte influência do mercado nesse processo e pela busca de uma música nacional autêntica. Mas essa rejeição, por parte de críticos e pesquisadores de música, também sugere um paradoxo de como a música latino-americana dos países de língua espanhola era assimilada pela audiência, produtores e críticos de

música. Se por um lado ela foi criticada, por outro ela foi escutada, reelaborada e performatizada por músicos brasileiros. É interessante questionar: nessas hierarquias de juízos de valor e legitimação, quem dá a última palavra?

Outros dois gêneros importantes divulgados pelo cinema mexicano das décadas de 1940 e 1950 foram as rancheiras e os corridos. Este último é em sua origem uma balada folclórica, não dançante, acompanhada por violões que retrata em suas letras aspectos históricos, políticos e sociais. É possível relacionar suas características com gêneros poéticos europeus. Desenvolveu-se como gênero musical no México em torno de 1910. Costuma ser em 2/4 ou 3/4, uma melodia declamatória acompanhada geralmente no ritmo por polca ou valsa. Sua harmonia geralmente é em tônica, dominante e subdominante, mas por ser de origem folclórica, suas características rítmicas são bastante flexíveis (SIMMONETT, 2014:226). Já a rancheira⁵⁵, ou canção rancheira, é uma música geralmente sentimental/romântica e lírica, tanto na melodia quanto na letra, que se desenvolveu como uma canção urbana mexicana derivada de gêneros de raízes rurais (SIMMONETT, 2014: 128). A rancheira moderna, desenvolvida na primeira metade do século XX e presente também nas produções cinematográficas, possui, geralmente, como característica o tom maior, em 2/4 ou 3/4, uma interpretação que valoriza a habilidade do cantor com falsetes, *sforzandos* e portamentos para enfatizar a dramaticidade da letra (SIMMONETT, 2014:128). Os instrumentos característicos são violões, violinos e trompetes, sendo este último, a referência mais marcante do gênero no repertório brasileiro (OLIVEIRA, 2009:301). A imagem dos *mariachis*⁵⁶ (os quais apareciam nos filmes e que, com o sucesso do cantor Miguel Aceves Mejía na década de 1950 tiveram uma ampla divulgação nos países latino-americanos) e, aqui no Brasil, das duplas sertanejas das regiões centro-oeste, sudeste e sul do Brasil, Allan de Paula Oliveira (2009), Martha Ulhôa (1999) e Gustavo Alonso (2016) em alguns trabalhos, revelam a adaptação desse repertório tanto no visual quanto no musical da formação da música sertaneja. Duplas como Duo Glacial, Nenete e Dorinho e Pedro Bento e Zé da Estrada são algumas que no final da década de

⁵⁵ O termo música rancheira também é utilizado para designar uma gama de gêneros musicais vinculados a origens rurais como canção, *son*, e os já citados bolero e corrido (SIMMONETT, 2014: 127)

⁵⁶ Nome dado a grupos musicais tipicamente mexicanos, que possuem uma vestimenta camponesa característica da região oeste do país. A formação musical moderna geralmente é de violão, *guitarrón*, violino e trompetes, o repertório é de músicas rurais mexicanas como corridos e rancheiras.

1950 e começo dos 1960 incorporam a rancheira em seu repertório. Em uma fala, o músico paulista Pedro Bento comenta sobre a incorporação desse gênero:

Em 1958 [...] Fazia sucesso tremendo o Miguel Aceves Mejía, que era o intérprete mais fabuloso daquela época. Todo mundo imitava para tentar fazer sucesso. [...] Foi quando nós colocamos pistão, harpa, baixo de pau, importamos o guitarrão, e sempre malhamos no estilo mexicano. É uma música que se assemelha muito com os nosso gosto de brasileiro. A primeira música em 78 rotações foi *Seresteiro da lua*, era uma rancheira brasileira, não era versão mexicana, era inédita nossa. (BENTO *apud* ALONSO, 2016:23).

Percebe-se que a incorporação desses gêneros gerou apropriações e, por mais que houvesse críticas sobre a internacionalização da música regional, muitas duplas continuaram sendo referências nesses processos anos depois, como a dupla Milionário e José Rico nos anos 1970 (ULHÔA, 1999:3).

1.4.3 “Asunción, nostalgias em minha alma”⁵⁷: Conexão Centro-Oeste - Paraguai

Nos limites fronteiriços é inevitável que o trânsito de pessoas e culturas aconteça de uma forma mais intensa e, portanto, suas rotas acabam por ser mais intrincadas. Na região centro-oeste do país, principalmente nos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, há uma grande presença de paraguaios, que se acentuou principalmente após a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1860). Isso gerou uma circulação de gêneros musicais que foram incorporados e ressignificados na própria região, gerando novas práticas musicais.

Eu destaco dois gêneros paraguaios significativos no Brasil: a polca paraguaia⁵⁸, gênero derivado da dança de salão europeia que no Paraguai remonta aos tempos coloniais. Desenvolveu-se nas áreas rurais e tem a harpa e violão como instrumentos típicos. Também tem como características principais ser em binário composto (6/8), mas com referências de hemíolas, por conta de sua ascendência na

⁵⁷ Trecho da música “Asunción”, música de Federico Riera e versão brasileira de José Fortuna, presente no compacto Cascatinha e Inhana lançado pela Todamérica em 1953.

⁵⁸ Higa atenta que esse gênero já era percebido na década de 1930: “Ikeda (2001: 40) aponta uma provável evidência de que a polca paraguaia já se fazia notar no Brasil antes de 1935, por meio do fato de Mário de Andrade ter incluído um verbete sobre o gênero em seu *Dicionário Musical Brasileiro*” (HIGA, 2012:4). No verbete Mario de Andrade escreve que sua característica seria a superposição às vezes sistemática dos compassos 2/4 e 3/4 (ANDRADE, 1988:405)

polca europeia. A harmonia é geralmente tonal com sextas ou terças paralelas e o acompanhamento é vívido, geralmente, com acordes quebrados, ponteados ou dedilhados. A guarânia é um gênero atribuído a Jose Asunción Flores (1908-1972), que ao retardar o andamento de uma polca paraguaia (“*Marâpa reikuase*”), a fim de facilitar a leitura da partitura em um ensaio, teria apreciado o efeito obtido, o que o levou a compor um trio para piano, violino e violoncelo (HIGA, 2015: 320) e assim a criar um novo gênero. Na década de 1940, esse gênero passou a ser considerado o que representaria a música nacional paraguaia. Esses dois gêneros paraguaios passaram a fazer parte de um mercado de consumo principalmente no Mato Grosso do Sul, gerando novas práticas musicais que resultaram no rasqueado e na moda campeira⁵⁹.

A música sertaneja⁶⁰, durante sua formação no Brasil nas décadas de 1940 e 1950 em meio ao processo de urbanização e modernização, incorpora aspectos da música country americana e também da música mexicana. Quanto à sua relação com a música paraguaia Higa diz:

músicos como Raul Torres, Nhô Pai, Mário Zan e Capitão Furtado penetravam o interior do país atravessando o sul do Estado de Mato Grosso e descobriam na música paraguaia um manancial de renovação da música rural que a partir de então passou a incluir não só polcas e guarânias em seu repertório, mas a incorporar padrões da música paraguaia com o “*rasgueo*” que foi traduzido para “rasqueado” – e algo parecido com o compasso 6/8 que ficou mais próximo do 3/4.” (HIGA 2012:4)

Artistas na década de 50 gravaram esse repertório. Raul Torres é um dos primeiros, mas a gravação em português das guarânias “Índia” (José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero) e “Meu Primeiro Amor” (versão de José Fortuna e Pinheirinho Jr. da composição de Hermínio Giménez) pela dupla Cascatinha e Inhana fez um notório sucesso nacional principalmente no rádio, ganhando espaço no consumo fonográfico nacional. Outras duplas que foram referência desses gêneros no Brasil são Nhô Pai e Nhá Fia e Irmãs Castro. Portanto “a polca paraguaia e a guarânia se incorporaram ao universo musical brasileiro por meio de sua adoção pelos intérpretes e compositores de música sertaneja e sua inserção no mercado fonográfico nacional” (HIGA, 2012:3). Segundo Gustavo Alonso, as

⁵⁹ Para maiores detalhamentos, ver Higa (2015; 2005).

⁶⁰ Ver Nepomuceno (1999).

guarânias em compasso ternário se tornariam muito populares e a utilização da harpa paraguaia seria uma característica assimilada em duos sertanejos. Quanto à temática, boa parte das canções paraguaias traziam um ideário de “alma paraguaia”, sendo considerada a música nacional daquele país. Já as versões brasileiras ganham traduções (2016:20), muitas vezes com teor romântico amoroso. A problematização dessa incorporação da música paraguaia na produção musical brasileira, assim como aconteceu com os gêneros mexicanos, foi na década de 1960 associada, segundo Higa (2015), a produções marginais da música brasileira:

“a popularização da guarânia paraguaia no Brasil está relacionada por um lado a um processo imigratório marcado pela invisibilidade social, e por outro lado à apropriação, hibridização e ressignificação desse gênero musical no âmbito da música sertaneja, após a década de 1960 ela será cada vez mais considerada como representação suburbana e simbolicamente periférica no campo da música popular brasileira”. (2015:8)

Essas críticas a esses gêneros latino-americanos na década de 1960 atentavam para a “mexicanização” e “paraguaização” da música brasileira, mas mesmo assim reverbera na produção da música nacional.

1.4.4. “Que yo, ay yo no puedo vivir sin bailar”⁶¹: Conexão Amazo-Caribenha.

Na porção norte do país, a região Amazônica tem em Belém do Pará um de seus principais pontos de comunicação com outros países latino-americanos. O seu porto, em uma região privilegiada, fez com que a cidade se constituísse um dos principais centros urbanos da região norte, com uma grande circulação de mercadorias e pessoas. Durante as décadas de 1950 e 1960 observou-se uma grande presença de gêneros musicais caribenhos nas gafieiras⁶² e festas da região portuária de Belém: *merengue* e boleros estão entre os principais. A incorporação de gêneros caribenhos na formação musical de Belém é uma temática que tem, atualmente, sido explorada por fazer parte da sonoridade que gerou os ritmos atuais, e autores como Bernardo Farias (2011) e Audrey Lima (2011) discutem essas

⁶¹ Trecho da canção “Porto Caribe” de Ruy Barata Paulo André Barata. Gravada por Lucinha Bastos, e Fafá de Belém.

⁶² “surgiu na década de 20 e designava os salões de dança e cabarés localizados em sobrados dos bairros de Botafogo, Catete e Centro, no Rio de Janeiro” (Farias, 2011:233) e que eram lugares de lazer frequentados por uma camada mais excluída da população.

relações. As razões para a presença desses gêneros na região⁶³ estão configuradas na confluência de alguns aspectos: captação de emissoras radiofônicas estrangeiras (ondas curtas) que favoreciam o reconhecimento do idioma espanhol e também francês; o isolamento regional; o porto como lugar de intercâmbio de produtos e pessoas que geravam uma “rede de difusão cultural transatlântica” (FARIAS, 2011).

O *merengue* é um dos gêneros mais citados como presente na cena urbana belenense, principalmente nas gafieiras e cabarés. Na zona portuária e de periferia, fazia parte do cotidiano das camadas mais marginalizadas da população. Atualmente considerado o gênero nacional da República Dominicana, a historiografia aponta para divergências quanto a suas origens⁶⁴ territoriais e quanto às origens musicais. Para uns, estariam vinculadas à dança de negros, já para outros, à união da música espanhola com tonadas dominicanas.

Frente a esses desacordos, o que se nota é o caráter transnacional desse gênero que chega às rádios do norte do Brasil. Na República Dominicana sua instrumentação era composta por *tambora*, *guiro*, acordeão, maracas e violão. Um de seus maiores representantes foi um acordeonista e violonista dominicano Luis Kallaf, que “foi um dos raros músicos que, na década de 1950, teve permissão para se apresentar em outros países, como Porto Rico e Estados Unidos (2011:5). Andrei Lima (2011) aponta que esse músico dominicano foi citado por músicos paraenses como influente na construção do ritmo caribenho no Pará.” O saxofonista João Pantoja (o Pantoja do Pará) sublinhou, durante entrevista que suas canções são compostas “no ritmo caribenho”, o qual aprendeu escutando e reproduzindo as músicas de Luís Kalaff, um dos maiores nomes do chamado *merengue típico* (2011:5). O que se percebe nos trabalhos que discutem a presença das músicas caribenhas na paisagem sonora de Belém é sua incorporação na formação de outros gêneros urbanos na cidade, como o tecno-brega, lambada, guitarrada entre outros: “De tanto ouvir os ritmos caribenhos, o Pará acabou assimilando o

⁶³ Segundo FARIAS (2011) os estados do Amapá e Maranhão, além do Pará, também captavam as rádios estrangeiras.

⁶⁴ Paul Asterlitz (2014) em seu verbete para o gênero na enciclopédia Bloomsbury de música popular do mundo (2004), comenta que o *merengue* está presente também no Haiti, Venezuela e Colômbia, mas com especificidades. Comenta ainda que o gênero concebido na República Dominicana é o mais divulgado internacionalmente, Dentro da própria República Dominicana existem algumas variações do gênero, com diferentes padrões rítmicos acompanhados pela *tambora*. Para maior detalhamento ver Asterlitz (2014:496).

merengue, que foi nacionalizado, entre nós, com o gostoso nome de Lambada” (BARATA *apud* FARIAS, 2009).

O cenário desse gênero em Belém esteve relacionado a uma expressão de esferas excluídas e marginalizadas da sociedade. Farias coloca que “a resistência ao *merengue* estava associada à sua presença em ambientes reprováveis pelos valores morais relacionados aos “bons costumes” na sociedade belenense” (2011:238). Lima (2011) corrobora essa afirmação, destacando os locais onde esse gênero era comumente tocado:

Na capital paraense o *merengue* e vários outros gêneros populares não deixaram de remeter a espaços sociais notadamente *marginais*, o que delimitava uma espécie de ecologia urbana devidamente marcada pela presença de diversas sedes de associações, casas de festas e de prostíbulos e bordéis (também chamados de cabarés ou gafieiras). (LIMA, 2011:5)

Esses gêneros em Belém marcavam presença nas gafieiras, principalmente nas décadas de 1950 e 1960. Os gêneros brasileiros que surgirão por meio desses contatos serão conformados principalmente em períodos posteriores. Um expoente dessa apropriação é o poeta Ruy Barata, que nos anos 1980 tinha uma tese de que o *merengue* era mais importante que o próprio samba⁶⁵ e que era significativo se utilizar dessas referências para a produção musical. O jornalista Lucio Flavio Pinto comenta essa influência caribenha presente no disco “Amazon River”⁶⁶, atentando para a contradição da “condição de classe de Ruy e Paulo André”, ao tomarem como fonte de criação elementos culturais das classes “populares”:

No subúrbio de Belém, o *merengue* ganha sempre do samba. A tese, defendida por Ruy Barata, pode ser partilhada, mesmo que apenas em termos impressionista, por todos os belenenses (...). Mas quem está atento para essa poderosa influência musical haverá de degustar melhor o segundo disco de Paulo André, em parceria com o Pai, gostosamente intitulado “*Amazon River*”. Trata-se de uma recriação do merengue (e do bolero) pela ótica dos Barata, isto é, de uma classe média diferenciada [sic] em gosto e formação cultural das origens verdadeiramente populares do merengue suburbano, mas que a eles se solidarizam, com seu invento e sua sensibilidade. (PINTO *apud* COSTA, 2013:176)

Outros gêneros caribenhos estiveram presentes na paisagem sonora dessa região, mas ao consultar a bibliografia é notável a referência ao *merengue* como

⁶⁵ Gênero “genuinamente” brasileiro.

⁶⁶ De Paulo André Barata em parceria do poeta Ruy Barata, lançado em 1980 pela Continental.

gênero caribenho principal⁶⁷. Provavelmente esses outros trânsitos geraram outras apropriações em distintos locais e estados, portanto um trabalho muito mais minucioso ainda deve ser feito para contemplar um cenário mais amplo da região.

1.5 CONEXÕES RADIOFÔNICAS

É notável que o meio de divulgação principal dos gêneros citados anteriormente foi a rádio. Seu pleno desenvolvimento deu-se no Brasil na década de 1930 e foi um veículo importante no governo Getúlio Vargas (1930-1945; 1961-1954) que pretendia propor uma sensação de “integração nacional”. A radiodifusão foi um instrumento eficaz para esse propósito. Nesta época, como já mencionado anteriormente, a política de boa- vizinhança implementada pelos Estados Unidos na década de 1930 constituiu-se em uma linha específica de política externa estadunidense para a América Latina, que durante o governo de Roosevelt, apresentou iniciativas concretas promovidas por agências governamentais em todo o continente e tinha como principal objetivo frear a influência da Itália e Alemanha nos países latino-americanos (VELLOSO, 2015:39). Essa iniciativa teve suas estratégias na cultura, como foi mencionado na indústria cinematográfica, mas também se manifestou nos programas de rádio. Rafael Velloso (2015), ao refletir sobre as produções radiofônicas brasileiras e estadunidenses da época aliadas a essa política, comenta sobre o “Pan-Americanismo Musical”:

Um processo de transformação sonora do sentimento nacional das produções brasileiras, norte-americanas e dos demais países envolvidos, com as representações mediatizadas das músicas folclóricas de cada região do continente como elemento agregador. (VELLOSO, 2015: 38)

O que Velloso sugere é que essa política fomentada pelos Estados Unidos aliou-se a projetos nacionalistas referentes a cada país e, musicalmente, forjou identidades “latinas” que poderiam ser projetadas em todo o continente, mas atenta que “esse jogo de poder provocou uma troca de cultura nem sempre favorável aos países latino-americanos (2015:268)”. O “Pan-Americanismo Musical”, por mais que se utilizasse de um pensamento de “integração” da América Latina pelo viés

⁶⁷ Muitos trabalhos se ancoram a partir de entrevistas, acessando a memória dos entrevistados, portanto a própria definição do *merengue* muitas vezes pode ser confundida com outros gêneros caribenhos.

musical, estava intimamente relacionado aos interesses políticos de manejo de influência sobre os países latino-americanos⁶⁸.

A Rádio Nacional⁶⁹, que passou a ser estatal em 1940, com seu alcance em todo o país, tornou-se importante como difusora de um sentimento de identidade nacional, relacionada ao governo, mas também fiel às campanhas publicitárias. Um programa que explicitou muito bem essa relação foi o *Nas Asas de um Clipper*, transmitido no ano de 1947, patrocinado pela *Pan American World Airways*⁷⁰, que tinha uma programação temática de países hispano-americanos, além de proporcionar viagens para Cuba, México e Argentina. O repertório do programa era executado por uma orquestra regida por Radamés Gnattali e geralmente interpretado pelos cantores brasileiros Nuno Roland e Rey Rey. A maioria das músicas do programa era cantada em espanhol. Quanto aos gêneros executados, Theophilo A. Pinto (2007) aponta para uma relação com os arranjos da orquestra de Xavier Cugat:

A audição destes programas radiofônicos parece confirmar que muitas músicas ali tocadas de origem caribenha foram apresentadas de maneira indireta aos músicos e mais indireta ainda ao público.(...) Dito de outro modo, o repertório pretensamente caribenho veiculado pelo programa tem muito a ver com o que foi produzido nos EUA no mesmo período por orquestras como a de Xavier Cugat, especialmente. Alguns ritmos são anunciados pelos locutores do programa. O mais frequente deles é a rumba, descrita como uma dança “que nasceu espontânea, que é como uma chama viva nascida do sol tropical, ardente como o verão antilhano, contagiante, embriagadora”. (2007:8211)

Pinto também salienta que os ritmos ou gêneros caribenhos apresentados no programa não são necessariamente classificados por suas características técnico-musicais e atenta para a inversão de claves⁷¹ rítmicas, que são executadas pela orquestra em relação a outras versões do mesmo gênero musical e que isso não era visto como um problema, pois o ouvinte brasileiro não iria perceber a diferença (2007:8212). Ainda sobre a Rádio Nacional, as orquestras “Até a década de 50

⁶⁸ Para maior esclarecimento sobre Pan-Americanismo musical também consultar Carol Hess (2014): “The roots of pan-americanism”. Disponível em: <<http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199919994.001.0001/acprof-9780199919994-chapter-1>>.

⁶⁹ Para uma reflexão sobre a rádio nacional e a construção de identidade brasileira, ver Goldfeder (1980).

⁷⁰ Companhia de aviação americana que começou a operar no Brasil em 1931 e patrocinava alguns programas de rádio.

⁷¹ Padrão rítmico característico presente em gêneros afro-caribenhos (cada gênero com sua variação) geralmente executado pela clave (instrumento formado por dois blocos de madeira de sonoridade aguda).

executavam mambos ou boleros” (VIANNA, 1995:50), além de sambas, que eram legitimados como a música nacional. Rumba e mambo, além dos gêneros já comentados, estavam sendo executados por músicos brasileiros e chegavam às casas das pessoas via rádio. A recepção desse repertório, na opinião de alguns artistas, novamente evidencia uma perspectiva negativa desses gêneros “latinos”, Pinto refere-se como exemplo, ao programa do apresentador Almirante “O pessoal da velha guarda”, da rádio Tupi do Rio de Janeiro:

Nele, Almirante acreditava estar fazendo um importante papel para a ‘defesa de tudo o que é legitimamente brasileiro e, embora não citasse o ‘Nas Asas de um Clipper’ nominalmente, queixava-se de boleros e rumbas executados no rádio brasileiro como se representassem uma ameaça. (PINTO, 2007:8213)

Vinícius de Moraes, reconhecido poeta e diplomata carioca, também assume uma postura de estranhamento:

A bolerização, como diria Machado de Assis, é geral. Abre-se o rádio e lá vem o nostálgico ritmo-de-bacia (bacia pélvica, bem entendido) (...), os ritmos ouvidos são do melhor bolero: tristezas mil nos bares do Brasil ... mas a verdade, se me permite um aparte, é que estão xaviercugando a música popular brasileira.(MORAES *apud* FARIAS, 2011)

Nota-se, portanto, que durante as décadas de 1940 a 1960 houve uma circulação notável de gêneros hispano-americanos no Brasil. Sua divulgação não foi apenas via rádio, como seu principal instrumento, mas também o papel da indústria fonográfica e cinematográfica foi significativo nesse cenário, aliados a políticas externas que entram como relevantes nesse panorama cultural.

A grande maioria desses gêneros de alguma forma é vinculada à dança. Mesmo que suas vertentes cantadas tenham sido mais difundidas e apropriadas, a grande maioria, se não todas, estavam anteriormente relacionadas à dança de salão, seja em uma posição mais “aceita” pela sociedade, como é o caso do tango, ou mais “marginal”, como o *merengue*. Suas origens associadas à performatividade corporal são notáveis nesses gêneros urbanos hispano-americanos divulgados no Brasil⁷², e um trabalho mais apurado sobre essa relação merece importância. Para ilustrar, González menciona a atenção de Carlos Vega nesse assunto:

En 1944 «gran parte del folklore de mañana se puede estudiar en los salones de hoy». De hecho, Vega considera el tango, el fox-trot, la rumba y

⁷² Característica também perceptível nos gêneros brasileiros.

la ranchera argentina como una cuarta promoción de bailes de salón. La promoción anterior, donde destacan la polka, la mazurka y la habanera, continuará vigente en el siglo XX junto con el vals, siendo cooptada por la industria discográfica y absorbida por diversos géneros populares latinoamericanos y por el folclore (2000:207).

Outro ponto a ser mencionado, e que acaba sendo difícil de exemplificar nesse quadro, é o trânsito de pessoas que, de alguma forma, seja por trabalho ou por visita, passam pelo território brasileiro, produzindo os fluxos de músicas que acabam de alguma maneira sendo adaptadas, *versionadas*, gerando novas práticas musicais. Pretendo atentar nesse comentário ao fato de esses breves exemplos citados caracterizarem alguns gêneros musicais hispano-americanos específicos que circularam no território brasileiro e, de alguma forma, tiveram audiência e se ressignificaram a cada contexto em que foram inseridos.

Neste capítulo, chamei a atenção pontual para alguns trânsitos específicos, mas compreendo a limitação do trabalho, pois esses fluxos são consideravelmente maiores e muitos outros gêneros, provavelmente devido a outras condições, circularam pelo Brasil desde o começo do século XX, mas essa tarefa não foi o objetivo. De qualquer forma, a proposta era trazer um olhar panorâmico sobre esses fluxos no período que antecede a década de 1960 no Brasil e enfatizar sua presença marcante na constituição de uma paisagem sonora brasileira, destacando sua recepção, quando aspectos ideológicos entram em voga reverberando na produção musical que se segue nas décadas seguintes. Na década de 1960 novos movimentos musicais surgiram, estreitando as relações culturais e políticas que estavam em voga em alguns países latino-americanos. Irei me atentar a alguns deles no próximo capítulo.

II CAPÍTULO A BUSCA POR UMA NOVA CANÇÃO NA AMÉRICA LATINA

A década de 60 foi um momento significativo: ideologias, conflitos sociais que vinham sendo elaborados nos anos anteriores, expansão dos meios de comunicação e crescimento do mercado de bens culturais renovaram e remodelaram as esferas culturais e sócio-políticas na América Latina. Alguns países encontravam-se em um processo de desenvolvimento econômico, urbanização, industrialização, graças a investimentos externos, principalmente dos Estados Unidos. A busca por uma “modernidade” foi uma constante no período, e na América Latina foi “representada no campo econômico pelo desenvolvimento tecnológico, pelo progresso urbano, pelo crescimento das camadas médias e por processos de massificação de consumo (...)” (GARCIA, 2006:2), o que acabou sendo intensificado pelos meios de comunicação, também em expansão, gerando conflitos com certas esferas sociais, principalmente cultural⁷³, que não viam com bons olhos a influência estadunidense e não estavam contentes com o fracasso das propostas desenvolvimentistas. Outro aspecto que merece atenção dentro desse contexto regional é a Revolução Cubana de 1959. Sua concretização como uma nova conjuntura política tornou-se alento para intelectuais e artistas que simpatizavam com os movimentos de esquerda, acreditando na possibilidade de uma revolução em nível continental.

A tensão ideológica do período, intensificada pelo cenário da Guerra Fria, culminou em golpes militares que serão deflagrados em alguns países durante essa década e também posteriormente. A busca pelas identidades nacionais acabou sendo ressignificada nesse período⁷⁴. A massiva propaganda cultural estadunidense não agradava alguns setores culturais⁷⁵, como já mencionei, e um dos caminhos de renovação no setor cultural se deu na composição das canções. Alguns compositores e intérpretes sentiram a necessidade de buscar um repertório que representasse um nacional moderno, e, portanto, propuseram uma renovação no

⁷³ Essa insatisfação com a influência cultural estadunidense possuía um fundo político que entendia esse processo como uma maneira de dominação. Havia outros setores artísticos e culturais que se entusiasmaram com algumas referências estadunidenses, principalmente relacionadas ao Rock e Jazz.

⁷⁴ Essa “busca” de identidades nacionais na produção musical é uma temática que já havia sido discutida em períodos anteriores, ver Andrade (1928) e Plesch (2008).

⁷⁵ Alguns grupos acabavam por trocar seus nomes por nomes em inglês.

cancioneiro popular a partir das canções tradicionais, de uma maneira que houvesse uma inovação estética e ideológica.

Essas propostas que surgiram na década de 60 e seguiram na década seguinte em alguns países da América Latina ficaram conhecidas como movimento da Nova Canção. Aqui destaco dois países, Argentina e Chile, e suas respectivas correntes dentro desse movimento, que serão retomados mais a frente no decorrer do capítulo. Relevante ressaltar que Nova Canção não se limitou a esses países. As canções da década de 1960 e 70 associadas a temáticas políticas e sociais (também chamadas de canção de protesto⁷⁶) e a busca pelas raízes folclóricas para a renovação do cancionero popular foram comuns em diversos países latino-americanos, e o engajamento das canções aconteceu simultaneamente: no Uruguai não existiu necessariamente um movimento, mas alguns artistas tiveram sua trajetória associada à *Canción Protesta*, que foi referência para outros artistas latino-americanos como Daniel Viglietti, Los Olimareños e Alfredo Zitarroza; na Venezuela a intérprete Soledad Bravo, Alí Primera y Gloria Martín são os nome principais que representam a *Nueva Canción Venezolana*; e na Colômbia a *Canción Protesta* é principalmente representada pela dupla Ana y Jaime e por Pablo Gallinazos.

A *Nueva Trova Cubana* é considerada o expoente cubano da Nova Canção, embora suas premissas estéticas diferissem um pouco da busca de raízes folclóricas. Houve um interesse na renovação do cancionero popular, mas de uma maneira mais alinhada às tendências musicais diversas, como jazz, música erudita, rock e até música brasileira (MPB). Esse movimento teve algumas reverberações significativas no Brasil e esse tema já foi explorado por Mariana Villaça (2001; 2004), que relacionou o movimento cubano com o tropicalismo brasileiro. A *Nueva Trova*⁷⁷ afirmou-se enquanto movimento pela necessidade do Grupo de Experimentação

⁷⁶ Aqui, ao utilizar o termo canção de “protesto”, ou “engajada”, estou ciente de que essa classificação é abrangente e que inclui outros tipos de manifestações musicais. A canção, com todos os seus discursos engendrados, tanto na letra, na música e performance, é pensada como uma forma de se transmitir ideias : “justamente devido ao sentido “enigmático e polissêmico” dos signos musicais é que eles se abrem para um leque de usos culturais e interpretações políticas, marcados pela vontade de utilização da linguagem musical na transmissão de ideias, ou melhor, ideologias (NAPOLITANO, 2010: 5). Nesse trabalho o emprego desse termo será especificamente para a canção com temáticas sociais e políticas vinculadas a ideologias de esquerda que tiveram seu auge nas décadas de 1960 e 1970 em alguns países latino-americanos, e que comumente é utilizado tanto em trabalhos científicos quanto para fins mercadológicos.

⁷⁷ O nome surgiu após a inauguração da *Casa de la Trova* em 1969, em Santiago de Cuba, que homenageava os antigos trovadores. Portanto, os músicos Silvio Rodrigues e Pablo Milanês, que participaram do evento, seriam os “novos” (VILLAÇA, 2001:258).

Sonora – G.E.S.⁷⁸ de incorporar-se ao sistema estatal de difusão de compositores. Esse grupo era regido pelo maestro Leo Brower e teve como primeiros músicos Silvio Rodriguez, Noel Nicola e Pablo Milanês. A princípio, esses artistas estavam sob suspeita do governo. Importante lembrar que nesse período Cuba estava politicamente associada à União Soviética e, portanto, com uma agenda específica para propostas culturais que favorecessem o governo, mas, devido à popularidade das canções desses compositores dentro de filmes, o Estado passou a tolerar esse movimento, porém interveio de uma maneira a colocá-lo de acordo os ideais governamentais:

Nesse contexto [1971], os músicos da Nova Trova, ligados ao G.E.S., são inseridos pelo Partido Comunista no recém-criado *MNT*, *Movimiento de la Nueva Trova*, e lhes são atribuídas metas de caráter político, firmadas em “*Encuentros Nacionales de la Nueva Trova*” e encampadas até 1986. Nessa fase, o *MNT*, sigla através da qual o movimento passou a ser conhecido, teve direção da União da Juventude Comunista e assumiu uma estrutura partidária, tornando-se uma agência, no meio artístico, das propostas político-culturais do Estado. A diretoria do *MNT* atribuiu aos músicos duas missões fundamentais: uma política – o compromisso de conscientizar politicamente a juventude através de cursos e festivais – e outra de caráter pedagógico-cultural – a ampliação do ensino de música (especialmente do violão e dos gêneros populares) a todos os lugares do país onde houvesse uma sede da União da Juventude Comunista (VILLAÇA, 2011:259)

Mariana Villaça também sugere que o movimento da *Nueva Trova* teve como uma de suas referências a música popular brasileira (MPB), principalmente por seu viés “cosmopolita” e “moderno” encontrado em gêneros como Bossa Nova e o Tropicalismo, esse último principalmente devido às fusões e experimentações musicais propostas, as quais podem ser associadas ao G.E.S. As composições, principalmente de Pablo Milanês e Silvio Rodriguez, como “Yolanda”, “Canción Para la Unidad Latino-Americana”, “Yo Te Pido”, “Sueño com Serpientes” e “Años” são alguns exemplos que foram gravados no Brasil. É importante mencionar Chico Buarque como um artista que transitou pelo movimento cubano. A autora também sugere que Brasil e Cuba tinham maior intensidade de dialogar a canção com os gêneros internacionais “modernos” e que a presença do negro é mais visível que a

⁷⁸ Grupo de experimentação sonora criado pelo produtor cubano Alfredo Guevara em 1969, que segundo Mariana Villaça (2001) se interessou com o entusiasmo do público brasileiro perante os Festivais da Canção brasileira televisionados, com o mercado jovem e principalmente pelas explorações estéticas musicais do Tropicalismo. O projeto consistiria em aulas de música e se pautaria em experimentações musicais, com influências diversas (música atonal, serialista, orquestral, jazz, Mpb, rock) para a criação de trilhas sonoras para o Icaic (Instituto Cubano del Artes e Industria Cinematográficos-1959).

presença indígena⁷⁹, por isso a existência de uma maior relação entre esses dois países, enquanto que os movimentos da Argentina, Chile e Uruguai tinham forte interesse folclórico e de canções indígenas. Mas é necessário sinalar que a *Nueva Trova* é posterior aos movimentos da Argentina e Chile e que, claramente, houve uma referência desses movimentos e músicos compositores na trajetória dos artistas cubanos, segundo Pablo Milanés:

Son movimientos muy fuertes pero que indudablemente el cancionero yo creo que se adelantó a todo esto. Y ese manifiesto fue como la Biblia para nosotros indudablemente, y sus representantes mucho más porque era gente de mucho prestigio, de mucho valor y de mucho talento (MILANÉS, 2013).

2.1. ARGENTINA E O NUEVO CANCIONERO

Assim como comentou Pablo Milanés, o *Movimiento del Nuevo Cancionero* é pertinente para entender a Nova Canção latino-americana. Seu lançamento ocorreu em 1963 no ciclo de periodistas da cidade de Mendoza, região cuyana⁸⁰ da Argentina, por meio de um manifesto⁸¹ que propôs uma renovação poético-musical dentro da canção popular argentina a partir de gêneros folclóricos. Como foi dito anteriormente, alguns países passavam por mudanças profundas em algumas esferas. Na Argentina não foi diferente. Nas décadas anteriores é possível verificar a migração de trabalhadores provenientes de outras províncias do país para a capital, a ascensão dos meios de comunicação de massa (rádio, cinema, discos, televisão), o processo de industrialização e urbanização e o melhoramento da condição de vida de uma classe assalariada. Nesse cenário o repertório folclórico regional na Argentina em meados da década de 40 passou a ganhar espaço na produção cultural, gerando o que alguns estudiosos nomearam de “*boom del folclore*”⁸².

Dois outros pontos são importantes de se levantar para situar esse “*boom*”: o Decreto 3371/194910- *Protección de la Música Nacional* (1949), que decretava que 50% das músicas tocadas em estabelecimentos deveriam ser nativas, e a lei

⁷⁹ Importante salientar nesse comentário da autora uma invisibilidade da canção indígena na formação de gêneros folclóricos e urbanos da música popular brasileira, que é pouco estudada dentre os pesquisadores.

⁸⁰ Referente à Cuyo, região centro-oeste da Argentina que inclui as províncias de Mendoza, San Juan e San Luis.

⁸¹ Para ler o manifesto na íntegra, acessar: <<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>>.

⁸² Para uma leitura mais aprofundada, ver Díaz (2009)

nº1422611 de 1953, que postulava que os intervalos de cinema deveriam ter apresentações de grupos regionais argentinos (SECRETARIA DE CULTURA DE LA NACIÓN, 2010). Em meio a esse contexto, houve o surgimento de muitos grupos típicos para tocar o repertório tradicional, aumento da oferta de trabalho para músicos folclóricos, além da composição, agora em áreas urbanas, de gêneros musicais típicos folclóricos. Alguns compositores, ancorados nas ideias que alguns folcloristas⁸³ já vinham fazendo desde o final do século XIX, foram a campo e recopilaram canções folclóricas e as atualizaram, renunciando o movimento que se conformaria anos depois. Um desses músicos foi o compositor e folclorista Atahualpa Yupanqui, que “tem seu repertório inspirado nas canções folclóricas, concebendo a tradição como algo vivo, em diálogo constante com o passado e a realidade presente” (Garcia, 2006:1)⁸⁴, além de seu importante trabalho de recopilación folclórica.

O pesquisador Claudio Díaz também destaca “músicos como Eduardo Falú e Ariel Ramírez que haviam iniciado desde anos 40 uma tarefa de renovação musical tanto na composição quanto na interpretação e arranjos” (Díaz, s/d: 13) confirmando, portanto, uma atualização do repertório folclórico e uma formação de público do que viria se consolidar depois com as inovações trazidas pelos artistas do movimento [*Nuevo Cancionero*] (DÍAZ, s:/d: 13).

Deste modo, os artistas de Mendoza na década de 1960, ao discutir sobre os caminhos da canção na Argentina, idealizaram um projeto estético que dialogava com as propostas artísticas destes compositores supracitados, principalmente Atahualpa Yupanqui. O texto do Manifesto foi redigido pelo músico e poeta mendozino Armando Tejada Gomez e propunha uma renovação da canção popular argentina à luz das novas perspectivas da realidade cultural e social do povo argentino. O lançamento contou com a participação dos artistas Tito Francia, Oscar Matus, Mercedes Sosa, Juan Carlos Sendero, Victor Nieto e Pedro Horacio Tusoli e ganhou forma ao oficializar um movimento literário-musical que buscava uma música nacional de conteúdo popular, contando com apresentação musical desse novo

⁸³ Eram pesquisadores que tinham o objetivo de retratar a cultura popular de maneira fiel ao que acontecia na sua origem. A partir do século XIX na Europa e no começo do século XX na América Latina os folcloristas empenhavam pesquisas nas vilas e povoados recopilando manifestações folclóricas em seu “original”, pois acreditavam que somente ali estava a essência da Cultura popular. Essas pesquisas exerceram um papel importante na formação de Estados Nacionais. Ver: Gerolamo (2014); Ortiz (1992).

⁸⁴ Ver Garcia (2006) “Atahualpa Yupanqui e as representações do popular nos tempos de Perón”

repertório. O texto possuía propostas bem claras para uma nova estética da canção popular:

*Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar, em forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy. (GOMEZ, 1963)*⁸⁵

A intenção era renovar a canção popular, tomando como fonte as músicas folclóricas e nativas, respeitando esse repertório, mas modernizando-o para alinhar com as necessidades do “homem” argentino. As letras dessas canções distanciaram-se, mas não abandonaram as temáticas paisagísticas e nostálgicas que eram comuns, e colocaram o homem trabalhador em seu centro, vivendo e trabalhando em suas determinadas condições sociais. Inevitavelmente, por conta dos conflitos ideológicos do período, as canções passaram a ter um teor mais engajado, o que também é reflexo da politização de seus integrantes⁸⁶, além de absorver em suas temáticas uma proposta de comunhão com outros movimentos na América Latina:

El NUEVO CACIONERO acoge sus principios a todos los artistas identificados con sus anhelos de valorar, profundizar, crear y desarrollar el arte popular y en ese sentido buscará la comunicación, el dialogo y el intercambio con todos os artistas y movimientos similares del resto de América. (GOMEZ, 1963)

Assim, o manifesto do Novo Cancioneiro da Argentina buscava uma música nacional, mas sem uma concepção fechada e territorialista. Havia um incômodo também em relação à legitimação do tango como a música nacional de exportação, pois invisibilizava a produção regional de música popular. Os discos *Canciones con Fundamento* (Mercedes Sosa, 1965, Oscar Matus productios), *Yo No Canto Por Cantar* (Mercedes Sosa, 1966, Mercury Records), *Hermano* (Mercedes Sosa, 1966, Philips) são os primeiros gravados por Mercedes Sosa a conter as canções do movimento e à ela cantora é atribuído o posto de intérprete do *Nuevo Cancionero*.

⁸⁵ Trecho retirado do texto do Nuevo Cancionero disponível em: < www.tejadagomez.com.ar>_. Acesso:10/06/ 2015

⁸⁶ Armando Tejada Gomez ao redigir o documento (1963) era filiado do partido comunista, Oscar Matus e Mercedes Sosa se filiaram no ano seguinte.

Mas embora tenha sido datado, o movimento influenciou muitos compositores, sugerindo algumas premissas estéticas para composição. Ouso dizer ainda que as propostas foram ressignificadas durante os anos, gerando a incorporação da música folclórica dentro da indústria cultural argentina, ampliando as possibilidades de arranjos e timbres possíveis para a música folclórica⁸⁷ ou de “*projección*”⁸⁸. Como exemplo, o já citado Ariel Ramirez, Gustavo “Cuchi” Leguizamón, Raúl Carnota, Jorge Fandermole, o trio Acá Seca, além de intérpretes como Duo Salteño, Liliana Herrero e Lorena Astudillo, Suna Rocha, Veronica Condomi, Pedro Aznar, entre outros.

2.2. CHILE E A “NUEVA CANCIÓN CHILENA”

A partir de julho de 1965, na *Calle Carmen 340*, centro velho de Santiago do Chile, era possível escutar músicos tocando *polos margariteños*, corridos mexicanos, *sones* de Cuba, *zambas* e *chacareras* da Argentina, *cuecas* canções folclóricas do Chile. Esse encontro ficou conhecido como *Peña de los Parra*, e era conduzido por dois irmãos, Isabel e Ángel Parra, filhos da compositora e folclorista Violeta Parra. Rolando Alárcon, Patricio Manns e Víctor Jara são os outros músicos que inicialmente integravam esse encontro que foi a gênese do movimento que ficou conhecido como “*Nueva Canción Chilena*”.

Os antecedentes do movimento, que ganhou esse nome apenas em 1969 no festival da *Nueva Canción Chilena* na Universidade Católica de Santiago, relacionam-se com figuras que desempenharam um papel importante na recopilação de canções folclóricas chilenas, tais como Violeta Parra, Margot Loyola e grupo Cuncumén⁸⁹. Por conta da proximidade com a Argentina, e principalmente de Mendoza, muitas das canções folclóricas argentinas chegavam a Santiago, e, com o

⁸⁷ O movimento em seu lançamento foi criticado por alguns jornalistas e outras pessoas que não aceitavam essas novas canções como tradicionais ou folclóricas. Essa crítica perdura durante os anos e ainda hoje discute-se sobre o que é tradicional e folclórico e comercial dentro da música popular argentina.

⁸⁸ Música de projeção folclórica ou raiz folclórica é um termo que gera algumas discussões, ver GUERRERO (2014). Porém, é comumente associado ao repertório folclórico produzido e que circula em ambientes que não fazem parte de seu âmbito geográfico e cultural “original”, como centros urbanos, e depois serão amplamente divulgados por rádios e discos. Costuma possuir autoria e mantém características de gêneros musicais folclóricos. Essas diferenciações são feitas principalmente por estudiosos. Para o público em geral, músicos, produtores e indústria, o termo “*folklore*” é utilizado para classificar esta [*projeção*] e também a prática musical que não possui autoria e está vinculada a tradições regionais.

⁸⁹ Víctor Jara e Patricio Manns foram integrantes.

“boom” do folclore argentino, o trânsito das canções ficou mais intenso, gerando em alguns jovens artistas uma sensação de renovação⁹⁰ no repertório, que já estava se atualizando com o trabalho artístico de Violeta Parra⁹¹.

A *Peña de los Parra* obtém êxito e se transformou em um ponto de encontro para receber músicos de outros lugares da América Latina para trocas musicais. As composições que surgem nesse contexto apresentam letras mais politizadas e atentas às desigualdades sociais existentes no país. Em algumas universidades começaram a surgir na mesma época outras *peñas*⁹², com proposta parecida com a que tinha a *Peña de los Parra*, o que demonstra um grande envolvimento da juventude na cultura musical chilena da época. Nas universidades, surgem grupos que serão significativos para a nova canção chilena, e aqui destaco os mais relevantes: Quillapayún e Inti-illimani⁹³.

O Quillapayún é um grupo inicialmente formado em 1965 pelos músicos⁹⁴ Eduardo e Julio Carrasco e Julio Numhauser. O grupo surgiu no começo como um trio que não vislumbrava a popularidade que iria obter, nas palavras de Eduardo Carrasco:

Nos imaginávamos com um conjunto estudantil que tomaria la musica como um pasatiempo cuya maxima seriedad podía provenir del deseo de cantar lo mejor posible en la corriente de musica folklórica que por entonces era el grande descubrimiento em los ambientes universitários (CARRASCO, 1985:36).

A apresentação de estreia foi na *Peña* da Universidade do Chile, em Valparaíso, e tinha como instrumentação violão e três instrumentos folclóricos andinos: *charango*, *quena* e *bombo*. O grupo começou suas atividades com repertório de canções de Ángel Parra, além de músicas encontradas em discos de compilações folclóricas. A proposta era a busca de uma música “autenticamente popular” e, em 1966, o grupo conheceu Victor Jara, músico e diretor teatral que se tornaria o diretor artístico do grupo, promovendo uma nova etapa artística. Com a

⁹⁰ Outros movimentos musicais relacionados à prática do folclore aconteciam desde a década de 40. A pesquisadora Natália Schmiedecke em seu livro “Não Há Revolução Sem Canções” (2016), traça um panorama das tendências musicais que precederam o movimento da Nova Canção Chilena, além de comentar a biografia de Victor Jara e dos grupos Quillapayún e Inti-illimani.

⁹¹ Irei mencionar sua trajetória mais adiante.

⁹² Encontros informais de cultura popular, onde normalmente há a prática de músicas, números cênicos ou declamação de poemas de forma espontânea. Em *peñas folclóricas*, normalmente o repertório é exclusivo de canções folclóricas.

⁹³ Quillapayún -Três Barbas em Mapuche / Inti-illimani- Sol da montanha em quéchua.

⁹⁴ O grupo teve diversas formações durante seus 51 anos de carreira.

direção de Victor, o grupo passou a ter um rigor cênico e técnico musical, que se tornaria a sua marca registrada. As apresentações passaram a ser mais sérias, com marcações cênicas definidas, exigindo ensaios e disciplina, e o figurino do grupo era composto por ponchos pretos, que colaboram para o caráter solene, característica que se mantém até hoje. O trabalho vocal é uma das características musicais mais expressivas do grupo, interpretando gêneros diversos da música hispano-americana com arranjos para diferentes vozes e alternância de instrumentos. Outros instrumentos utilizados pelo grupo eram *tripes* colombianos, *erkes*, *cuatro venezolano*, entre outros, o que amplia a sugestão de sonoridade sul-americana. O repertório do grupo, em seu início⁹⁵ foi de canções folclóricas latino-americanas recopiladas, composições de integrantes do grupo e de Angel Parra e Victor Jara, sendo poucas instrumentais. A partir do segundo disco a temática passa a ser com forte cunho político e social⁹⁶, com letras que falam da classe operária e de temas politizados.

Em 1970, Quilapayún foi nomeado embaixador cultural do governo popular e em 1972 criaram os “*Talleres Quilapayún*”, que se tornaria uma oficina para a montagem de grupos folclóricos. No ano seguinte, iniciou uma turnê pela Europa e seus integrantes foram surpreendidos pelo golpe, decidindo permanecer na França. A carreira segue, porém com desencontros devido à dificuldade de achar uma gravadora que os edite no exílio, mas mesmo que de uma maneira intermitente, o grupo segue fazendo concertos de reencontros até hoje. Ao todo foram 41 álbuns oficiais em seus 51 anos de carreira e as edições de seus discos não ocorreram todas pelo selo *Jota-Jota* (DICAP). Há discos editados pela EMI-ODEON⁹⁷, o que indica que seu trabalho também chegava a um público diferenciado dos que acompanhavam os lançamentos pelo selo DICAP.

O Inti-illimani é um grupo formado na *peña* da Universidade Técnica do Estado (UTE) pelos universitários Max Berru, Jorge Coulun, Horacio Duran, Pedro Yanes e depois, com a entrada de Horacio Salinas, inicia suas atividades em 1967, com um repertório de música folclórica latino-americana, a princípio andina, sendo uma boa parte das músicas instrumentais. Alguns integrantes possuíam formação

⁹⁵ Primeiro álbum: Quilapayún, 1966.

⁹⁶ O segundo álbum, *X- Viet-nam*, foi o primeiro editado pela gravadora DICAP e trazia nas canções uma reflexão acerca da influência estadunidense. Para discografia completa ver <<http://www.quilapayun.com/discos.php>>.

⁹⁷ Gravadora multinacional que atuava no Chile desde 1927, dedicou-se principalmente na edição de músicas populares e hoje foi absorvida pela Universal Music.

musical erudita e isso se reflete nos arranjos dos grupos, que tinham um refinamento instrumental na interpretação de temas folclóricos.

A prática musical inicial do grupo estava voltada para a representação da música folclórica latino-americana. “Tudo o que queríamos era interpretar a música da América Latina igual como se interpreta em outros países’, o que demandou um trabalho de campo voltado a alcançar maior fidelidade interpretativa” (BERRU *apud* SCHMIEDECKE, 2013, p.122). O primeiro disco do grupo é chamado *Si Somos Americanos*⁹⁸, nome de uma canção de Rolando Alarcón, que diz logo em seu primeiro verso: “*Si somos americanos, no miraremos fronteras*”, já evidenciando o caráter latino-americanista do grupo, característica que também é sinalizada pela escolha do repertório, que possui canções do Equador, Argentina, Bolívia, Venezuela e Chile, músicas instrumentais folclóricas e a utilização dos mesmos instrumentos de Quilapayún. Dois de seus álbuns figuram como representativos em um campo de engajamento político partidário⁹⁹. São eles *A la Revolución Mexicana* (Hit Parade, 1969) e *Canto al Programa* (DICAP, 1970), este último lançado para difundir o programa de governo da UP¹⁰⁰. Ao todo são mais de 40 discos lançados e a partir do momento que se instalou na Itália (1973), após a queda de Salvador Allende sua trajetória indica uma nova etapa, mais composicional, e o grupo se insere dentro de um circuito internacional. A situação política chilena passa, então, a estar presente em seu discurso.

Os dois grupos traçaram um diálogo com outros países hispano-americanos a partir da interpretação de suas canções folclóricas em festivais, televisão, universidades e também na campanha política da Unidade Popular do Chile. A prática de interpretar folclore latino-americano propõe a afirmação de uma identidade do continente e adquire um engajamento enquanto prática política vinculada a uma ideologia de setores da esquerda.

Como grupos vinculados à NCCCh¹⁰¹, o repertório abarca compositores como Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui e os nomes principais dos contemporâneos chilenos, Víctor Jara, Rolando Alarcón, Angel Parra, mas o que os destaca é a

⁹⁸ Nome da canção "Si somos Americanos" do chileno Rolando Alarcón. Discografia completa em <http://inti-illimani.cl/category/discografia>.

⁹⁹ Em 1968, o grupo participa do álbum *Por La Cut* (álbum feito em prol da defesa da Central Única de Trabalhadores do Chile) com a zamba "zamba de los humildes" do argentino Armando Tejada Gomez.

¹⁰⁰ Agrupamento político partidário que reunia alguns partidos de esquerda do Chile.

¹⁰¹ Nueva Canción Chilena

presença de músicas folclóricas de outros países latino-americanos dentro de um contexto político partidário. Inti-Ilumani, por exemplo, é conhecido internacionalmente pela divulgação desse repertório¹⁰², que era pouco executado, estava presente em coletâneas folclóricas. O movimento continha um caráter internacionalista que não estava apenas representado pelo seu repertório, mas também pela utilização de instrumentos andinos, como *queñas*, *zampoñas* e *charango*. Na trajetória desses dois grupos não há a inclusão de música brasileira nas gravações, o que indica o pouco contato estabelecido desses conjuntos com a produção cancional brasileira.

O contexto político chileno do final dos anos 60 e começo dos 70, que marcam o período anterior à instauração da ditadura militar de Augusto Pinochet em 1973, foi bastante produtivo para os artistas da Nova Canção Chilena. Muitos dos integrantes desse movimento passaram a participar da campanha à presidência de Salvador Allende, junto com a Unidade Popular, concedendo um caráter bastante politizado à NCCh, que passou a narrar em suas canções os acontecimentos trágicos ocorridos no final do governo do partido democrata cristão, antes da ascensão de Allende.

Um aspecto importante e que ajudou na sua difusão como movimento foi a função exercida pela DICAP (*Discoteca del Cantar Popular*) fundada em 1968 pelo departamento de cultura da Juventude Socialista do Chile. A DICAP gravou 150 discos com praticamente quase todos os artistas da Nova Canção, além de poemas de Pablo Neruda. Editaram músicas de Violeta Parra, entre outros artistas vinculados à Nova Canção. Pela qualidade de seus discos, a DICAP teve um grande êxito de vendas com um catálogo extenso (Rodriguez, 1986:78). Pelo caráter político do movimento, vinculado depois ao governo do Salvador Allende, os artistas sofreram consequências quando se instaurou o governo de Augusto Pinochet. Victor Jara, por exemplo, foi assassinado. A repressão que se seguiu, assim como a ascensão e queda de Allende, foi significativa no contexto político latino-americano no que tange ao setor artístico. Nomes de artistas como Violeta Parra, Victor Jara, Irmãos Parra passaram a ser mencionados e suas músicas interpretadas, como sinal de resistência e “solidariedade”. No Brasil não foi diferente. A partir de meados da década de 1970 o repertório da NCCh começou a ser tocado por bandas e artista nacionais.

¹⁰² Trilogia de discos *Canto Pelos Pueblos Andinos* Vol. 1 2 3” 1975 Editado pela gravadora italiana Dischi dello Zodiaco.

2.3 AS “NOVAS-CANÇÕES” DO BRASIL NA DÉCADA DE 1960

Enquanto o movimento da Nova Canção ocorria nos países vizinhos, no Brasil a música popular também passava por suas transformações com o surgimento de novas tendências e movimentos que efervesceram durante a década de 1960. Há uma larga bibliografia que discute o surgimento desses movimentos e sua repercussão nos anos seguintes, portanto não cabe aqui nesse trabalho esmiuçar os caminhos dessas tendências já amplamente discutidas em trabalhos anteriores¹⁰³. Tivemos como a Bossa Nova, Tropicalismo, Canção de Protesto (e dentro dessa classificação, diferentes vertentes musicais) e Jovem Guarda, como principais movimentos musicais que ganharam força na década de 1960 e que tiveram a televisão como um amplo meio de divulgação, não mais o rádio, como ocorrera nas décadas anteriores.

Quanto aos gêneros que faziam sucesso na era do rádio e, portanto, compunham parte da paisagem sonora do cidadão brasileiro, já comentados antes, bolero, samba-canção, música sertaneja continuam a produzir seus artistas, versões e novas composições, mas, como já foi mencionada, essa produção ficou atrelada a uma música considerada “cafona” e demasiadamente romântica, que não interessava aos críticos e nem ao novo setor consumidor formado por uma parcela de universitários e jovens. Essa música “romântica” a partir da década de 1960 passou a ser associada ao consumo de uma classe social mais baixa, que ainda tinha o rádio como principal meio de acesso à produção musical, até porque não eram todos os consumidores que tinham televisão em suas casas e nem aparelhos de discos no início dos anos sessenta.

Algumas reverberações dos movimentos do Chile e Argentina encontraram ressonância em algumas produções de música engajada brasileira, para, assim, na década de 1970, estreitar relações tanto comerciais quanto ideológicas. Houve, portanto, a entrada de novos gêneros musicais hispano-americanos, principalmente via indústria fonográfica. Agora irei situar brevemente algumas tendências na música brasileira atreladas a esse “engajamento” musical.

¹⁰³ Ver referências sobre Bossa Nova: Mammi (1992); Garcia (1999); Castro (2001); Campos (1974); Pereira (2004) entre outros. Sobre Jovem Guarda Froes (2000); Pugialli (2006); Jacques (2014); Zimmermann (2013).

2.3.1 Música engajada

Se não é possível afirmar com garantia a existência do Movimento Nova Canção no Brasil, como assumidamente ocorreu em outros países vizinhos, verifica-se o surgimento de uma música engajada com temáticas sociais e políticas que, de alguma maneira, compartilha algumas ideias com o que estava sendo proposto na renovação do cancionero argentino e chileno. O repertório de música popular midiática que se desenvolveu no Brasil na década de 1960 com o surgimento da Bossa Nova, seguida de uma vertente politizada e de algumas propostas artístico-ideológicas, tornou-se parte do “filão” comercial que hoje entendemos como MPB engajada. A essa produção musical o historiador Marcos Napolitano associa representações simbólicas ligadas ao nacional-popular¹⁰⁴ e, embora compartilhasse com o movimento da Nova Canção em alguns pontos, como a temática social, participação da juventude e afinidades com propostas políticas da esquerda, musicalmente, divergiu em um ponto significativo, especificamente em comparação ao Chile e Argentina, quanto à utilização do folclore como uma fonte primária para a produção de uma canção mais politizada.

Napolitano (2010) comenta que o samba¹⁰⁵ foi um dos gêneros musicais brasileiros que mais contribuiu para a produção de uma popular moderna engajada, mas essa tendência não possui um gênero musical específico. Ele aponta o começo a partir de uma vertente da Bossa Nova, com Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, que começou a incorporar letras com temáticas sociais, diferindo do ar pueril e leve sugerido em algumas canções do começo da Bossa Nova. Ele aponta alguns intérpretes que seguem orientações-ideológicas que estariam relacionadas a essa produção: “paradigmas relacionados ao autêntico (“subida ao morro”, “ida ao sertão” destacando às intérpretes: Elis Regina, Nara Leão, Elizeth Cardoso que começaram

¹⁰⁴ O “nacional-popular” que Napolitano comenta para abordar sobre a produção da música brasileira na MPB nos anos 1960 é ancorado na pensamento de Antonio Gramsci, “Para Gramsci o “nacional-popular” estava situado num nível intermediário das expressões culturais de uma coletividade, entre o “provincial-dialetal-folclórico” e os elementos comuns à civilização à qual pertencia a formação social específica. Gramsci pressupunha um “contínuo intercâmbio” entre a “língua popular” e a das “classes cultas”, ponto de apoio da cultura nacional-popular que visava, no limite, fundamentar a contra-hegemonia e selar uma aliança de classes progressista” (NAPOLITANO, 2010:6). Mas segundo o historiador, ao se pensar a MPB desse período a partir dessa premissa, entra-se em um impasse, pois a indústria cultural teve uma atuação crucial no processo de consolidação da MPB, dificultando uma “contra-hegemonia”.

¹⁰⁵ Aqui ele se refere ao samba urbano carioca.

a incorporar em seu repertório músicas de compositores ligados ao samba do morro, como Cartola e Zé Keti, e compositores nordestinos, como João do Valle); refinamento e tratamento técnico do material folclórico (Edu Lobo e Vinicius de Moraes, Baden Powell); compositores de “gêneros convencionais de raiz” (samba e alguns gêneros regionais tendo como compositores Chico Buarque e Geraldo Vandré) e composição como paródia (destacando-se a Tropicália com Gilberto Gil e Caetano Veloso). Alberto Ikeda também comenta que essa música de protesto dentro da MPB teve a concentração de artistas que pertenciam as classes médias das sociedades e tinham um público mais intelectualizado formado principalmente por jovens universitários. (IKEDA, 2014: 191).

Esse repertório de música engajada¹⁰⁶ sofreria consequências a partir do A.I. 5 em 1968, quando a censura e a repressão passaram a atuar ativamente na produção musical. Alguns de seus artistas mais reconhecidos acabaram exilados ou se exilando para não sofrer consequências mais graves. Uma característica que é importante ressaltar nesse momento é que um ponto importante dessa canção de protesto, ou “engajada”, que fará parte de um filão comercial nomeado MPB estava ancorado em um “projeto” nacional-popular encabeçado por artistas e intelectuais que recusavam a influência estrangeira, que, no Brasil, nesse período, foi atribuído ao movimento da Jovem Guarda, que fazia muitas versões de *rock* americano e britânico e utilizava guitarra, baixo e bateria como instrumentos principais.

Ainda em relação à década de 60, Napolitano (2010) sugere que Geraldo Vandré foi um dos poucos artistas que se conectou com o movimento da Nova Canção latino-americano em seu disco *Canto Geral* de 1968 gravado pela Odeon:

A sonoridade de *Canto Geral* apresentava um elemento bastante singular: entre todos os matizes da canção engajada brasileira, este conjunto de canções era o que mais se aproximava da *Nueva Cancion* latino-americana: harmonias consoantes básicas, melodias contrastantes e pungentes, predomínio de gêneros rurais, temas poéticos portadores de uma mensagem política mais “explícita”, na qual os motes poéticos funcionam como verdadeiras “palavras-de-ordem”, e não como base para o desenvolvimento de narrativas impressionistas. (2010:231).

¹⁰⁶ Neste trabalho apenas pinceiro a discussão sobre a música de protesto ou engajada brasileira, Este assunto já amplamente explorado e aprofundado nos trabalhos do comentado Marcos Napolitano (2010), e também de Heloisa Buarque de Holanda(1983), Marcelo Ridenti (2011), Renato Ortiz (1985), IKEDA (2004) entre outros. Aqui eu ilustro apenas para comentar que a renovação da canção popular com uma vertente engajada também aconteceu no Brasil, mas com características diferentes que nos países hispano-americanos.

Outra manifestação que surgiu no final da década 1960 e que de alguma maneira começou a apontar para um olhar para a música dos países hispano-americanos foi o tropicalismo.

2.3.2 “*Soy loco por ti América*”. Tropicalismo

O Tropicalismo, com sua vertente musical, é uma manifestação significativa para ser mencionado nesse trabalho porque a temática latino-americana foi abordada em algumas de suas composições, apontando para uma tendência que será mais vivenciada na década seguinte. Sua relevância enquanto proposta estética inovadora foi garantida pela utilização de instrumentos, referências das mais variadas na composição musical e postura crítica dos artistas:

Reinterpretar Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los, fazendo-os perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60, em grande parte do mundo ocidental, O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos e , mais radicalmente, do próprio veículo, e da pequena burguesia que vivia o mito da arte.(FAVARETTO, 1996 : 40)

Os principais nomes desse movimento em sua vertente musical foram Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Mutantes e Rogério Duprat, e é no disco *Tropicália* (Philips, 1968) que fica clara a proposta, pois as composições possuíam arranjos inusitados, utilização de orquestra, instrumentos regionais brasileiros (sanfona, triângulo), técnicas de colagens, experimentalismo, contraponto, além de referências musicais internacionais como *pop* e *rock*. Mariana Villaça aborda em seu livro, *Polifonia Tropical* (2004), os principais aspectos dessa manifestação musical, relacionando-a com outros autores que também abordam o tema, como Celso Favaretto (1996), Augusto de Campos (1978), Caetano Veloso (1997) e Carlos Calado (1997).

Podemos considerar o maior legado do Tropicalismo, na música, a inauguração de um procedimento estético que partiu da síntese ou da combinação de elementos e ideias musicais não necessariamente próximos, contemporâneos ou intercambiáveis, oriundos de dentro ou de fora do mercado. As reformulações empreendidas na canção brasileira

(mistura de gêneros, sofisticação da poética das letras, uso criativo de “leit-motivs” musicais, arranjos e instrumentações ousados) torna-as referenciais no âmbito da música popular ao obrigarem o ouvinte a “decifrar” e construir, ele mesmo, sua interpretação da obra. (VILLAÇA, 2004:164)

A referência à música hispano-americana aparece no discurso e principalmente em duas canções: “As três caravelas” (“Las tres carabelas”), e “Soy Loco Por Ti América”. A primeira é “As três caravelas”, versão de João de Barro, para uma rumba cubana onde a letra é cantada em português e espanhol. E a segunda “Soy Loco Por Ti América”, composição de Gilberto Gil e Capinam, gravada por Caetano. Segundo Augusto de Campos:

Gilberto Gil é também o autor da música de *Soy Loco por Ti, América*, que tem letra de Capinam (o nome de Torquato Neto, o letrista de *Louvação* e de outras composições de Gil e de Caetano, aparece no selo da gravação por engano). Fundindo vários ritmos latino-americanos, inclusive a cumbia colombiana, Gilberto Gil, com a colaboração de Capinam, realizou esplendidamente um projeto acalentado por Caetano: o de criar uma música que integrasse toda a Latino-América, com a sua problemática comum. Tropicalismo anti-Monroe: a América para os Latino-Americanos. Essa integração é realizada através da fusão de ritmos e do entrelaçamento da letra, onde português e castelhano passam de um para o outro como vasos comunicantes, numa justaposição temática de todas as faixas sociais, que se expressa em alternativas como a morte "de susto, de bala ou vício", "de braços (CAMPOS, 1974:169)

Celso Favaretto a partir desse excerto comenta que “Essa tendência segundo a qual toda a América Latina seria tropicalista não chegou a desenvolvimentos maiores, permanecendo demasiado genérica a extensão de sua visada” [sic] (FAVARETTO, 1974:96). O que pode se pensar é que essas duas músicas já trazem embutidas de uma maneira sutil um ideal de integração da América Latina, principalmente devido a influências da Revolução Cubana de 1959. Os gêneros e a paisagem sonora sugeridos nas duas músicas são de influência caribenha, com exploração de cúmbia e rumba, gêneros e sonoridades que já eram comuns na paisagem sonora brasileira, mas, alguns anos depois, o que se escutará de música hispano-americana com esse ideal de “integração” ganhará novos timbres e novas vozes.

2.4.TENDÊNCIAS DA DÉCADA DE 70

Embora na década de 1960 seja possível identificar uma efervescência política e cultural muito grande, a continuação e ampliação de algumas tendências musicais, além do surgimento de outras, acontecem na década seguinte. A consolidação da indústria fonográfica nessas duas décadas ocupou um lugar crucial para entender as novas vertentes musicais surgidas no período e se torna difícil não associar boa parte da produção musical brasileira, pelo menos a que chega ao grande público, com o papel das gravadoras a partir desse momento¹⁰⁷. O interesse no público universitário, os festivais da canção e os programas de televisão são apenas alguns pontos que na década de 1970 encontram seu declínio ou buscam uma ressignificação dentro da produção do mercado fonográfico. Os festivais da canção televisionados por TV Record, Tupi e Globo começaram a perder público, terminando um ciclo que foi fundamental para a criação da sigla MPB¹⁰⁸, que principalmente em seu início, estava vinculada a uma produção de canção politicamente engajada e que na década de 1970 foi aumentando a:

Pluralidade de escutas e gêneros musicais que, ora na forma de tendências musicais, ora como estilos musicais, passaram a ser classificados como MPB processo para o qual a crítica especializada e o público e as preferencias do publico foram fundamentais. (NAPOLITANO, 2002:2)

Importante ressaltar que essa música engajada foi produzida por uma parcela restrita da população, e suas reverberações e seu consumo se valiam muitos dos festivais televisionados e de uma classe média. Em paralelo a isso, desde o final dos anos 60, outras vertentes musicais eram produzidas e consumidas pela população brasileira. Aqui me remeto à canção romântica que era amplamente consumida pelas camadas populares. O jornalista Paulo Cezár Araujo (2002) reclama o lugar significativo dessa vertente musical, como música de resistência que é “sistematicamente esquecido pela historiografia da música popular” e aponta para aspectos que chamam a atenção dessa produção: muitas das canções eram denúncias de autoritarismo e da segregação social; a produção musical e o período

¹⁰⁷ Importante lembrar que também na década de 1970 há o surgimento de diversos selos independentes.

¹⁰⁸ Segundo Marcos Napolitano, “MPB sigla que sintetizava a busca de uma nova canção que expressava o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial impulsionado a partir dos anos 50 (2002:1)”.

histórico de 1968 a 1978; e a origem social do público e dos artistas como Waldik Soriano, Agnaldo Timóteo, Odair José, Benito de Paula, Nelson Ned, Claudia Barroso e a dupla Dom & Ravel, que pertenciam às camadas mais populares da sociedade, que não necessariamente sofriam (ou diretamente) com a repressão e censura, mas sentiam na pele os problemas sociais que o país enfrentava como trabalho infantil e desigualdade social.

O Brasil nessa década segue sob um regime militar (1964-1985), e no quesito cultural a repressão e a censura continuam operantes nos primeiros anos, dificultando o trabalho de artistas que estavam vinculados à sigla MPB, e, assim, aumentando o consumo de música estrangeira (onde encontraremos a “onda latino-americana” comentada a seguir) e de artistas que trabalhassem com temas ufanistas. Quanto a essa “internacionalização do consumo” que acontece na década de 1970 o pesquisador Eduardo Vicente diz que embora fosse de interesse das gravadoras multinacionais trabalhar com repertório internacional, ainda assim o consumo da produção doméstica prevalecia, mas:

Ela [internacionalização do consumo] desempenhou um importante papel cultural e econômico no sentido de massificação do consumo musical, constituindo-se como importante via para a incorporação de novas camadas de consumidores no mercado. (VICENTE, 2014: 57)

Como características desse momento da música popular brasileira temos: o retorno de artistas que estavam no exílio, como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil; a consolidação da MPB, com artistas como Elis Regina, Maria Bethânia, Gal Costa, Milton Nascimento (somente citando alguns); o sucesso de artistas nordestinos com uma nova vertente de música regional, tais quais Alceu Valença, Zé Ramalho, Novos Baianos, Fagner; o afrouxamento gradual da censura e a expansão do LP¹⁰⁹, fomentou o surgimento e lançamento de uma nova gama de artistas vinculado à MPB ou a outras tendências musicais internacionais como Ivan Lins; além de possibilidades de vendagem de músicas como trilha sonora de novelas ou coletâneas musicais variadas. As gravadoras segmentaram sua produção durante a década, a fim de poder passar pelo período de dificuldade encontrado na primeira

¹⁰⁹ Long Play, que é diferente do compacto “que não assegura a longevidade da carreira do intérprete, [...] se vincula mais diretamente ao artista, sua personalidade, ideias e concepções.”(Vicente, 2014:27)

metade dos anos 70 (crise do petróleo). Essa segmentação¹¹⁰ pode ser verificada por uma diferenciação na forma de produção do disco, deixando uma liberdade para alguns e as “fórmulas prontas” para outros. Segundo Napolitano:

A “liberdade” de criação se objetiva em álbuns mais acabados, complexos e sofisticados, polo mais dinâmico da indústria fonográfica, mesmo vendendo menos que as músicas “comerciais”. Dinâmico, pois envolvia um conjunto de componentes tecnológicos musicais consumidos por uma elite sociocultural. Ao mesmo tempo, aproveitando-se da capacidade ociosa da produção, produzindo álbuns de custo mais barato e artistas populares de menor prestígio, além das coletâneas (sobretudo as trilhas sonoras de novelas) as gravadoras garantiram um lucro de crescimento vertiginoso nos anos 70. (2002:5)

Em meio a esse complexo processo da música popular midiaticizada na década de 1970, outro agente passou a ser relevante: o produtor musical. A necessidade de se adaptar às necessidades do mercado e às exigências técnicas artísticas para alcançar êxito tornou-se necessária à divisão de atividades. Para Vicente “é um novo patamar para a relação entre as crescentes exigências do mercado e as demandas por autonomia técnica e artística” (2014:64). A presença desse produtor artístico foi significativa para a consolidação da carreira de muitos artistas da época como Simone, Ney Matogrosso, Gilberto Gil, Cauby Peixoto, entre muitos outros.

Outro aspecto dos anos 70 que está aos poucos sendo explorado pelos pesquisadores é a presença feminina na música popular, Adalberto Paranhos (2015) comenta sobre como a temática da mulher ganha maior espaço nessa década e acerca do surgimento de compositoras e intérpretes femininas que passaram a vender muitos discos. Infelizmente esse não será um assunto sobre o qual me debruçarei, embora eu vá comentar no próximo capítulo sobre a intérprete Simone.

Portanto, essa década é quando a consolidação de um mercado fonográfico acontece com uma oferta grande de artistas para diversos públicos dentro da sociedade brasileira. Infelizmente não é possível exibir esse panorama, pois uma pesquisa muito mais aprofundada deve ser feita para elencar nomes e gêneros musicais que soavam nas vitrolas e nas rádios e nas casas brasileiras. No próximo capítulo eu irei me focar em uma tendência no Brasil de meados da década de 1970 que é a divulgação de um repertório específico de música popular hispano-americana.

¹¹⁰ Para estudos que aprofundam na indústria fonográfica brasileira, ver: Vicente (2014); Dias (2000) e Morelli (1991).

CAPÍTULO III “UM NOVO SOL NA AMÉRICA”

A década de 1970 foi, sem dúvida, o momento em que é possível perceber contatos musicais entre os artistas brasileiros e a produção musical da Nova Canção e, mesmo que por um período curto¹¹¹, como afirma Tânia Garcia: “um fenômeno passageiro, uma manifestação datada, que alimentada por uma demanda conjuntural – os anos de distensão da ditadura militar – desapareceu, juntamente com os fatores que o promoveram” (GARCIA, 2006: 3), os indícios de um possível circuito latino-americano, pelo menos na cidade de São Paulo, garantem que esse momento não passou despercebido.

Caio Gomes (2013), em sua dissertação de mestrado “*Quando um muro cai uma ponte une, conexões transnacionais na canção engajada dos anos 1960-1970*” dedica um capítulo para aponta algumas conexões do Brasil com reverberações da Nova Canção e artistas que atuaram na vertente da canção engajada, evidenciando o músico Sérgio Ricardo, que gravou a canção “Canto Americano”¹¹² em castelhano no álbum “Sérgio Ricardo” de 1973. Geraldo Vandré, que já mencionei anteriormente, e Milton Nascimento, que em 1976 gravou a canção “Volver a los 17” com Mercedes Sosa no disco *Geraes*¹¹³ acompanhado pelo grupo chileno Agua que para Gomes, representa uma das conexões mais significativas:

Milton Nascimento e Mercedes Sosa inaugurada nesse álbum é certamente umas das mais solidas pontes construídas nessa segunda metade da década de 1970, ligando o Brasil ao universo da *Nueva Canción Latino Americana*. (GOMES. 2013:184)

¹¹¹ Não é possível precisar uma data de início e nem de fim.

¹¹² Link para escutar Sérgio Ricardo : <<https://www.youtube.com/watch?v=5aV-Juimp2U>>

¹¹³ Milton Nascimento- Geraes 1976- ODEON

Figura 2 - Jornal Movimento

CULTURA

Exceção: música latina no ar

Há três anos este programa fura o bloqueio

Cida Ferraz

Abílio Manoel, para quem não conhece, surgiu no cenário musical brasileiro por volta de 1967, cantando e compondo no estilo do Chico Buarque daquela época. Apareceu em festivais, gravou um ou dois discos e depois sumiu. Voltou há cerca de três anos totalmente mudado, especialista em música latino-americana. E, além de participar de shows universitários, tem mantido desde então um programa radiofônico em São Paulo que merece ser ouvido: o América do Sol, no ar todos os domingos, às 20 horas, nos 96.1 MHz da FM Bandeirantes.

O programa intercala música latino-americana com música popular brasileira que, segundo Abílio, têm o mesmo ritmo, o mesmo ritual. "A música caipira do interior de São Paulo e a música paraguaia têm muitos pontos comuns, da mesma forma que uma queixa boliviana e um píforo nordestino, por causa da influência negra e também por refletirem uma cultura colonialista, seja ela portuguesa ou espanhola".

O objetivo do seu programa é romper com as fronteiras que existem, "destruindo esse verdadeiro Tratado de Tordesilhas que ainda está aí", e fazer com que a música brasileira possa se identificar melhor com as suas irmãs do Continente. Afinados com essa perspectiva, do lado brasileiro, Abílio destaca o Quinteto Violado, os Tapes, do Rio Grande do Sul, a Banda de Pau e Corda e Milton Nascimento, cujas gravações freqüentemente são apresentadas no programa junto com as de novos compositores e novos grupos, "que já estão sendo influenciados diretamente pela música latina".

Nesses três anos de programa, Abílio diz que nunca teve problemas com a censura oficial, "mas já recebi muitos telefonemas de ameaça". Há algumas semanas, quando apresentou quatro músicas dedicadas a Che Guevara — "com exceção de uma, todas já foram lançadas no Brasil, só que as pessoas não sabem que são dedicadas a ele" —, recebeu seis telefonemas, ameaçando-o com denúncia ao Deops ou de falar com a direção da emissora para pedir a retirada do programa do ar.

— Acho que foi porque, dentro do programa, eu li uma carta do Che se despedindo do Fidel. É uma carta mais afetiva que política, em que o Che agradece tudo o que o Fidel fez por ele e termina dizendo que, em Cuba, sua missão estava acabada e ele tinha mais o que fazer. Apesar do tom poético da carta, houve quem se incomodasse só porque ouviu falar em Fidel Castro no rádio, fora do horário de noticiário.

Produtor e apresentador do programa América do Sol, Abílio Manoel pode ser considerado um dos poucos brasileiros conhecedores a fundo da música hispano-americana que, no entanto, é acreditada destinada a uma minoria em nosso país.

— Além de todo o bloqueio imposto pelo imperialismo, que fez com que a gente se distanciasse da América espanhola, há outros problemas. O Brasil sempre foi visto como representante desse imperialismo na América Latina, o que concorreu para diminuir o intercâmbio musical com esses países e aumentar com os Estados Unidos. Além disso, a música é dominada por grandes multinacionais, que só visam o lucro e que contam com a preguiça mental de alguns homens de rádio para só divulgar o cash-box.

Mesmo assim Abílio acha que a música latina conseguiu furar o bloqueio, basicamente porque, num determinado momento, a música brasileira deixou um espaço aberto, impedida de dizer o que as pessoas queriam ouvir. "A censura atuava fortemente e passou a ser interessante ouvir música latino-americana, que estava falando tudo aquilo que a gente gostaria que fosse falado em português. Agora temos que dar continuidade a isso".



Abílio Manoel: a mesma raiz.

MOVIMENTO ... 24/01 - 3/02/80

Fonte: Movimento 248,1980 pag. 81

A cantora Elis Regina também gravou em 1976 “Los Hermanos”, de Atahualpa Yupanqui, e “Gracias a La vida”, de Violeta Parra, no disco *Falso Brillhante*¹¹⁴. A presença dessas canções e desses compositores no disco da cantora sugere a carga simbólica da escolha de Elis Regina em um momento de afirmação de uma postura mais “engajada” (Gomes, 2013:188). Outro artista que mereceu a atenção do autor foi Chico Buarque, que na década de 1960 traçou um contato musical significativo com a *Nueva Trova Cubana*, gravando canções como “Canción Por la Unidad Latino-americana” de Pablo Milanés e “Pequeña Serenata Diurna”¹¹⁵, de Silvio Rodriguez. O autor propõe esse momento como um “movimento” e apresenta a proposta musical do grupo Tarancón e do compositor e radialista Abílio Manoel, amparados na pesquisa¹¹⁶ de Tânia Garcia, além de citar o grupo Raíces de America a partir da década de 1980.

A atuação de Abílio Manoel foi significativa. Foi um compositor português que merece uma atenção nesse capítulo uma vez que sua trajetória inclui uma viagem ao Chile no período de formação da NCCh, convívio com o grupo Los Folkloristas no México, formação do grupo Terra Livre com referências na música Fonte: Movimento 248, 1980 pag. 81

hispano-americana, lançamento do disco *América Morena* em 1976 e apresentação do programa de rádio América do Sol que ia ao ar todos os domingos na radio Bandeirantes (1977-1981) e depois na rádio USP (1984-1986), dedicado à música latino-americana, que resultou em coletâneas de discos que irei mencionar posteriormente.

No programa era possível escutar música da Nova Canção latino-americana, Victor Jara, Quilapayún, Inti-Illimani, Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Silvio Rodriguez além de outras músicas folclóricas como as recopilações da chilena folclorista Margot Loyola. Normalmente esses discos eram importados pelo apresentador, pois ainda não eram de fácil acesso, o que provavelmente impulsionou o compositor a produzir coletâneas. A intenção do programa era a divulgação desse repertório, que ainda não era muito conhecido, mas que estava começando a ser explorado pelo mercado, sem falar que o discurso dialogava com

¹¹⁴ Disco *Falso Brillhante*, 1976 link: <<https://www.youtube.com/watch?v=13yRgQJICWk&t=4s>>.

¹¹⁵ Disco *Chico Buarque* 1978 . Link: <<https://www.youtube.com/watch?v=RcjOnRgowX4>>.

¹¹⁶ GARCIA, Tânia. *Taracón: a invenção sonora de um Brasil latino-americano*. In revista *ArtCultura*, vol. 8, n.13, julho-dezembro de 2006. Para ver sobre Abilio Manoel: GARCIA, Tânia C. Abílio Manoel e a *ola latinoamericana* no Brasil dos anos de 1970. In *Música Popular em Revista*. www.Publionline.iar.unicamp.br/index.php/mupop Ano 3, Vol II. Concedido à mim pela autora.

as premissas da Nova Canção: “Viajando rios, montanhas, do altiplano andino aos pampas, cruzando fronteiras... que a nossa música seja a bandeira comum da América Latina.” (MANOEL *apud* GARCIA, 2012: 9). Mesmo como um compositor que não alcançou um sucesso de vendas com seus discos, seu programa de rádio foi significativo no período da “*ola latinoamericana*”.

Além desses nomes apresentados no parágrafo acima, destaco o trabalho do músico Dércio Marques¹¹⁷, o grupo Chaski e o Grupo Agua como representantes desse primeiro momento do “movimento” situado na década de 1970, o qual culminou no surgimento de outros grupos (Terra Mestiça, Raza India) e em uma expansão no mercado fonográfico que virá a ser explorada no final da década com o lançamento de algumas coletâneas de música folclórica latino-americana.

Para a criação desse cenário me foi útil uma pesquisa nos acervos de jornais de grande circulação e de revistas, que me forneceram fontes que indicam uma movimentação provocada por esse repertório. No Jornal Estado de S. Paulo, boa parte das reportagens encontravam-se no *caderno 2* e foram escritas pelo jornalista Eduardo Martins, que apresentou, principalmente na segunda metade da década de 1970, um panorama de lançamentos de discos com repertório latino-americano no Brasil, além de outras reportagens com a temática da música “latino-americana” no mercado fonográfico Brasileiro.

3.1 O “BOOM” DE BANDAS LATINO-AMERICANAS

As canções somente podem transitar e ir de algum lugar ao outro por meio das pessoas. Seja por uma que viaja de um lugar a o outro, toca seu violão ou apenas canta em um lugar diferente do seu ou por meio de discos, feitos e manuseados também por pessoas. Portanto, o agente para esses caminhos traçados aqui no Brasil no período sobre o qual dediquei esse estudo foi protagonizado antes das canções, por pessoas que as carregavam. O que estou querendo dizer é que antes de os artistas brasileiros começarem a gravar as músicas que escolhi, elas chegaram aqui por meio de outros artistas, e que, montaram grupos em São Paulo nas décadas de 70 e 80. Grupo Agua¹¹⁸, Chaski, Tarancón, Raíces de América são os principais que tiveram repercussão no período.

¹¹⁷ Foi um compositor mineiro que gravou o disco Terra, Vento e Caminho (1977, Marcos Pereira) com canções de Atahualpa Yupanqui.

¹¹⁸ Na verdade esse grupo é chileno e viajou por diversos países da América Latina. No Brasil gravaram com artistas como Milton Nascimento, Ney Matogrosso e Moraes Moreira,

Cada grupo possuía suas especificidades, mas compartilhavam repertório de músicas latino-americanas entre canções folclóricas ou de projeção folclórica; utilização de instrumentos latino-americanos como *charango*, *queñas*, *bombos legüeros*, viola caipira, pandeiro entre outros; e presença de membros estrangeiros. Sem falar que atendiam um público principalmente universitário.

Uma das possíveis razões das formações desses grupos nesse período foi o contexto político que a América Latina enfrentava. Por conta da situação política de alguns países como Chile e Argentina, o Brasil, que também estava sob uma ditadura militar, tornou-se um lugar de passagem e de exílio para algumas pessoas e artistas. O músico argentino Juan Falú¹¹⁹, por exemplo, ficou no Brasil por um tempo e fez parte do grupo Tarancón. A ascensão de Salvador Allende como presidente do Chile em 1970 e depois o golpe em 1973 chamaram a atenção de muitos grupos e pessoas relacionadas aos movimentos de esquerda, que passaram a intercambiar o repertório produzido na NCCh. Mas antes da execução de esse repertório latino-americano ser associado a uma música de resistência aqui no Brasil, os intercâmbios já existiam. Estou me referindo ao grupo Chaski, que, é formado por um equatoriano, Guillermo Noriega, que veio ao Brasil na década de 1960 por meio de convênio cultural entre países da América Latina no governo de Juscelino Kubitschek e que em São Paulo começou a trocar experiências musicais andinas com brasileiros e outros colegas de intercâmbio. Esse contato impulsionou Guillermo em 1973 a se juntar ao brasileiro Dércio Marques e montar um grupo que praticasse o acervo latino-americano. A partir de pesquisas e trocas musicais eles montaram seu repertório:

Buscamos as raízes populares da música latino-americana nas regiões mais propícias para tais pesquisas, fazendo levantamentos de vários países. E temos constatado as imensas possibilidades de suas canções folclóricas, populares e regionais. Há uma variedade admirável e uma conotação poética que precisam, que devem ser divulgadas. E o nosso grupo vem trabalhando muito nessa área¹²⁰.

¹¹⁹ DUARTE, Geni R.; FIUZA, Alexandre F. Arte, política e deslocamento: memórias de músicos latino-americanos no exílio. *História Oral*, v. 18, n. 1, p. 9-33, jan./jun. 2015. Disponível em <<http://www.revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=522&path%5B%5D=pdf>>. Acesso em 17/12/2016.

¹²⁰ Depoimento de Guillermo Noriega presente na reportagem: "Um grupo que pesquisa música folclórica da AL" na folha Ilustrada do dia 11 de novembro de 1975. Reportagem de Ivo Zanini.

Em 1974 o grupo se apresentou com uma formação maior, no auditório do Masp, que contava com Pablo Díaz Encimas, Jorge Pablo Ruiz, Leôncio Choque, Eliana Siñoes, Alberto Alvarez Mejía, Terezinha, Nelson Mota, Alberto Valdez. O grupo não lançou nenhum disco, mas se apresentou em vários palcos na cidade de São Paulo com a divulgação do repertório latino-americano. Ainda está na ativa, mas realiza apenas algumas apresentações esporádicas. Durante os anos teve inúmeras formações, permanecendo apenas Guilherme como fundador. Para ele¹²¹, é a partir da música folclórica que poderia ocorrer uma aproximação cultural, sem estar necessariamente vinculado a movimentos partidários.

O grupo Tarancón, formado em 1973 na cidade de São Paulo pelo espanhol Emilio de Angeles e por outros integrantes¹²², como Miriam Pedroso, Alice Satomi, Jair Nascimento e José Bolívia, tinha como proposta, a integração da América Latina por meio da música:

Está chegando o tempo de se derrubar estes muros. Nossa função é esta: lançar uma ponte, mesmo que seja pequena. Devemos fazer isso, para abrir fronteiras, criar condições para ligar os povos da América Latina. O caminho que nós encontramos foi a música.¹²³ (TARANCÓN, 1975, pg.10)

A instrumentação desse grupo também é composta por instrumentos musicais tipicamente andinos, como já citados anteriormente, além da incorporação de outros brasileiros como viola, pandeiro, queixada. Interessante notar que em todas as formações dessa banda a voz feminina sempre esteve presente. Seu primeiro disco foi em 1976, *Gracias a la Vida*, lançado por um selo independente¹²⁴, somando ao todo nove¹²⁵ discos, dois deles editados pela gravadora Continental. A influência musical é evidente, relacionada à produção da NCCh: "Violeta Parra foi a maior influência para o nosso grupo. A gente até acha que nasceu por causa dela, (...) outro compositor chileno que influenciou muito foi Victor Jara"(TARANCÓN, 1975, p.11). Outras referências são notadas em sua sonoridade no decorrer dos anos, com a mudança na formação e influências de outros gêneros como o rock. O grupo começou sua carreira em apresentações no circuito universitário, onde chegou a ter uma notória repercussão, apresentando para grandes públicos universitários ao redor do Brasil e dividindo palcos com artistas como Milton Nascimento, Ivan Lins e

¹²¹ Este trecho está no material do grupo Chaski fornecido à autora pelo Guilherme.

¹²² Essa foi a primeira formação, mas o grupo possui outras formações.

¹²³ Depoimento do grupo concedido a Carlos Tibúrcio, no Jornal Versus, 1º edição, 1975, pag. 10-11.

¹²⁴ Selo Crazy Records.

¹²⁵ Discografia completa em <<http://tarancon.com.br/>>.

Mpb4¹²⁶. Atuante, “até hoje mantém sua bem sucedida caminhada sem as luzes da mídia, mas com a infalível comunicação “boca a boca”¹²⁷. O grupo continua realizando shows, tocando temas de diferentes momentos de sua carreira em um esquema independente, atuando em concertos em casas de shows e centros culturais, além de ser considerado o primeiro grupo a fazer esse tipo de pesquisa e divulgação do repertório hispano-americano no Brasil. Nos primeiros discos não há nenhuma composição, as músicas são de Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Rolando Alarcón e canções folclóricas da Bolívia (“Tinku”), Argentina (“ Tan Alta Que Esta la Luna”), Cuba (“Duerme Negrito”), Peru (“Urubamba”) e Venezuela (“El Cantar Tiene Sentido”), entre outras, o que demonstrava a variedade do repertório e o interesse em relação à divulgação da música popular latino- americana. Para a historiadora Tânia Garcia, o repertório de Tarancón:

composto pelo cruzamento do cancionero popular brasileiro e latino-mericano, tinha como proposta a integração, a invenção de uma identidade sonora capaz de legitimar o pertencimento do Brasil à cultura latino-americana”. (GARCIA, 2005, p.8)

O grupo Raíces de América foi formado em 1980 pelo produtor argentino radicado no Brasil Enrique Berguer, com o objetivo de apresentar o cancionero latino-americano de uma maneira mais intensa e em forma de grande espetáculo, diferenciando do que já estava sendo desenvolvido por outros grupos¹²⁸: “Nosso objetivo era mostrar, sem levantar bandeiras ultrapassadas, música e poesia latino-americanas, praticamente desconhecidas no Brasil ou conhecidas somente em aspectos parciais”¹²⁹. O espetáculo de lançamento teve uma direção cênica de Flávio Rangel, com recitação de poesias, característica que se manteve nos espetáculos do grupo. O figurino é sempre branco. Os músicos atuantes já eram profissionais e alguns deles já haviam se apresentado em festivais da canção acompanhando Caetano Veloso. Alguns integrantes possuíam outras referências musicais, como o *jazz* e o *rock*, e propunham uma instrumentação e sonoridade diferenciada: baixo, guitarra e bateria dialogando com os típicos latino-americanos:

¹²⁶ A historiadora Tânia Garcia, em seu artigo Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano (2006), sugere alguns aportes da trajetória dessa banda na década de 1970 relacionando com aspectos da política e da contracultura.

¹²⁷ Trecho retirado do site oficial <<http://tarancon.com.br/>>. Acesso em 17/09/2016.

¹²⁸ Além do Tarancón já mencionado, outros grupos se apresentavam na cidade nessa época com repertório folclórico latino-americano como Chaski e o Terra Mestiça, entre outros.

¹²⁹ Enrique Bergen, produtor do grupo em <http://www.raicesdeamerica.com/portu/cd2.asp>.

bateria andina, *bombo leguero*, zabumba, treme-terra, *caja*, tumbadoras, bongós, placas, agogô, triângulos, *zampoñas*, *quenás*, *charango* entre outros. O primeiro disco foi lançado em 1980 pela gravadora Continental, alcançando notável sucesso e sendo o disco mais vendido da gravadora naquele ano, com o apadrinhamento de Mercedes Sosa¹³⁰. Foram 11 discos lançados¹³¹ e suas apresentações aconteceram em alguns grandes teatros da cidade. A formação inicial foi composta por Mariana Avena, Tony Osanah, Willy Verdaguer, Oscar Segovia, Julio Cezar Peralta, Freddy Goes e Sergio Ribeiro. Também segue atuante até hoje, mas com várias alterações na formação. O repertório desde seu início possuía em sua maioria composições autorais que mesclavam gêneros folclóricos latino-americanos, além de composições dos nomes principais da NCCh: Violeta Parra e Victor Jara.

Por sua vez, o Grupo Agua foi um grupo chileno que fez turnê por diversos países da América Latina. Chegou ao Brasil na década de 1970 e participou de alguns álbuns de artistas brasileiros, trazendo referências de música hispano-americana e de um processo de produção musical baseado na “criação coletiva”, que consistia na improvisação de instrumentos andinos e voz. Fez turnê pelo Sudeste e Nordeste do país. Em 1976 gravou com Milton Nascimento no disco *Geraes* quatro faixas. Gravaram também com Ney Matogrosso (*Seu tipo*, 1979) e Moraes Moreira (*Bazar Brasileiro*, 1979). Em 1978 gravaram pela Som Livre o álbum *Transparências*, com músicas autorais e versões da música de Violeta Parra. O grupo termina na década seguinte, mas um de seus integrantes fica no Brasil, Polo Cabrera, dando continuidade ao processo de musicalidade de “criação coletiva”.¹³² Outro grupo formado por integrantes chilenos é o Viento del Sur que nasce em São Paulo e em 1979 retorna a Santiago do Chile.

Em São Paulo havia o restaurante América do Sol¹³³, onde grupos que trajavam roupas típicas andinas se apresentavam com repertório da região, mas foi difícil nomear quais eram eles, pois encontrei apenas referência da apresentação de grupos, mas sem nomes. Como algumas dessas bandas que surgiram nesse período não lançaram discos, ou apenas o fizeram de forma independente, a pouca divulgação dificultou encontrar maiores detalhes. Mesmo assim, alguns nomes

¹³⁰ Principal intérprete do Nuevo Cancioneiro argentino,

¹³¹ Discografia completa em <<http://www.raicesdeamerica.com/>>.

¹³² Eu tive o prazer de conhecer o músico, que hoje vive em Florianópolis e atua como professor de charango e musicalização étnica.

¹³³ Na década de 1970 era um ponto onde se podia escutar música latino-americana. O restaurante se encontrava na rua João Moura, 698.

apareceram: Terra Mestiça, Raza India e Os Inkamarus¹³⁴, mas, provavelmente, outros grupos tocavam nesse restaurante e em outros pontos da cidade. Um trabalho mais aprofundado seria necessário para mapear quais grupos surgiram nessa época e, a partir disso, poder-se-ia montar o circuito de música latino-americana que acontecia na cidade.

3.2 "TAMBÉM NA MÚSICA CHEGA A VEZ DOS LATINOS" ¹³⁵ COLETÂNEAS E DISCOS LANÇADOS.

Apresentar um panorama de artistas que gravaram música hispano-americana, quais discos de artistas foram editados no Brasil e as coletâneas e antologias lançadas desse repertório por gravadoras era um dos objetivos desse trabalho no começo da pesquisa, pois, assim, eu poderia estabelecer em números como esse repertório se inseria no mercado fonográfico brasileiro, o que me ajudaria a compreender a divulgação desse repertório. Como toda pesquisa encontra suas dificuldades, na minha busca aos catálogos de gravadoras, para começar o levantamento dos discos, tive minha primeira decepção: essa tarefa não seria possível.

Depois de muitos e-mails não respondidos, batidas na porta de gravadoras, ida a diversos sebos pela cidade de São Paulo e centros culturais, descubro que infelizmente boa parte dos catálogos com os discos lançados foram perdidos, principalmente porque as gravadoras da época com o tempo iam se fundindo, e muitos dos acervos acabaram se perdendo ou sendo organizados de uma maneira não funcional. Em alguns sebos me disseram que esses catálogos poderiam estar com colecionadores, e ao conversar com um deles, obtive a resposta: "Acho melhor você mudar sua pesquisa, pois isso você não irá conseguir". Enfim, após esse momento não muito motivador, encarei a realidade e a tarefa de achar esses dados por meio de outros meios. Evidentemente que a busca não foi completa, mas entre idas e vindas em feiras de discos, principalmente em São Paulo e Florianópolis, consegui montar um bom acervo pessoal, que continham informações nos próprios

¹³⁴ Eu tenho um LP desse conjunto intitulado "*canto a los Pueblos andinos*" Vol. 3 produzido no Brasil lançado pelo selo Producciones "Inkamaru", mas não possui o ano de lançamento.

¹³⁵ Título da reportagem original do Jornalista Eduardo Martins para o Estado de S. Paulo: Caderno 2 Estado de S. Paulo 14/10/1979

encartes de outras coletâneas e ou artistas e produtores envolvidos, o que facilitou a busca por outros lançamentos. As conversas com os vendedores nos sebos foram importantes, pois eles também não possuíam os catálogos, e assim como eu viram no próprio disco um meio para se encontrar outras obras. Passei a pensar assim, cada disco poderia me levar a outro, relacionando os artistas.

Na busca em jornais para entender o contexto da época, tive o sucesso de encontrar algumas reportagens que abordavam exatamente o que estava procurando: o lançamento de discos latino-americanos no Brasil. O jornalista Eduardo Martins, em reportagens no *Caderno 2* no Jornal o Estado de São Paulo, elencou, em uma grande reportagem, no dia 14 de outubro de 1979, todos os discos lançados pelas gravadoras que estavam explorando o "filão" da nova música latino-americana. Em uma lista de discos, ele comentou e indicou músicas, além de trazer outras referências de artistas brasileiros que estavam explorando esse repertório, como os já mencionados Milton Nascimento, Dércio Marques, Abílio Manoel, Elis Regina e Caetano Veloso. Em 19 de outubro de 1980 ele completa a lista com mais 25 discos, indicando a existência de um mercado consumidor de fato para essa música.

Até outubro de 1979 apenas 37 discos da moderna música latino-americana haviam sido editados no Brasil, segundo um levantamento pioneiro feito pelos Estad. Em um ano este numero foi acrescido de mais 25 lançamentos. E, para os próximos seis meses, estão previstos pelo menos 15 a 20 LPs, o que indica que existe na verdade um mercado consumidor. E qual é ele? (MARTINS, E. O estado de são Paulo, 19 de outubro de 1980)

Nessa mesma reportagem, ele responde a pergunta que fez, colocando os estudantes e "um público consumidor de até 40 anos" como os consumidores, que tem a Copacabana e a Bandeirantes como as gravadoras entusiastas, além de um interesse mais comedido da CBS e da Continental. Esta última que possuía em seu catalogo o primeiro lançamento do Raíces de América, que foi o disco mais vendido e bem-sucedido do ano de 1980 para a gravadora. Um ponto importante é que ele não comenta os gêneros explorados no primeiro capítulo desse trabalho, destacando os lançamentos vinculados à Nova Canção Latino-Americana, o que indica essa nova tendência da música hispano-americana no Brasil:

Lista de discos lançados entre 1977 e 1983 segundo a lista de Eduardo Martins e acervo pessoal da autora:

Tabela 1 – Discos e coletâneas lançadas

Coletânea Artista/	Disco	Gravadora	Ano
Ariel Ramirez/ Felix Luna/ Los Fronteirizos	Misa Criolla	Philips	1978
Amparo Ochoa	<i>Cancionero Popular</i>	Bandeirantes	1979/80
Angel Parra	<i>Angel Parra do Chile</i>	Copacabana	1976
-	<i>Al mundo niño, le canto</i>	Copacabana	1979/80
-	<i>Las cuecas de Angel Parra y Fernando alegria, Copacabana</i>	Copacabana	1979/80
Atahualpa Yupanqui	<i>Atahualpa Yupanqui</i>	EMI- Odeon	1979
Atahualpa Yupanqui	<i>El canto del Viento</i>	Ariola	1980
Coletânea	<i>América do sol</i>	Bandeirantes	1978
Coletânea	<i>América do sol especial</i>	Copacabana	1982
Coletânea	<i>América do sol volume 2</i>	Bandeirantes Discos	1979
Coletânea	<i>América do sol Volume</i>	Bandeirantes discos	1980
Coletânea	<i>América Latina Canta</i>	Bandeirantes	1979
Coletânea	<i>América Latina Canta. Volume 2.</i>	Bandeirantes	1979/80
Coletânea	<i>América Latina Canta. Volume 3.</i>	Bandeirantes	1981
Coletânea	<i>América Latina de Hoje. Volume 2</i>	Epic	1978
Coletânea	<i>Chile Canta</i>	Copacabana	1978
Coletânea	<i>Concerto Andino</i>	Bandeirantes	1980
Coletânea	<i>El Humahuaqueño, lo mejor del folklore</i>	Fermata	1983
Coletânea	<i>Folclore Latino-americano</i>	RCA	1976
Coletânea	<i>Nueva Canción de Chile</i>	.Bandeirantes	1978

Coletânea	<i>Nueva Canción de Chile</i>	Bandeirantes	1980
Coletânea	<i>Nueva Cancion chilena</i>	Copacabana	1979/80
Coletânea	<i>Viva Argentina</i>	Bandeirantes	1979
Coletânea	<i>Viva Bolívia</i>	Bandeirantes	1980.
Coletânea	<i>Viva México</i>	Bandeirantes	1980
Gabino Palomares	<i>La Moidicen de Mallinche</i>	Bandeirantes	1979/80
Grupo Agua	<i>Transparências</i>	Som Livre	1978
Illapu	<i>Despedida Del pueblo</i>	Copacabana	1979/80
Inca Taki	<i>Folclore latino-americano</i>	Odeon	1979/80
Inti-Ilhimani	<i>Viva Chile</i>	Copacabana	1978
Inti Ilhimani	<i>Canto de pueblos andinos</i>	Copacabana	1979
Isabel Parra	<i>Y en la Calle codo a codos somos mucho más que dos</i>	Copacabana	1980
-	<i>Vientos del Pueblo</i>	Copacabana	1980
Isabel Parra	<i>Isabel Parra</i>	Copacabana	1979/80
Jatari	-----	Copacabana	1979/80
José Fernando González	<i>Misa de los andes</i>	Emi-Odeon	1978
Jose Larraje	<i>Dedicado a América Latina</i>	Emi-Odeon	1979
Coletânea	<i>Lo mejor de Chile</i>	Arena Copacabana	1978
Coletânea	<i>Lo mejor del duo Isabel y Angel Parra</i>	Copacabana	1980
Los Buenos Paraguayos	<i>Sudamerica Instrumental</i>	Copacabana	1977
Los Folkloristas	<i>México</i>	Bandeirantes	1980
Los Jaivas	<i>Los Jaivas</i>	Emi-Odeon	1977
	<i>Rock Andino</i>	Emi-Odeon	1982
Los quechuas	<i>Inkaquenas</i>	Bandeirantes,	1979
Martin Coplas	<i>Hermano Americano</i>	CID	1979.
Mercedes Sosa	<i>Mercedes Sosa</i>	Philips	1978

-	<i>A arte de Mercedes Sosa</i>	Philips	1977
-	<i>Interpreta Atahualpa Yupanqui</i>	Philips	1978
-	<i>Serenata para la tierra uno</i>	Philips	1978
-	<i>Cantata Sudamericana</i>	Philips	1979
-	<i>Gravado ao vivo no Brasil</i>	Polygram-1979 – 80	
-	<i>Mercedes Sosa</i>	Polygram-Philips	1984
-	<i>Vengo a ofrecer mi corazón</i>	Polygram	1985
Patricio Manns	<i>El sueño americano</i>	Arena Copacabana, 1980	
Peña de los Parra	<i>Peña de los Parra</i>	Intermusique. Copacabana	1978
Pablo Milanês	<i>La vida no Vale Nada</i>	Ariola	1979-80
Coletânea	<i>Primeiro Festival Folclórico Boliviano de Música e dança, 1978</i>		
Quilapayun	<i>Cantata a Santa Maria de Iquique</i>	Intermusique-Copacabana	1979.
Raices de américa	<i>Raices de américa</i>	Eldorado	1980
-	<i>Volume II</i>	Eldorado	1981
-	<i>Fruto do Suor</i>	.Eldorado. 1982	
Sawa Siray.	<i>Soy del Norte</i>	Copacabana	1970-80
Silvio Rodriguez	<i>Te Doy una Cancion</i>	Ariola	1979-80
Soledad Bravo	<i>Canta Rafael Alberti</i>	CBS	
Soledad Baravo	<i>Caribe, CBS</i>		1982
Tarancón	<i>Gracias a la vida</i>	Crazy records	1976
-	<i>Lo único que tengo</i>	Crazy records	1977
-	<i>Rever mi tierra</i>	Crazy records	1979
-	<i>Bom dia.</i>	Crazy records	1979-80

Tita Parra	<i>Amigos tengo por cientos</i>	Copacabana	1979-80
Victor Jara	<i>Victo Jara</i>	Intermusique-Copacabana	1979
-	<i>Canto Libre</i>	Copacabana	1980
Viento del sur	<i>Viento del Sur</i>	Crazy records	1980
Violeta Parra	<i>últimas composiciones de Violeta Parra</i>	RCA	1978
-	<i>Canciones inéditas-volumen 2</i>	Copacabana	1979
-	<i>Canciones inéditas</i>	Copacabana	1980

Fonte: Elaborada pela autora e O Estado de São Paulo (1980).

Figura 3 - Contra-Capa do Disco América Latina Canta 3 (1981)



Fonte: Foto da autora.

3.3 IMPRENSA ESCRITA

Como já comentei no início desse capítulo, encontrei algumas reportagens sobre essa “onda latino-americana” em jornais de grande circulação, como Estado de S. Paulo e Folha de São Paulo. Dentre o que encontrei, havia a divulgação dos concertos de grupos brasileiros ou estrangeiras em casas de shows ou restaurantes especializados, além de reportagens mais específicas comentando sobre o lançamento dos discos e outras acerca dos grupos e artistas que viriam a se apresentar.

Figura 4 - Reportagem Jornal O Estado de São Paulo

A música e o teatro de Cuba não estarão presentes no III Festival Internacional de Teatro, apesar dos apelos que a promotora do encontro, Ruth Escobar, fez ao governo e a políticos de Brasília, como o presidente do PSD, José Sarney. Mas a música da Argentina e da Nicarágua estarão sob as luzes do Teatro Municipal, onde se apresentam o já mitológico Atahualpa Yupanqui e Luís Enrique Mejía Godoy, junto com o Grupo Mancotal, com sua música folclórica e revolucionária. Antes mesmo do III Festival, a música da Argentina e da Nicarágua, e de Cuba, já podia ser ouvida no Brasil, através de alguns discos, como o recente El Son nuestro de cada Día, de Carlos Mejía Godoy, irmão de Luís Enrique. Os discos e o trabalho desses artistas mostram os fortes vínculos que os unem à sua terra e à história de seu povo, parte importante da América Latina.

A música latina que SP poderá (ou não) ouvir

EDUARDO MARTINS

Atahualpa Yupanqui costuma dizer que, embora não seja “político, mas social”, sua música reflete o mundo em que vive. E que ele descreve como o vale, a montanha, o pampa e o mar. Quase igual ao de Luís Enrique Mejía Godoy, cujo canto, porém, tem um conteúdo marcadamente panfletário e revolucionário. O mesmo que, abraçado pelos mais de 20 anos de vigência do regime castrista, os cubanos Pablo Milanés e Silvio Rodríguez expressam num tom quase lamento e nostálgico, poucas vezes ardente.

O argentino Atahualpa Yupanqui já foi até membro do Partido Comunista, mas fez uma opção consciente: “O partido interferiu em minha guitarra, e eu escolhi a guitarra”. Por isso, agora, este cantor e compositor de sangue índio e basco patra acima dos partidos e tendências. Até mesmo sua música, muito mais que o próprio caráter social que Atahualpa lhe atribui, guarda um profundo sentido humano: Yo tengo tantos hermanos que no los puedo contar/en el valle, en la montaña/en la pampa y en el mar/Yo tengo tantos hermanos que no los puedo contar/Y una novia muy hermosa/que se llama libertad.

Los hermanos não constitui apenas a canção mais conhecida de Atahualpa, mas também aquela que revela o que ele considera mais importante “para o homem, o amor, a dor, a vida, a morte, a solidão e o caminho, o que encontrou e o que ficou”. No Brasil, apenas um álbum duplo lançado em 1979 pela EMI-Odeon registra sua obra, interpretada por ele mesmo, Atahualpa Especial. São 30 faixas que dão uma idéia razoável de sua produção musical, muito pouco, porém, para o poeta cuja obra-prima de sensibilidade, El payador perseguido, somente pôde ser conhecida ainda em disco importado.

Se toda a obra de Atahualpa se dirige para o homem como motivo é fim em si mesmo, para os nicaraguenses Luís Enrique e Carlos Mejía esse tema assume prioritariamente a forma de um instrumento da Revolução. Nem mesmo os hinos patrióticos e as canções marciais legadas pelo regime de Allende, no Chile, se revestiram de tamanha candência revolucionária.

Hoje, a música dos irmãos Mejía glo-

rifica o regime que há dois anos governa a Nicarágua, mas, antes da revolução, ela teve parte importante na estratégia utilizada pelos sandinistas para sublevar a população. “Vamos levar ao Brasil canções de antes e depois da revolução, pois não existe ali nenhuma informação sobre a nossa música”, afirmou Luís Enrique ainda esta semana. “Algo que fale de Sandino, da luta guerrilheira, da insurreição e das atividades após o triunfo”, concluiu.

Luís Enrique viajará acompanhado do conjunto Mancotal, mas ainda não se sabe se apresentará em São Paulo seu mais recente trabalho com o irmão Carlos, um canto épico à Frente Sandinista de Libertação Nacional, apresentado pela primeira vez na Nicarágua no dia 19,

como parte das comemorações do segundo aniversário da queda do regime de Somoza.

Por enquanto, só mesmo por meio de discos importados se poderá tomar conhecimento pleno da obra dos irmãos Mejía (apenas Carlos tem um editado no Brasil). Em Para luchar e quererte... da CBS Ítaca, edição de 1977, Costa Rica, Luís Enrique mostra que nem mesmo seu canto de amor abre mão de um objetivo revolucionário: “Te amo con la misma alegría/que vemos avanzar/ el futuro del pueblo” ou “Más bien, en la lucha nació/ese amor que creció/en mi pecho y tu vientre”. Em Reconozco, seu verso deriva para uma severa autocrítica: “Reconozco/que no he sido lo mejor/que he dado/poca a mi vida y a la vida de los otros”.

Exemplo máximo de música engajada, Guitarra armada, este um LP que reúne os dois irmãos Mejía, serviu para o povo nicaraguense como um verdadeiro manual de guerrilha. Com melodias de andamento muito rito e até mesmo marcial, as letras ensinam a armar e manipular um fuzil, a manejar as munições, a preparar explosivos em casa e terminam com a apologia do regime revolucionário sob a forma de um Hino da unidade sandinista.

De arte mais elaborada que a do irmão que virá ao Brasil, Carlos Mejía é autor ainda da Misa Campesina Nicaraguense, cujo canto de entrada já define, nas primeiras palavras, todo o roteiro que se ouvirá: “Vos sos el Dios de los pobres/el Dios humano y sencillo el Dios que suda en la calle/el Dios de rostro curtido/por eso es que te hablo yo/asi como habla mi pueblo/porque sos el Dios obrero/el Cristo trabajador”.

O único disco de Carlos Mejía lançado no Brasil, El son nuestro de cada día, saiu esta semana pela CBS e inclui sua obra pré-revolucionária, que mescla cantos tradicionais e mesmo líricos a seus momentos mais panfletários. No acompanhamento, Los de Palacagüina, conjunto que tradicionalmente se apresenta com o autor.

Fruto ambos do movimento conhecido como Nova Canção Cubana, não se busque em Silvio Rodríguez e Pablo Milanés o ardor revolucionário dos nicaraguenses. Mesmo quando sua trova não oculta um conteúdo social ou político, soa de forma nostálgica e até mesmo triste. De Silvio Rodríguez, o Brasil já conhecia a Pequeña Serenata Diurna, gravada em 1978 por Chico Buarque, e há um ano, com a edição de seu primeiro LP no País, Te doy una canción, pôde ser apreciada com maior profundidade.

Outro intérprete da realidade cubana pós-Sierra Maestra, Pablo Milanés igualmente se divide entre um canto de solidão (La vida no vale nada) ou A Salvador Allende, em seu combate por a vida, histórico (Canción por la unidad latinoamericana) e até mesmo amoroso (Hoy la vi, Para vivir e Llegaste a mi cuerpo abierto). E, também em LP do ano passado, La vida no vale nada, sua obra já pode ser ouvida no Brasil.

O único LP de Atahualpa Yupanqui editado no Brasil foi lançado em 1979 pela EMI-Odeon. Álbum duplo, reúne 30 composições do autor argentino, interpretadas por ele próprio, entre as quais “Luna Tucumana”, “El Alasán”, “Si me veía mirando lejos” e “Danza Santiagueña”. São canções, sambas, poemas, chareras, milongas e vidalás. Ainda em edição nacional, existe um LP em que Mercedes Sosa canta só Atahualpa.



Figura 5 - Reportagem Jornal Folha de São Paulo

Música Popular

Novo Sol de América

WALTER SILVA

Não há mais dúvida. Um novo sol começa a ser visto no meio desta escuridão enorme que envolve a música popular. Um sol cujos raios maiores começaram a brilhar em terras longínquas e que já se estende até nós, trazendo ritmos, sons, instrumentos e muita história verdadeira a ser contada pela primeira vez a tantos ouvidos já quase surdos.

Começa a se sentir a presença da música da terra latino-americana entre nós. Já se formam os primeiros grupos e o sucesso das primeiras apresentações denuncia que durará por muito tempo esta bendita nova onda. Cumbias, joropes, cuecas, balões, toadas, rancheras, guaranias, todos os ritmos de mãos dadas cantando a canção maior, "Tarancon" e "Chaska", os primeiros grupos a se dedicar exclusivamente a esse tema, serão seguidos, te-

nham certeza, por muitos outros.

Cantores de outros temas aderirão a essa nova moda, que se propõe a cantar nossa sentimentalidade latino-americana.

Finalmente é chegado o momento de se ouvir coisas serias e livres dos compromissos comerciais com o consumo.

Amanhã, e no sábado, às 21 horas, no Teatro Anchieta, o grupo **Chaska** — que é o nome de uma maratona que os incas faziam, correndo de Cuzco a Quito levando suas mensagens — estará mostrando raios desse sol há tanto esperado.

Ella Regina incluiu no seu próximo show de dezembro, no Teatro Bandeirantes, alguns números do mesmo repertório.

Será muito difícil apagar esse sol desta vez. Repetindo Cesar Roldão Vieira, Amem, América.

Fonte: Folha de São Paulo 20 de novembro de 1975. Ilustrada.

Figura 6 - Partitura Jornal Versus

¡Vamos Chile!

Va-mos Chi-le, ca-ra-jo va-mos Chi-le, ca-ra-jo Chi-le no se
 rio-de, ca-ra-jo Se sien-te se sien-te, se sien-te se sien-te. A llen-de es-ta pre-sen-te
 Her-man-o Chi-le-no, no ba-ja la ban-de-ra que a-qui es-ta-mos dis-pues-tos a cru-
 zar la cor-di-ller a-ten-cion a-ten-cion a-ten-cion to-da la cor-di-ller va ser-
 de pa-re-don de pa-re-don de pa-re-don ya van a ver ya van a ver ya van a ver
 ya van a ver cuan-do ven-gue-mos a Chi-le y a Tre-lew

Fonte: Versus, set.78. Numero 27 pag. 29

Figura 7 - Reportagem Jornal Folha de São Paulo

FOLHA DE S. PAULO
FOLHA ILUSTRADA
São Paulo, terça-feira, 11 de novembro de 1975

44

Um grupo que pesquisa música folclórica da AL

São dois bolivianos, dois brasileiros, um argentino, um colombiano e um equatoriano. Conheceram-se em São Paulo em razão da música. Uniram-se e aqui formaram o "Grupo Chaski". Missão: pesquisar as origens da música folclórica latino-americana e divulgá-la.

Esse objetivo está sendo cumprido desde 1973, quando o conjunto promoveu seu primeiro recital. Utilizando instrumentos medievais ou tradicionais — como kena, tarka, pinquillo, rondador, pifano, flauta doce, triple, samponha, pitos, viola, bombo, maracas, etc. — os sete músicos, que também são cantores, buscam acima de tudo levar os ritmos da América Latina a um público maior.

— "Buscamos as raízes populares da música latino-americana nas regiões mais propícias para tais pesquisas, fazendo levantamentos dos vários países. E temos constatado as imensas possibilidades das suas canções folclóricas, populares e regionais. Há uma variedade admirável e uma conotação poética que precisam, que devem ser divulgadas. E o nosso grupo vem trabalhando muito nessa área. Cada vez estamos mais interessados em novos estudos e na sua divulgação, através de recitais e espetáculos, disse

Guillermo Noriega Moreno, fundador do "Chaski". Ele é equatoriano, de 39 anos, desde 1960 radicado em São Paulo, arquiteto formado pelo Mackenzie e professor universitário.

ATIVIDADE
Guillermo e os demais integrantes do "Chaski" acreditam que uma das melhores formas de os povos latino-americanos se conhecerem é através da música folclórica, devido à sua origem.

Segundo eles, até agora pouco foi feito para uma verdadeira união musical, que, por sua vez, resulta em maior aproximação cultural. As segundas viagens que têm feito pelo interior agreste da Bolívia, Argentina, Venezuela, Maríma, Colômbia, Peru e Equador, além do Brasil, em busca de ritmos e composições que podem datar de até 3 mil anos antes de Cristo, e também de instrumentos e roupas típicas, nunca falharam.

— "Uma dificuldade ou outra sempre a gente encontra, acentua Guillermo, mas nada impede nossa ação. Temos ido aos rincões mais afastados e conseguido excelente material. Ainda neste ano pretendemos pesquisar a região de Mato Grosso".

QUEM SÃO
O "Chaski" ensaia periodicamente. Neste último fim de semana, o tra-

balho foi ainda mais intenso, pois o grupo dará um recital hoje, às 20h30, no auditório do NASP, à av. Paulista.

Seus integrantes operam em atividades diversas, porém o que mais os une é a música folclórica. Guillermo Noriega Moreno, do Equador, criou o "Chaski" (mistura das palavras Cuzco e Quito, e o símbolo do grupo é um mensageiro voador que que unia as duas cidades) e é seu principal incentivador. Já permaneceu 5 anos (com bolsa de estudos) em Paris, aprimorando os conhecimentos de música, urbanismo, ergonomia e ecologia. Cedeu seu apartamento (no largo do Arouche) para os ensaios do grupo, com apoio da mulher e da filha, e sem protestos dos vizinhos.

Raul Alvarez Mejia é da Colômbia. Com 37 anos, arquiteto, estudou violino e, durante 10 anos, foi tenor do Coral Tomás de Victoria, em Medellín. Toca vários instrumentos.

Jorge Pablo Fernandes Ruiz, técnico em Turismo, está há tempos em São Paulo, residindo em Campinas. É cantor e executa instrumentos de percussão. Tem 26 anos.

Pablo Dias Encinas, boliviano de La Paz, é estudante de Ciências Econômicas. Com seus 22 anos, já formou dois grupos folclóricos, um deles vencedor do Festival Universitário do

Folclore em S. Paulo, quando só apresentou instrumentos de vento.

Alberto Valdez também é da Bolívia. É químico e estuda Economia e Administração. Iniciou-se na música no coral do Colégio San Lulz de Oruro, e integrou dois conjuntos.

Nelson Mota Melo (Nelsinho), brasileiro, 23 anos. Estudou arquitetura. de tempos para cá está voltando para o piano, flauta e violão.

Finalmente, Eilana Simões Rodrigues da Silva, é a única mulher do "Chaski". Desde os 11 anos canta e estuda flauta doce. Tem 20 anos de idade e fez estudos com os maestros Christensen, Samuel Kerr, Diert Wolf, Wal-

ter Laurencio, Schnorrenberg. Participou de diversos grupos musicais, como o Musicaviva e Buskapé. Atualmente canta no Conjunto Coral de Câmara de São Paulo (contralto) e é contrabaixista da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo.

PROGRAMA
Para o recital de hoje, o Grupo "Chaski" interpretará músicas e ritmos diversos, entre os quais "Samponada", da Bolívia; "Virgens del Sol", do Peru; "Caliché", da Colômbia; "Basija de Barro", do Equador; Rio Manzanares", de Venezuela, e "Assum Preto", do Brasil

— IVO ZANINI.



Há dois anos que o Grupo "Chaski" pesquisa e divulga o que há de mais puro no folclore da América Latina

Fonte: Folha de São Paulo, Ilustrada, 11 de novembro de 1975 pg. 44.

Figura 8 - Reportagem do Jornal Estado de São Paulo



A música latina, agora mais seletiva

EDUARDO MARTINS

Como modismo, o filão está esgotado. Por isso, a tendência, agora, é a de os lançamentos de música latino-americana escassearem, contemplando ou os grupos que deram certo, ou aqueles que tragam uma proposta inovadora ou mesmo as montagens que abrangem esses dois aspectos. Como, por exemplos, os novos discos dos conjuntos Raíces de América e Los Jaivas e a coletânea América do Sol Especial.

Já no terceiro LP, o grande mérito do Raíces de América até o momento consistiu em ter acompanhado as sutis modificações ocorridas no mercado da música latina no Brasil. Se o primeiro disco praticamente só incluía composições já conhecidas do público interessado, no segundo o Raíces dava maior ênfase às suas próprias canções, abrindo dessa forma um novo e mais diversificado caminho. Recém-lançado, Fruto do Suor prima pelo equilíbrio; não apenas explora as músicas dos integrantes do grupo (entre os quais a faixa-título, uma das mais fortes do LP) como integra o Brasil nesse trabalho (com as versões de "O Que Será", de Chico Buarque, e "O Violeta", de Elomar, apresentada como "El Guitarero", ou ainda a oportuna regravação de um clássico quase esquecido da Tropicália, "Soy Loco por ti, América", de Gil, Capinam e Torquato Neto) ao mesmo tempo que revive dois clássicos do gênero, "Canción con Todos" e "Canción para la Unidad Latino-Americana". Neste disco, ainda, dois solis-

tas vocais assumem o primeiro plano, a esplêndida cantora Mariana Avena, exemplar na interpretação de "O Que Será" e "Canción con Todos", e Tony Osanah, cujo desempenho também se mostra extremamente eficiente em "Fruto do Suor" e "Soy Loco por ti, América", enquanto os demais integrantes do grupo assumem, com muita propriedade, seu papel de coadjuvantes instrumentais. Enfim, uma saudável demonstração de inquietude criativa e de não-conformismo ante o sucesso já obtido.

De origem pop, Los Jaivas constituem um dos raros grupos editados em disco no Brasil que combinam instrumentos eletrônicos, como a guitarra elétrica e o sintetizador, com as flautas e tambores indígenas Rock Andino, seu segundo LP lançado no Brasil (o anterior, fora de catálogo, tem o nome do conjunto e foi editado em 1977), combina mais de 30 instrumentos para o desenvolvimento dos sete cantos de Las Alturas de Macchu Picchu, poema de Pablo Neruda recriado musicalmente pelos próprios Jaivas: 1 — Del Aire al Aire, hábil transposição apenas instrumental do som das zampoñas de uma caixa para outra do equipamento estéreo; 2 — La Poderosa Muerte, música eletrônica e conjugação de ritmos, como a cutca e a tonada chilena e a diablada boliviana; 3 — Amor Americano, um huaylash, de Huancayo, no centro do Peru; 4 — Agulla Sideral, canção; 5 — Antiga América, faixa instrumental; 6 — Sube a Nacer Conmigo, Hermano, um joropo (tema do folclore venezuelano, muito vivo); 7 —

Final, em ritmo mais lento. O disco nasceu de um programa produzido em conjunto pelas TVs do Chile e Peru e sua gravação no Brasil fazia parte dos projetos de Ellis Regina, ao falecer. Trata-se, seguramente, de um trabalho único no gênero.

Montada com muita habilidade pelo cantor e compositor Abílio Manoel, que há anos se especializou em música latina, América do Sol Especial apresenta, em 14 faixas, um painel razoavelmente indicativo do tipo de música que se faz no Continente, tanto no seu aspecto mais polêmico e social quanto no tradicional e folclórico. Há grupos ou artistas que ainda não tiveram LPs editados no Brasil, mas que nem por isso deixam de ser representativos da cultura sul-americana, como Los Olimareños, Machitún, Los Cuatro Cuartos, Gilbert Favre e Luchó Cavour. Ao mesmo tempo aparecem nomes mais conhecidos, como os de Angel e Isabel Parra ou Víctor Jara ao lado de outros que, embora já editados no Brasil com pelo menos um LP, são familiares somente a um pequeno grupo de aficionados, a exemplo de Patricio Manns, Sawasiray, Los Curacas e Illapu. Conclui o disco uma faixa com o semibrasileiro Tarancón e outra com o conjunto Flor da Terra, esta absolutamente dispensável pela descolorida interpretação de "Caminhando", de Geraldo Vandré, incluída com certeza apenas para aproveitar um fonograma da própria gravadora, a Copacabana. De qualquer forma, um lançamento interessante, recomendável até mesmo aos já iniciados nesse tipo de música.

Fonte: O Estado de São Paulo. Caderno 2, 19 de outubro de 1982 pag. 18

Embora o número de reportagens não seja expressivo, pois comeci a encontrar esse assunto principalmente a partir de 1974 até 1983/85, é interessante perceber que é um tema que foi ao menos explorado. Os artistas recebiam divulgação dentro desses meios, críticas sobre apresentações (principalmente o

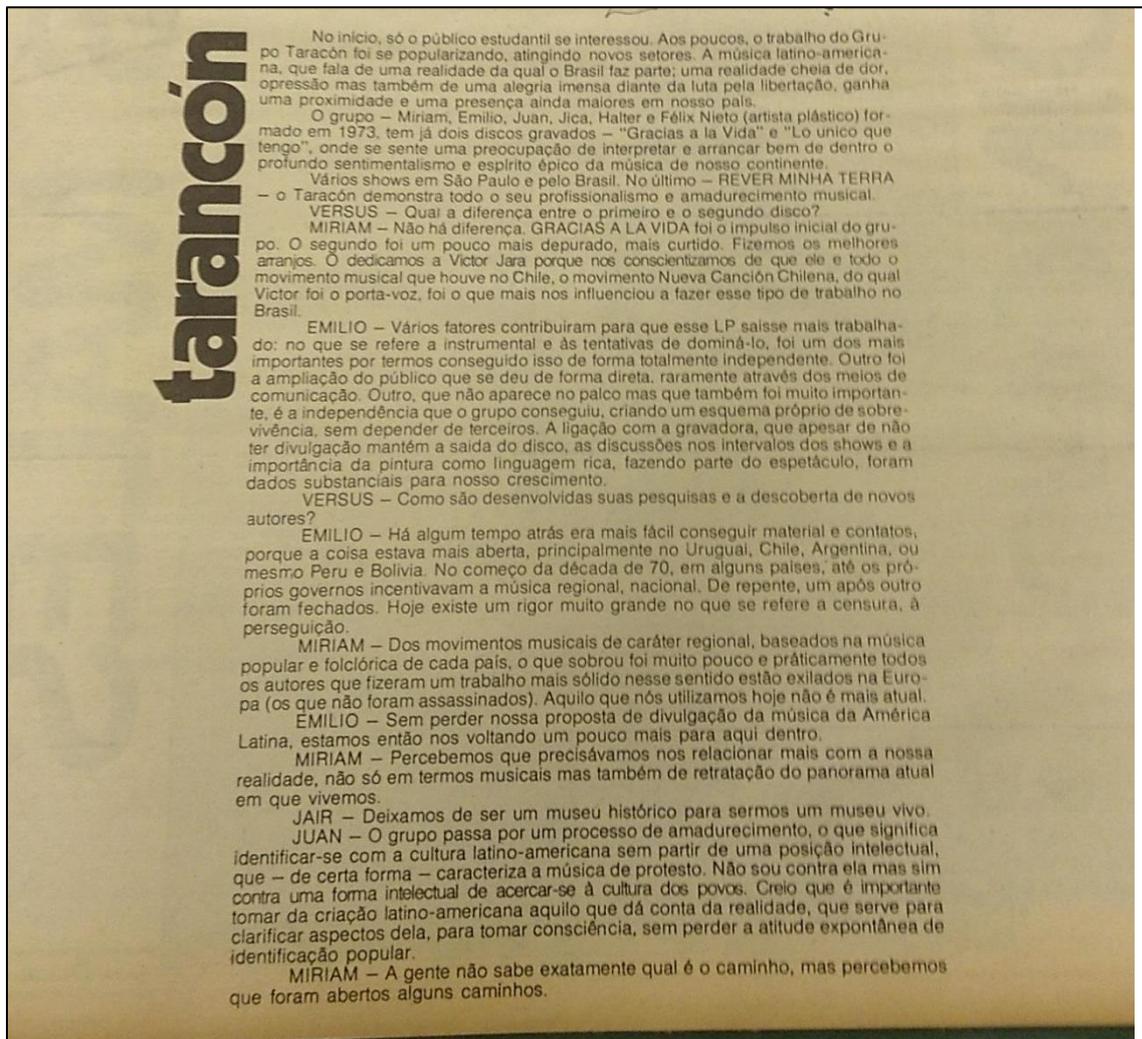
Raíces de América e Tarancón), reportagens comentando sobre o surgimento desse circuito, seja pelos discos como também nos shows de artistas hispano-americanos. Isso impulsionou e atestou a presença de uma produção de repertório hispano-americano vinculado à produção da Nova Canção e à música folclórica latino-americana.

Entretanto, os grandes jornais não foram os únicos que abordaram essa temática, muito pelo contrário. Em plena ditadura, os meios de comunicação ainda funcionavam como um dos caminhos para se conseguir informar o público, mesmo sofrendo com a repressão. As publicações da mídia alternativa¹³⁶ atuavam como dispositivos de resistência ou de contracultura, com temáticas geralmente vinculadas às classes operárias, questões trabalhistas e oposição ao governo ditatorial.

Dentre os nomes conhecidos, eu destaco dois jornais que consultei e nos quais encontrei reportagens sobre música latino-americana: *Versus* (1974-1979) e *Movimento* (1985-1981). *Versus* foi criado por Marcos Faerman e foi um jornal publicado com o intuito de produzir e fornecer conteúdo de cultura e histórias latino-americanas, denunciando as ditaduras do continente e funcionou como articulador de resistência. Sendo um contraponto ao que se publicava em jornais de grande circulação, como *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, esse jornal produziu uma ideia de identidade latino-americana, por meio de suas reportagens que traziam figuras, músicas e notícias do que estava acontecendo em outros países da América Latina. Com essa proposta e com uma abordagem cultural, folheando suas edições, encontrei entrevistas com o grupo Tarancón (“Os primeiros brasileiros latino-americanos”, logo na primeira edição), com Daniel Viglietti, reportagens sobre Victor Jara, Angel Parra, sobre cantos folclóricos e até trechos de partituras de canções.

¹³⁶ Um número expressivo de periódicos foi publicado sobre o gênero chamado mídia alternativa, principalmente nos anos 1970 no Brasil. Algumas discussões não chegam em definições conclusivas, para tanto, Consultar Chinen (1995), Rivaldo. *Imprensa Alternativa: Jornalismo de oposição e inovação*. São Paulo: Ática, 1995 (Série Princípios); Araújo, Luís Carlos Eblak de. *O 'Versus' e a imprensa alternativa: em busca da identidade latino-americana (1975-1979)*. Dissertação em História Social. FFLCH, 2002.

Figura 9 - Reportagem Jornal Versus.



Fonte: Versus Especial, Junho de 1979. Pag. 2

O jornal Movimento continha menos reportagens, mas entre as poucas que li encontrei uma breve discussão sobre a presença da música hispano-americana, com o título "Moda ou solidariedade" questionando se tratava-se de apenas um momento passageiro ou de fato o público brasileiro havia começado a se interessar por esse repertório:

Figura 10 - Reportagem Jornal Movimento

O latino-americano vem se tornando um personagem da música popular brasileira. Belchior, na primeira faixa de seu disco, apresenta-se como sendo "apenas um rapaz latino-americano". Zé Rodrix, de modo malandro, faz um grupo cantar junto a uma mesa de bar: "yo soy latino-americano/yo no me engano" (na verdade, traduzindo para o espanhol uma imagem de brasileiro manhoso e folgazão). E Abílio Manoel, que em 67 fazia músicas na esteira de Chico Buarque e em 69 na de Jorge Ben, hoje compõe música "latino-americana", reforçando certa vocação continental que já aparecia na arr. na "Tudo azul na América do Sul", hoje vestida de ponchos e acompanhada pelos trêmolos dos charangos.

São sintomas de um interesse pelo continente que se volta naturalmente, de modo mais pitoresco ou mais profundo, para o lado da cordilheira dos Andes. Elis Regina, por exemplo, gravou músicas de Violeta Parra e Atahualpa Yupanqui. E, o que é mais representativo, em São Paulo existem vários grupos que praticam músicas hispano-americanas: o mais importante deles, o *Tarancon*, tem se apresentado desde o ano passado em shows de concorrido sucesso.

O festival *América Latina Canta*, que acabou de ser promovido em São Paulo por uma empresa chamada Madre Internacional, procura congregar os diversos polos de interesse em torno desse tipo de música. Dele participaram, durante duas semanas e em vários teatros, terminando num encontro no Palácio das Convenções do Anhembi, vários conjuntos brasileiros e três convidados de fora (o *Inti-Sumaj*, conjunto boliviano, Alfredo Zitarrosa, cantor uruguaio e *Los Javias*, grupo chileno).

MÚSICA
Música latino-americana no Brasil
Moda
ou solidariedade ?
 José Miguel Wisnik

nômicas de seu país. A voz de Zitarrosa lembra a dos cantores de tango, não pelas melodias que canta, mas pela intensidade da expressão, nas músicas de assunto rural, urbano, ou no *candombe*, gênero uruguaio de influência negra, que tem certas semelhanças com a música brasileira.

Los Javias fazem dois tipos de música ao mesmo tempo, a que eles chamam de "acústica" e a elétrica. A acústica se faz com os instrumentos tradicionais: as diferentes *queñas* (tipos de flautas) e *Tarcas* (enormes instrumentos de sopro dos índios araucanos), flautinhas de água, *charangos* (que se parecem com o cavaquinho), *cajas* e *trairacas* (instrumentos de percussão). A elétrica se faz com todos esses e mais guitarras elétricas. Na última apresentação, chegaram a usar uma viola de 10 cordas, brasileira. Como está evidente, tendem a sintetizar várias tradições do som, principalmente a da música erudita e do rock convergindo para a tradição da música indígena, de modo convincente. Ou seja: como os brasileiros *Benedito* e *Atua*, a música da tradição telúrica aparece por todos os lados junto com o mundo elétrico.

Na verdade, a *América Hispânica* aparece para o Brasil (e para os Estados Unidos) como um depósito de cultura desconhecido, que se abre para ser consumido. Nos Estados Unidos, com o chamado jazz-latin-rock, que inclui a utilização de fontes hispânicas e brasileiras). No Brasil, a Argentina e o Peru já são há algum tempo objetos turísticos, coisa que tende a se firmar agora, com as restrições ao turismo europeu. A atração, por um lado, é a da consciência do Terceiro Mundo; por outro, superficial e exótica. Em todo caso, a América continua por baixo.

Entre os brasileiros, nem todos hispânicos mas todos "telúricos", estavam Renato Teixeira e o grupo *Água*, ligado às fontes da música sertaneja do Vale do Paraíba, o *Bendegó*, originário do sertão de Canudos mas temperado por variadas influências, e o *Tarancon*.

Este último é formado por brasileiros mas está preocupado em trazer para o Brasil a informação da música argentina, chilena, boliviana, peruana, etc., o que faz quase de ouvido, escutando discos, conseguindo os instrumentos e aprendendo por conta própria a sua às vezes complicada técnica. O que resulta numa reprodução de bom nível, mais doce e menos recortada no modo de cantar que a original, certamente pela presença de uma tradição brasileira de modas e serestas. O *Tarancon* acaba sendo um correlato oposto, nessa transposição fiel de uma música que vem de fora, de certos conjuntos de rock que reproduzem a música americano-inglesa. Pelo avesso, o que indica uma outra série de escolhas: a música dos altiplanos, em suas matrizes indígenas, continua a ser um símbolo da resistência à

opressão colonizadora que se abateu sobre ela desde Pizarro.

O grupo boliviano *Inti-Sumaj* (que em quichua quer dizer *lindo som*), funcionou mais como um divulgador que como grupo que mostrasse um trabalho criador. Circulando entre a música da Bolívia, do norte da Argentina, do Peru e do Paraguai, levemente estilizada e facilitada para acesso ao público estrangeiro, mostrou-se um grupo de profissionais que circula pela América exibindo música típica.

Alfredo Zitarrosa e *Los Javias* marcaram uma presença mais original. Ambos são artistas deslocados, pelas circunstâncias, de seus países de origem. O uruguaio canta sozinho, ou acompanhado por um grupo de violões. Nele, a letra das músicas, muitas vezes quase falada, é de extrema importância, seja nas coplas que falam da vida do *campesino*, no poema quase surrealista da *mariposa negra*, ou naquele que fala da dispersão dos uruguaios pelo exílio, obrigados pelas diferentes circunstâncias a abandonar as agruras políticas e eco-

Fonte: Movimento edição 52, 1975 pag.21

Nesses jornais pertencentes à mídia alternativa também havia divulgação de shows, entrevistas com Mercedes Sosa e anúncio do programa de rádio "América do Sol" (Ver figura 3). A presença dessas reportagens dentro desses jornais de mídia alternativa também sugere a relação desse repertório da Nova Canção vinculado a uma possível música de resistência e, portanto, a associação desse repertório aqui no Brasil em alguns circuitos ficou relacionada a essa postura política.

3.4. CANÇÕES QUE VIAJAM... VERSÕES QUE VIAJAM

Assim como não foi fácil delimitar um corte específico de tempo para fazer essa investigação, a escolha e o estudo das versões que compõem o trabalho também não foram simples de se escolher. Como meu interesse primordial parte de um entusiasmo por entender a divulgação do repertório hispano-americano no Brasil, meu caminho foi a partir de artistas que tiveram álbuns que atingiram um número significativo de vendas. Para tanto, eu peguei a lista de 50 álbuns ou compactos mais vendidos a partir de uma pesquisa feita pela Nopem (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado) no eixo-Rio São Paulo¹³⁷ cedida gentilmente a mim pelo pesquisador Eduardo Vicente.

¹³⁷ Embora essa pesquisa englobe apenas dois estados brasileiros, como boa parte dos artistas possuíam a grande expressividade de vendas nesse circuito, não me pareceu arbitrário me ancorar

O próximo passo para minha escolha foi procurar dentro destas listas, a partir dos 1970 até 1985, quais artistas brasileiros haviam gravado músicas em castelhano, pois, a meu ver, é primordial a versão ser na língua que a canção foi composta para chamar a atenção do ouvinte para a inserção de uma música que não faz parte do cancionero brasileiro no repertório do artista. Como último filtro, excluí as canções vinculadas à Nova Trova Cubana¹³⁸, que embora seus artistas principais tenham se relacionado com a produção brasileira, o período em questão da análise em relação ao lançamento de discos priorizou a produção da Nova Canção do Cone Sul e as músicas folclóricas andinas. Eu defini, portanto, quatro versões que estão presentes entre os discos mais vendidos e que fazem parte do cancionero popular hispano-americano de uma maneira de classificação diversificada:

- “El Humahuaqueño”¹³⁹: carnavalito de Edmundo Zaldivar, composta em 1943, gravada por Roberto Carlos em 1975 (1º lugar na lista do ano 1975/Nopem), também presente no repertório do grupo chileno Inti-Illimani, do Chaski e nas coletâneas *América Latina Canta 3* (1981) e *El Humahuaqueño* (Fermata Records, 1983).

- “Casamiento de Negros”¹⁴⁰: *Parabién* de Violeta Parra, composta em 1955 e gravada por Milton Nascimento em 1958, no disco *Clube da Esquina II* (45º lugar na lista do ano 1978/Nopem), também presente no repertório do Grupo Água.

- “Te Recuerdo Amanda”¹⁴¹: Canção de Victor Jara composta em 1969. Gravada por Ivan Lins no disco *A Noite* (48º lugar na lista do ano 1979/Nopem). Também presente no repertório do grupo chileno Quilapayún e grupo brasileiro Tarancón.

- “Alfonsina y el Mar”¹⁴²: Zamba composta por Ariel Ramirez e Félix Luna 1969, gravada por Simone no disco *Corpo e Alma* de 1981 (4º lugar mais vendido na lista do ano 1982/Nopem). Também presente no repertório de Mercedes Sosa e na coletânea “Viva Argentina” do selo Bandeirantes.

nessa pesquisa, embora esteja ciente de que pode haver mudanças da quantidade de vendas em cada Estado.

¹³⁸ Como foi anteriormente abordado no segundo capítulo, Mariana Villaça pesquisou o assunto e traçou relações entre a Nova Trova Cubana e Música Popular Brasileira.

¹³⁹ Escutar: <<https://www.youtube.com/watch?v=hY9roOBLj3g&t=161s>>.

¹⁴⁰ Escutar: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZRQbjGukveM>>.

¹⁴¹ Escutar: <https://www.youtube.com/watch?v=7stPp7P_ZoY&t=1470s>.

¹⁴² Escutar: <https://www.youtube.com/watch?v=cNMhgC1yg_U>.

O estudo das versões é um tópico que vem sendo discutido por alguns pesquisadores principalmente por ser um fenômeno muito comum na música popular gravada. Autores como Dai Griffiths (2002), Rubén López Cano (2012), Júlio Mendivil (2013), Maria Eugenia Dominguez (2011) e George Plasketes (1992) atentam para a importância desses estudos como fonte de renovação de significados para a canção. Uma vez que ela é reinterpretada por um novo artista e inserida em um novo contexto social e cultural, ela pode representar experiências diferentes para cada ouvinte. Cano anuncia que *“una versión es una actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad”* (2012:3). Ele também afirma que as versões podem ser consideradas um processo extremo de intertextualidade, no qual há a transformação de uma canção sugerindo experiências musicais completamente diferentes. Ele refere-se ao pensamento de Julia Kristeva, que sugere que todo texto é formado por outros textos, citados ou transformados, e a intertextualidade pode ser entendida como o modo que as relações entre esses textos são construídas dentro da obra. López Cano (2007) aponta que a intertextualidade pode acionar as referências diversas que um leitor possui para orientar a compreensão do texto, e na música aconteceria o mesmo: *“el oyente establece relaciones de parentesco entre momentos de varias obras estableciendo redes que colaboran con su proceso de comprensión”* (2007:3).

O pensamento sugerido por Cano, de redes para a compreensão, também dialoga com a noção que Maria Eugênia Dominguez (2011) propõe para pensar a versão, a partir de uma perspectiva relacional, dentro da antropologia dialogando com o conceito de apropriação¹⁴³:

En ese acto de apropiación, tanto el objeto apropiado como el sujeto que se apropia –y ese sujeto puede ser colectivo-, se ven modificados: el “hacer nuestro” –como muchos músicos describen lo que significa hacer una

¹⁴³O trecho citado nesse trabalho é retirado do artigo: Versiones, apropiación e intermusicalidad en el Rio de la Plata (2011) que discute a prática de gêneros musicais rio-platenses (murga, tango, candombe) entre músicos argentinos e uruguaios na cidade de Buenos Aires. O conceito de apropriação utilizado pela autora em seu trabalho é ancorado em Ricoeur (1981) e Schneider (2006) e valoriza a apropriação como ato de aprendizagem: *“ha sido pensado como práctica hermenéutica que puede ser caracterizado como un procedimiento de aprendizaje comprensivo a través del cual los elementos adoptan nuevos significados* (DOMINGUEZ, 2011:3). Importante salientar que quando nos remetemos à palavra apropriação, podemos relacioná-la ao apoderamento, ao tomar do outro, ato muitas vezes sem consentimento. Neste trabalho, irei utilizar a palavra apropriação em seu sentido de adaptação ou acomodação,

versión- implicando necesariamente un aprendizaje que transforma. Dicha perspectiva relacional dialoga, a su vez, con algunas formulaciones conceptuales que permiten pensar las relaciones temporales y espaciales que se establecen a través de la música. Así, las versiones serán pensadas como constitutivas de redes de relaciones y del fenómeno que Monson (1997) denomina intermusicalidad. (DOMINGUEZ, 2011:3)

Essa perspectiva relacional abordada por Dominguez conversa com o conceito “intermusicalidade”, cunhado pela etnomusicóloga Ingrid Monson em seu trabalho sobre improvisação no Jazz estadunidense. Ingrid Monson (1997) comenta que referências aurais¹⁴⁴ e citações musicais são transmitidas dentro das improvisações de maneira instrumental, sem palavras, portanto, ela opta por utilizar o termo *intermusical* em vez de intertextual: “A palavra *intermusical* é mais adequada para relações musicais perceptíveis auditivamente que são escutadas no contexto de particulares tradições musicais¹⁴⁵” (MONSON, 1997:128). Domingues pontua que: “Através do conceito de intermusicalidade, a autora [Monson] explica a capacidade alusiva e intertextual da música e as formas como os sons e as canções podem referir o passado e oferecer comentários sociais (DOMINGUEZ: 2009:178). Embora Monson esteja tratando da improvisação musical e sua potência comunicativa, o que não é um aspecto que eu abordo no trabalho, a intermusicalidade pode ser utilizada para se pensar nas referências musicais que são utilizadas na elaboração de uma versão. Nesses comentários traçados até agora e nos que virão a seguir, mais especificamente sobre versão, faço um parêntese para evidenciar a agência do ouvinte nesse processo de compreensão da versão, pois as conexões feitas pelo ouvinte são fundamentalmente baseadas em suas próprias experiências sociais e culturais. Por exemplo, não posso concluir que um ouvinte que nunca escutou um charango na vida irá associar o timbre desse instrumento à região andina da América do Sul. Isto posto, sigo com mais alguns autores que discutem a resignificação da canção em diferentes momentos temporais.

Julio Mendivil diz que, para além da intenção do compositor, a canção pode subverter seus significados e emitir enunciados diferentes do original, os ouvintes podem sempre reformular significados na música no momento de decidir onde e

¹⁴⁴ Tradução da autora para a palavra utilizada no inglês “*aural*” que está relacionada à percepção do ouvido.

¹⁴⁵ Tradução da autora: “*The word intermusical is best reserved for aurally perceptible musical relationships that are heard in the context of particular musical traditions*”.

para quem escuta. O deslocamento histórico da canção pode convertê-la em agente de memória (MENDIVÍL, 2013: 23). George Plasketes (1992), ao teorizar sobre a prática de versões na música *pop* e no *rock* estadunidense, salienta a criatividade e a habilidade do intérprete que “traduz” a música ao seu estilo e que esse processo de interpretação pode oferecer um novo *insigh* para a canção, para o compositor ou para um período em particular” (1992:11) ¹⁴⁶. Embora o autor evidencie a intencionalidade do intérprete, o que é significativo, esses “*insights*” sugeridos pelo autor poderão surgir dependendo de quem escuta e de onde e quando se escuta. Ele também comenta, assim como Mendivil, a respeito da capacidade de a versão conectar o ouvinte com o passado:

Seja solta ou uma tradução literal, a versão proporciona uma acesso ao passado, permitindo ao ouvinte se conectar com a musica, com o compositor, com a tradição, estilo, ou período e talvez escutada em um lugar diferente contexto com o mesmo ou diferente significado. (PLASKETES, 1992:13) ¹⁴⁷

Para Dai Griffiths, por meio da investigação de versões-*cover*, é possível sugerir diferentes contextos sociais nos quais a música foi gravada e é tarefa do musicólogo sugerir como os textos [musicais] de algum modo descrevem o social dentro das condições industriais. Isso é possível, habitualmente, por meio da canção “original” ¹⁴⁸ e do “cover” (Griffiths, 2002:51). Lopez-Cano e Plasketes sugerem que uma versão pode aparecer: como um ato de homenagem ou tributo ao autor de referência, como uma paródia ou recurso irônico, como estratégia de mercado, como meio de aprendizagem e como uma apropriação e recepção de um tema ou músico (LOPEZ-CANO, 2012:83; PLASKETES, 1992:2).

¹⁴⁶ Tradução da autora: *In the process, the interpretation might offer a fresh insight into the song, its composer or a particular period* (1992:11)

¹⁴⁷ Tradução da autora: *Wheter a loose o literal translation, the cover version provides access to the past, allowing the listener to connect with the song, its compose, a tradition, style, or period; and perhaps place to work in a different context, with the same or different meaning.*

¹⁴⁸ O termo original encontra várias implicações, pois dentro do âmbito comercial incita discussões sobre direitos autorais, que é uma assunto determinante muitas vezes para a regravação de uma canção, mas sobre o qual não irei me debruçar nesse trabalho. Para Lopes-Cano (2002) a discussão do que é original quando se estuda a versão também é complicado, pois em alguns casos a versão não foi feita a partir da mesma referência, e sim de outra versão. Ele utiliza o termo “canção de base” ou “versão de referência”. Nesse trabalho, como abordo a temática da América Latina, optei em pegar a primeira gravação das canções escolhidas em seus países de lançamento, como referência para pensar as versões brasileiras.

Para Plasketes, “por meio de homenagem, alusão, aprendizado e paródia, essas citações musicais expressam preservam e distribuem cultura e história” ¹⁴⁹ (1992:2). Lopez Cano também classifica três tipos fundamentais de versões: 1) A versão que pretende ser a mais parecida com base na canção de referência, uma “réplica” ou “cover”; 2) a que transforma em maior ou menor medida, para adaptar ao estilo do cantor ou banda que faz a versão, ou seja, uma “versão por adaptação” e 3) a que manipula tanto a estrutura de referência que a música se converte em um tema independente, uma “reelaboração” (LOPEZ-CANO, 2012: 89-90).

A partir dessas premissas, eu proponho pensar as canções hispano-americanas gravadas por artistas brasileiros que citei anteriormente. É relevante situar novamente que cada caso é um caso, cada canção é uma canção e, principalmente, cada canção é diferente para cada pessoa. As considerações que faço surgem a partir das minhas experiências e a partir das fontes que pesquisei e apresentei aqui, mas a experiência de escuta e de como outros ouvintes reinterpretem as canções que escutam dependem de processos subjetivos de cada um, como já frisei anteriormente. Meu propósito é sugerir uma interpretação dessas músicas nos contextos em que estavam inseridas e provocar no leitor/ouvinte uma reflexão de como a música popular hispano-americana se fez presente no contexto musical brasileiro.

Em cada canção, proponho uma breve biografia de seus compositores e intérpretes a fim de ilustrar algumas referências musicais e em que momento da trajetória dos artistas ela é reinterpretada, para melhor compreender e contextualizar as versões. A partir de comentários sobre as transformações melódicas, de arranjos e instrumentações das versões associados com o contexto sócio-cultural em seu momento de lançamento, traço algumas interpretações de como essas canções podem sugerir como a música hispano-americana foi apropriada por artistas brasileiros.

¹⁴⁹ Tradução da autora: “*Through homage, allusion, apprenticeship, and parody, these musical quotations express, preserve and distribute culture and history*”.

3.5 ORIGEM: ARGENTINA - “EL HUMAHUAQUEÑO”

Tabela 2. “El Humahuaqueño”.

	Versão de referência	Versão Brasileira I	Versão Brasileira II
Intérprete	Edmundo P. Zaldivar	Roberto Carlos	Roberto Carlos- versão televisiva
Disco ano	<i>Carnavalitos</i> -1955	<i>Roberto Carlos</i> -1975	<i>RC Especial</i> - 1977
Gravadora	Selo- Pampa discos	CBS	Rede Globo
Instrumentação	Vozes, violino, charango, piano, quena, bombo leguero.	Reco-reco, <i>strings</i> , quena, <i>zampoña</i> , violão, bombo, bateria.	Guitarra, quena, baixo, bateria.
Gênero	Carnavalito	Carnavalito	Versão reduzida- Carnavalito

Fonte: Elaborado pela autora.

“*Erke, Charango y bombo/ carnavalito para bailar*” podem parecer dois versos pouco comuns para ouvintes brasileiros, principalmente por conta dessas duas primeiras palavras que pouco têm em comum com a língua portuguesa. Mas se você conhecer grupos de peruanos, bolivianos ou equatorianos que geralmente estão tocando em praças do centro da cidade de São Paulo, provavelmente escutará esses versos e possivelmente conseguirá sugerir qual região da América do Sul eles estão representando. Esses versos são da canção “El Humahuaqueño” e essas três primeiras palavras são referentes a três instrumentos típicos das regiões (que englobam áreas do Chile, Bolívia Peru, Equador, Colômbia e Argentina): *Erke*, um instrumento antigo de sopro; *charango*, um instrumento de corda dedilhada, que possivelmente descende da *vihuela* espanhola e *Bombo*, o tambor que comumente acompanha as músicas folclóricas da região.

Essa canção, desde seu lançamento em 1941, foi regravaada inúmeras vezes, seja por grupos folclóricos tradicionais (Los Chalchaleros, Los Fronteirizos), seja por artistas que mesclam gêneros modernos e urbanos e outras referências, como música *pop* e música eletrônica (Los Tekis, Inkakenas) ou por artistas de música

romântica (Roberto Carlos). Essa música conseguiu, com o tempo, engendrar um significado simbólico geográfico e cultural, não somente pela sua letra, que de fato fala sobre uma festividade em uma região específica como veremos adiante, como também de uma região e uma cultura da região da cordilheira dos Andes.

Essa música, embora seja muitas vezes considerada e classificada como canção folclórica, possui autor e foi composta na capital da Argentina, Buenos Aires, pelo músico Edmundo Porteño Zaldívar jr (1917- 1978). A maioria das informações sobre esse compositor eu consegui encontrar apenas em *blogs*¹⁵⁰ e na contracapa do disco *Edmundo P. Zaldivar y su conjunto de arte Folklórica e Nativa* (1955- Pampa Discos). Nasceu em 1917 na província de Buenos Aires e teve sua carreira vinculada às emissoras *Radio Cultura* e *Radio Nacional* e a conjuntos folclóricos.

Filho de músico de rádio, desde a sua juventude esteve dentro de um circuito musical. Foi pianista, integrou o grupo Los Indios (orquestra tradicional), além de ter acompanhado cantores de tango e outras músicas na cidade de Buenos Aires, principalmente nas rádios. Compunha música argentina para piano e a partir de certo momento da sua carreira, e também por conta do “boom del folklore” na Argentina, passou a compor um repertório de música regional, principalmente *norteña*¹⁵¹, e mesmo sem ainda ter conhecido a região da Quebrada de Humahuaca, na província argentina de Jujuy, em 1941 escreveu uma canção que se tornaria um dos hinos da região: “El Humahuaqueño”.

A canção é classificada como um *carnavalito*¹⁵², vertente folclórica derivada do *huayno*¹⁵³, que é muito popular na região noroeste da Argentina e Bolívia e muito tocada na época das festividades do Carnaval (por isso o nome). De tradição oral, é importante salientar que é um subgênero formado por uma complexa rede de referências culturais que ultrapassam os limites nacionais (SANCHEZ, 2011:3), portanto alguns aspectos formais musicais são pontuados como característicos, mas não se devem generalizar para toda a manifestação musical.

¹⁵⁰ <http://folklorenoaargento.blogspot.com.br/2016/07/edmundop-zaldivar-h-y-su-conjunto-de.htm>

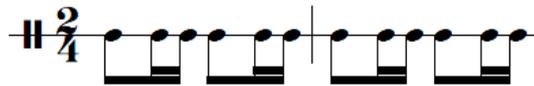
¹⁵¹ Referente a região noroeste da Argentina.

¹⁵² Para um detalhamento sobre os alguns carnavaletos recolhidos pelo musicólogo Carlos Vega e algumas possibilidades de análise. Ver Sanchez (2011).

¹⁵³ *Huayno* ou *Waiño* é um gênero que remonta aos tempos incaicos. Suas características diferem muito de região para região, sendo característicos alguns aspectos indígenas como escala pentatônica menor e métrica irregular. Para algumas considerações acerca de suas mudanças estilísticas, ver Mendivil (2004).

As características musicais são métrica 2/8 ou 4/8, andamento rápido e tonalidade geralmente menor, frases musicais de comprimento irregular, escala pentatônica ou mestiça (combinação de sistemas modais e escalas tonais) e uma instrumentação com os instrumentos típicos andinos: *queña*, *sikus*, *charango* e *bombo* (SANCHEZ, 2014:155). Também é uma dança, que tem como referência as danças ancestrais indígenas, que eram feitas em círculo e de mãos dadas (*ronda*). No carnavalito, adaptou-se o círculo para linhas ou fileiras, mantendo as mãos no padrão rítmico marcado pelo bombo¹⁵⁴:

Figura 11 - Padrão rítmico carnavalito usual



Fonte: Elaborado pela autora (2016).

“El Humahuaqueño” foi composta com algumas diferenças do *carnavalito jujeño*, sua regularidade rítmica em 2/4 e o não uso da escala pentatônica na música a colocam em um lugar de *proyección folklórica* e com um “*aire*¹⁵⁵ *norteño*”. A música estreou na rádio Cultura, na voz de Elida Lacroix, e depois ganhou o mundo pelo bailarino espanhol que vivia em Buenos Aires Joaquin Perez Fernandez, que incluiu a canção em uma coreografia e fez turnê de grande sucesso internacional. Passou a ser o hino dos *Jujeños*¹⁵⁶, que no dia 7 de fevereiro, desde 1982, comemora o *Dia del Carnavalito* em homenagem a Edmundo Zaldivar, compositor da canção.

Em 1955, em um disco dedicado apenas a carnavalitos, Edmundo Zaldivar grava “El Humahuaqueño”.

¹⁵⁴ Aqui é o padrão rítmico mais comum nas notações atuais, mas é possível encontrar acompanhamentos com variações nos acentos e omissão de algumas figuras.

¹⁵⁵ Termo utilizado quando a canção se remete a um gênero, mas não possui todas as características estilísticas.

¹⁵⁶ Habitantes da província de Jujuy.

Figura 11 - Capa do disco de Edmundo Zaldivar Jr. (1955)



Fonte: <<http://folklorenoaargento.blogspot.com.br/2016/07/edmundo-p-zaldivar-h-y-su-conjunto-de.html> .Acesso 3/11/2016>

A música se tornou representativa para a província de Jujuy, pois tematiza a *Quebrada de Humahuaca*¹⁵⁷, região montanhosa da província, considerada patrimônio mundial da Humanidade pela UNESCO. A letra celebra a festividade do carnaval que acontece no início do ano na região, no qual a população [o *humahuaqueño*] toca e dança *carnavalitos*¹⁵⁸ com seus instrumentos típicos (*erke*, *charango* y *bombo*).

*Llegando está el carnaval
Quebradeño mi cholitay (2x)
Fiesta de la Quebrada
Humahuqueña para bailar
Erke Charango y bombo
Carnavalito para bailar
Quebradeño, Humahuaqueño (2x)*

¹⁵⁷ Região montanhosa que possui diversas tonalidades de cor devido a diferentes minerais e foi rota de passagem para a civilização inca.

¹⁵⁸ E outras manifestações.

Figura 13 - Melodia de " El Humahuaqueño"

El Humahuaqueño

Edmundo Zaldívar

The musical score for "El Humahuaqueño" is presented in five staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style. Above the notes, guitar chords are indicated: C, C, C, G, C, C, C, C, G, Am, G. The second staff starts at measure 9 and includes a repeat sign. Its chords are Am, G, Am, F, F, G, C, F, F. The third staff starts at measure 17 and has chords G, C, C, C, C, G, Am, C, C. The fourth staff starts at measure 25 and has chords C, G, A, F, D, C, F, D, C. The fifth staff starts at measure 33 and has chords C, C, C, G, Am, C, C, C, G, Am. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Fonte: Transcrição da autora (2016).

O caráter festivo da canção se confirma na sua sonoridade. O *carnavalito* de Edmundo possui uma métrica regular 2/4, andamento rápido, melodia que sugere uma tonalidade maior (embora haja referências de uma pentatonalidade na introdução, características do *huayño*) e utilização de instrumentos típicos andinos. Na versão gravada de Edmundo também há a utilização de piano, que era seu instrumento principal, além de vozes, violino e violão.

A introdução da canção é feita com instrumentos: como *quena*, *bombo* e *charango*, e depois a melodia do *carnavalito* é feita pela *quena* e vozes (vocalizes) e, após uma pequena “ponte” ao piano, entra a melodia cantada que é acompanhada de piano e violão e palmas. Há um violino que dobra a melodia e varia em cima da

melodia cantada. É perceptível a utilização das referências sonoras da escala bimodal¹⁵⁹, tanto na melodia quanto na harmonia. Quanto à parte formal, pode-se dividir em: Intro AA BB CC BB A BB, sendo a primeira vez instrumental toda a canção e depois repete-se com a parte cantada e termina no B em *fade out*. Possui frases de oito compassos, exceto na parte C (“*Quebradeño, Humahuaqueño*”).

A canção de Edmundo se utiliza de outro instrumento não necessariamente tradicional no carnavalito folclórico, como o piano, e possui uma regularidade formal das repetições e ritmo, o que indica um formato mais padrão e compacto, prática que é notável nas músicas de referência folclórica, pois era necessário se adequar ao horário na rádio e ter tamanho adequado para os discos gravados. Mas a utilização das palmas e do bombo garante um “*aire norteño*”.

3.5.1 “El Humahuaqueño” Conexão: Brasil

No Auditório do Ibirapuera, em julho de 2016, eu assisti ao grupo chileno Inti-Illimani, já mencionado nesse trabalho, que veio fazer uma apresentação em São Paulo depois de 18 sem vir ao país. Assim que cheguei à porta do auditório já pude perceber que a plateia do show, cujos ingressos já estavam esgotados, seria de pessoas de origem hispânica por conta das conversas que escutava do lado de fora. Antes de entrar para pegar meu ingresso, vi algumas pessoas que formaram uma roda em torno de alguns músicos, aproximei-me e vi dois homens, um com uma quena e outro com um charango e logo que começaram a tocar, reconheci a canção, que foi cantada por todo mundo e por mim, e, assim, pude participar daquele momento de sintonia e coletividade entre pessoas desconhecidas, proporcionado por aqueles músicos e principalmente pela canção, que dialogava com o concerto que logo iria começar. E qual era a canção? “El Humahuaqueño”. A mesma que o cantor e compositor, hoje de música principalmente romântica, Roberto Carlos, gravou em 1975 em um disco que foi o mais vendido daquele ano.

Roberto Carlos é um músico brasileiro de reconhecida trajetória, marcada por um enorme sucesso nas décadas de 1960 e 1970, grande vendagem de discos e inúmeras apresentações em programas de rádio e televisão. No decorrer de sua

¹⁵⁹ Escala característica de alguns gêneros musicais folclóricos argentinos do Centro e Noroeste do país. A bimodalidade acontece na utilização da superposição dos modos dórico e eólio presentes na melodia, geralmente cantada a duas vozes (dórico superior e eólio inferior), mas pode-se encontrar apenas uma melodia com a voz implícita. Ver Aguilar (1991).

notável carreira foi apelidado como “Rei”. Embora seja um artista público, sua oficial trajetória não é encontrada com tanta facilidade. Em seu site oficial¹⁶⁰, não existe uma pequena biografia¹⁶¹ que se possa consultar, e o livro *biográfico Roberto Carlos em detalhes* (2006), de Paulo Cezar Araújo, foi proibido e retirado do mercado por ordens judiciais, mesmo que as fontes que o autor utilizou tenham sido entrevistas com pessoas próximas do artista, além de ter lançado mão de artigos e reportagens em jornais e revistas que abordavam a vida de Roberto Carlos.

Em muitos blogs é possível encontrar algumas passagens biográficas, mas por falta de fontes, não se pode garantir a confiabilidade das informações. Encontrei algumas entrevistas nas quais o autor fala sobre suas referências musicais e como se relaciona com o repertório hispano-americano, o que é pouco, mas suficiente para contextualizar as opções musicais do artista. Ele é capixaba, nasceu em 1941 e desde criança foi cantor na rádio de sua cidade. Tinha como referências iniciais Nelson Gonçalves e Bob Nelson e se apresentava cantando boleros em espanhol e sambas-canções. Foi tentar a vida no Rio de Janeiro, a princípio nas rádios, mas no final da década de 50 e começo de 60 a televisão era o meio de comunicação em ascensão e campo de trabalho para jovens músicos e, portanto, passou a se dedicar a entrar nesse meio. Entre suas buscas, conheceu Carlos Imperial, que foi seu produtor e ajudou-o a começar sua carreira. Outra referência importante para o cantor é a Bossa Nova e o músico João Gilberto. O seu primeiro disco¹⁶² foi na verdade de Bossa Nova, influenciado pelo movimento carioca, e com uma interpretação bem parecida com a de João Gilberto. Mas não alcançou muitas vendagens. Seu estrelato veio apenas quando passou a interpretar *rock and roll*, acompanhado por violão, guitarra e bateria, com referências principais de Elvis Presley e Beatles, que o autor já havia escutado antes mesmo de atuar como cantor de Bossa Nova em boates no Rio. Em 1965, junto com Erasmo Carlos e Wanderléia, apresenta o programa “Jovem Guarda” (1965-1968) na TV Record, alcançando bons níveis de audiência e influenciando uma parte da geração de jovens na década de 1960. Ele estrelou filmes, colocou seu nome em produtos e também participou dos grandes Festivais da Canção da TV Record. Um dos aspectos interessantes da

¹⁶⁰ <<https://www.robertocarlos.com/>>

¹⁶¹ Há a dissertação de mestrado de Marcos Henrique da Silva Amaral: *A Simplicidade de um Rei: trânsitos de Roberto Carlos em meio à cultura popular DE MASSA* (2012), que fala sobre como acontece a transformação social do artista em ídolo.

¹⁶² “Louco por você”, 1961, Columbia Records.

proposta da Jovem Guarda são as versões que fazem de músicas, normalmente em inglês, como “Calhambeque” (versão de “Road Hog”), “Splish Splash” (versão de mesmo nome da música de Bobby Darin), entre outras canções conhecidas, o que mostra que esta prática continuava comum na música brasileira, mas agora em vez de tangos, boleros e guarânias paraguaias, fazia-se também de *rock* americano e inglês.

Quanto à sua maneira de cantar na época da Jovem Guarda, Augusto de Campos sugere que:

[Roberto e Erasmo Carlos] cantam descontraídos com uma espantosa naturalidade, um à vontade total. Não se entregam a expressionismos interpretativos; ao contrário, seu estilo é claro despojado. Apesar do iê-iê-iê ser música rítmica e animada, ainda que os recursos vocais principalmente de Erasmo, sejam muito restritos, estão os dois, Carlos, como padrão do uso da voz, mais próximos a interpretação de João Gilberto do que de Elis(...). (CAMPOS, 1968:55)

Nos anos 1970, aos poucos o cantor alterou seu repertório para músicas com temáticas mais românticas. Ele atribui essa fase à sua maturidade como pessoa e artista e pelo seu gosto pessoal de falar de amor, que sempre foi uma característica marcante no seu trabalho, seja no começo de carreira ou na época da Jovem Guarda. Sempre comenta sua referência no cantor Tito Madi¹⁶³. Com composições próprias e de outros autores consagrou-se como “Rei”. Seus discos e boa parte de seus shows passaram a ser arranjados por um maestro e acompanhados por uma maior quantidade de músicos, incluindo naipes de metais e cordas, sem abrir mão muitas vezes do violão, baixo e guitarra/violão, que o acompanharam na década de 1960. Roberto Carlos foi à Argentina em 1973 e alcançou um notório sucesso nesse país. A partir desse momento o artista incluiu em seus discos lançados no Brasil canções que fizeram parte da sua infância, como tangos e boleros, além de outras canções em espanhol e discos inteiros na língua hispânica¹⁶⁴. Em entrevista à revista *Pop*¹⁶⁵ o autor comenta a inclusão de duas músicas em espanhol no disco Roberto Carlos, de 1975, que contém “Inolvidable”, um bolero do cubano Julio

¹⁶³ Cantor brasileiro, intérprete de sambas-canções e bossa nova, ficou conhecido na década de 1960.

¹⁶⁴ Para a discografia completa nacional e internacional, acessar: <<http://www.robertocarlos.com/discografia/?terms%5B%5D=167>>. Em 1965 ele gravou o disco *Roberto Carlos canta a la Juventud* pela CBS com versões em espanhol das suas músicas, mas na época o disco foi censurado. Ver: Fiuza (2006).

¹⁶⁵ Entrevista concedida a Eduardo Athayde em 1975 na revista *Pop*.

Gutierrez, e “El Humahuaqueño”, além de comentários sobre a América Latina e da sua versão para “América América”¹⁶⁶:

Pop - Até agora seu compromisso com a latinidade, caminho básico para Milton Nascimento, Ney Matogrosso, Sá e Guarabyra, por exemplo, resumiu-se à escolha criteriosa de músicas em espanhol de muita beleza, mas sem mensagens sociais. Por que você escolheu *América, América*?

Roberto - Quando eu era garotinho, era bom pacas em geografia e desenho. Riscar as México como um sol esplendoroso, da Colômbia vermelha? Era menino e imaginava tantas coisas! Não haverá mais a festa latina? Que longo silêncio é esse? Você pode me responder? "(ROBERTO CARLOS, 1975).Américas de cor era um dos meus brinquedos, e ali minha imaginação criava batalhas de chumbo e plástico. Cordilheira, aprendi que era uma porção de montanhas altas e juntas, e que os Andes eram gelados. Em minhas batalhas de soldadinhos de chumbo, na base de bola de gude, eu defendia o Brasil com unhas e dentes. Hoje em dia, com uma visão de homem, as cicatrizes de meus irmãos das Américas me entristecem muito. Antes eu não tinha medo, pois resolvia com um gesto de braço todas as crises. Mas agora, que nada posso, tenho medo. O problema chileno, a zorra equatoriana, a Argentina triste... O Brasil cada vez mais verde e maduro. Está certo. Mas o que foi feito de seus tristes irmãos das Américas? Do Chile que eu coloria de roxo, da Argentina, cor de laranja, do México com um sol esplendoroso, da Colômbia vermelha? Era menino e imaginava tantas coisas! Não haverá mais a festa latina? Que longo silêncio é esse? Você pode me responder? (ROBERTO CARLOS, 1975)

A versão de Roberto de “El Humahuaqueño” foi lançada no mesmo ano dessa entrevista e é a penúltima faixa do álbum. Quem acompanha Roberto Carlos nessa canção é o grupo argentino Los Chaskis¹⁶⁷, que, dirigido pelo músico Rodolfo Dalera, surgiu em 1975 e apresentava em seu repertório música do altiplano andino com instrumentos típicos como *quena*, *quenacho*, *pinculos*, *sikus* e *charango*. Seus primeiros álbuns foram gravados pela CBS, mesma gravadora de Roberto Carlos, e a gravação para o disco aconteceu na Argentina. A versão de Roberto Carlos é um pouco mais lenta. A introdução é instrumental, com utilização de *charango*, *quena*, *zampoña* e *bombo*. Quanto à forma, a divisão é bem parecida com a de referência com algumas adições: Intro AA BB CC BB A (instru) B e uma repetição: Intro (apenas quena e reco reco) AA BB CC BB AA(vocalizando) B (instrumental, melodia na *zampoña*, improvisando) B fade out. Na repetição entra um sintetizador de *strings* que deixa a música mais preenchida e faz uma melodia com os acordes da música.

¹⁶⁶ Canção de César Roldão Vieira de 1968 apresentada no III FIC pelo próprio compositor. Roberto Carlos não gravou a canção em disco, mas a incluiu no espetáculo “Concerto” de 1975 antes de versar sobre a América Latina, Ele também apresentou a canção junto a El Humahuaqueño no especial Roberto Carlos para a Rede Globo em 1977 com temática latino-americana.

¹⁶⁷ O grupo gravou alguns álbuns e, após a morte de seu diretor (2009), continuou e foi assumido pelo filho Luis Alberto Dalera.

Aparentemente esse uso remete a uma tendência que se iniciou na indústria musical, ganhando força nas décadas de 1970 e 80, que é a utilização do sintetizador.

A versão de Roberto Carlos formalmente é parecida com a do compositor original. A organização da introdução-estrofe, com os instrumentos mais típicos na introdução e depois a parte cantada com violão baixo e bateria. A parte cantada possui uma instrumentação de acordo com as outras canções de Roberto, e o padrão rítmico do *carnavalito* não aparece, sugerindo um acompanhamento mais *pop*. Na versão de Zaldivar, a parte cantada altera um pouco a sonoridade com o acompanhamento do piano, que a meu ver, sugere uma aclimatação mais urbana. Na versão de Roberto há a utilização dos *strings*, retoma a *quena* e *zampoña*, no final da canção. É perceptível uma sonoridade que remete à paisagem sonora andina e à canção popular urbana da década de 1970, proposta por Roberto Carlos, mas a versão brasileira evidencia a sonoridade hispano-americana, que se sobressai na parte instrumental, e também os instrumentos andinos, que sugerem um timbre diferenciado ao repertório de Roberto.

Em 1977, Roberto Carlos apresenta um trecho de “El Humahuaqueño” no Especial da Rede Globo com imagens de crianças, provavelmente peruanas, e, logo após, entra a imagem do artista nas montanhas de Macchu Picchu¹⁶⁸ cantando a música “América América”, já comentada anteriormente, claramente se remetendo à América Latina, pois no videoclipe está vestido de poncho (roupa típica andina) e no início do vídeo há imagens de populações andinas. Abaixo segue um excerto da letra da canção de César Roldão Vieira:

Um grito de revolta para o céu
 A selva solta em
 América, América, América
 O canto da arara cobre a tristeza derradeira
 De quem só a última lua viu
 E se sumindo pela cordilheira
 Ou talvez no colo de América esteja a dormir
 As flores do meu vale
 Vão se abrir cheirando sangue vivo

¹⁶⁸ Cidade pré-colombiana localizada no vale do Rio Urubamba no Peru. É uma das sete maravilhas do mundo, devido a sua conservação e importância histórica.

América, América, América, América

Figura 14 - PrintScreen de vídeo Especial Roberto 1977. Exibido pela Rede Globo.



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y6DOLhs7CJw>>. Acesso 20/04/2016

A música foi escrita em 1968, ano da decretação do AI-5. Seu compositor, Cesar Roldão, esteve relacionado com o teatro de arena e, portanto, ligado a grupos vinculados à esquerda brasileira. A possibilidade de Roberto Carlos cantar em rede nacional essa música, na ditadura militar, pode sugerir que outros fatores estavam em jogo dependendo do artista, que aparentemente não sofreu censura, embora, nessa época, tenha havido uma tolerância maior do que na época em que foi composta. Mesmo assim, não deixa de ser uma canção de protesto, interpretada por Roberto Carlos. Outros países latino-americanos também estavam sob regime militar, mas é possível que, pelo vídeo estar atrelado a um região turística, não tenha revelado o quão contestadora essa canção seria em anos de maior repressão.

A versão de Roberto Carlos para “El Humahuaqueño” é uma das primeiras músicas hispano-americana no repertório de um artista de grande popularidade que não estava relacionada aos gêneros mais reinterpretados no Brasil (ver no primeiro capítulo). Ela não faz parte do movimento da Nova Canção da década de 1960, portanto sua incorporação no repertório de Roberto Carlos em 1975 não está vinculada às canções de cunho mais social, embora, de alguma maneira, em outros

países como o Chile, o engajamento político também tenha sido atribuído à prática de repertório folclórico, como no caso das bandas Inti-illimani e Quilapayún.

Roberto Carlos, uma década antes, foi conhecido como o artista da Jovem Guarda, considerado por críticos um movimento alienado politicamente. De fato, o músico, segundo a crítica, não era tido como um artista engajado em questões sociais. Seu repertório era composto majoritariamente pela temática romântica, mas acho significativo destacar a presença dessa música no disco que mais vendeu em 1975. Tendo uma intencionalidade em divulgar repertório hispano-americano ou não e, mesmo a canção não sendo o principal motivo da vendagem dos discos, provavelmente essa foi a primeira vez que muitos brasileiros escutaram *quena, charango y bombo*. Como a própria entrevista do artista sugere, o período fomenta uma atenção ou “solidariedade”, como propôs José Wisnik (ver figura 11), aos acontecimentos políticos nos países vizinhos, e por mais que possa se indicar apenas uma jogada de mercado, como o início de um filão a ser explorado, essa música dentro de um disco de um artista considerado “Rei” não é de se ignorar, pois esse repertório iria começar a soar em alguns toca-discos do país a partir já no ano seguinte.

3.6 ORIGEM: CHILE - “CASAMIENTO DE NEGROS”

Tabela 3 – “Casamiento de negros”

	Versão de referência	Versão Brasileira I	Versão brasileira II
Intérprete	Violeta Parra	Milton Nascimento	Milton Nascimento, León Gieco,
Disco e ano	<i>EP Cantos do Chile con acompañamiento típico</i> , 1955.	<i>Clube da esquina 2</i> , 1978	<i>Corazón americano</i> , 1985
Gênero	Estilo <i>Parabién</i>	Canção-estilo <i>parabién</i>	Canção
Instrumentação	Violão, flauta e voz.	Vozes, flauta, <i>charango</i> , violão, <i>bombo-leguero</i> , <i>tortuga</i> e pandeiro.	Teclado, baixo, bateria violão.
Gravadora	Odeon	EMI	Philips

Fonte: Elaborado pela autora (2016).

O trabalho da recopilação folclórica foi muito comum nos países da América Latina e sua prática estava associada à formação das identidades nacionais desses lugares. A maneira como esse material coletado era utilizado nas práticas musicais urbanas diferia de acordo com cada região. Mas em países como Argentina e Chile, como já foi mencionado, essas manifestações foram a base para a renovação do cancionero popular, portanto a prática não era apenas de recolher canções e divulgá-las, os compositores/folcloristas atualizavam esse repertório, modificando acompanhamentos, melodias e texto, gerando uma canção completamente nova, muitas vezes, sem perder a referência anterior. Esse é o caso da música que irei comentar em seguida: “Casamiento de Negros”.

“Casamiento de Negros”, da compositora e folclorista chilena Violeta Parra, teve sua primeira gravação¹⁶⁹ no EP *Cantos do Chile - Violeta Parra – con acompañamiento típico* em 1955 pela Odeon. No Brasil, o músico Milton Nascimento foi o primeiro a gravar essa canção no disco *Clube da Esquina 2*¹⁷⁰ e a gravou novamente, junto com o músico argentino León Gieco, no disco ao vivo *Corazón Americano*¹⁷¹. As versões dessa música nesses países foram regravadas em épocas diferentes, suscitando trânsitos que ocorreram não apenas geograficamente como também temporalmente, revelando a fluidez que uma canção consegue assumir ao estar inserida no cenário globalizado. A proposta aqui é refletir como uma mesma canção pode ser reinterpretada em momentos históricos e sociais diferentes da versão “original” e se articular com aspectos culturais e comerciais estabelecidos no cenário de suas regravações.

Violeta Parra é considerada uma das principais compositoras latino-americanas. Sua trajetória¹⁷² como artista foi referência para a NCCh, além de ter suas músicas regravadas por diversos artistas. Sua biografia como artista já foi amplamente retratada em livros, discos e documentários. Campesina do sul do Chile, sua formação musical teve como referência os cantos populares de sua região. Nasceu em 1917 e com 15 anos migrou com seus irmãos para Santiago. Em 1947 formou com sua irmã o *duo* “Las Hermanas Parra”, no qual cantavam música

¹⁶⁹ Em 1956 ela regrava essa canção em Paris, apenas voz e violão que sai no LP *Guitare et Chant: Chants et Rhythms du Chili*, Chant du Monde.

¹⁷⁰ Milton nascimento. 1978. Clube da esquina 2. EMI Brasil.

¹⁷¹ Mercedes Sosa, Milton Nascimento, León Gieco. *Corazón Americano*. 1985. Polygram Discos.

¹⁷² Alguns trabalhos: Torres (2004), Fernandez (2006), Parra (2006), Parra (1985), Sáez (1999), filme: Violeta foi pra o céu, Andrés Wood, (2011). Sites: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7683.html#presentacion> e <http://www.fundacionvioletaparra.org/>>.

folclórica “típica”¹⁷³. Para Violeta, a música “típica” era uma versão estereotipada das manifestações populares campesinas e, a partir da década de 1950, a artista alterou sua maneira de se apresentar, buscando interpretar o repertório folclórico de uma maneira tradicional campesina e o fez por meio de investigação e recopilação folclórica. Aproximou-se dos poetas populares para aprender na fonte como eles compunham e como “diziam” seu canto. Suas composições passaram a ter características próximas as músicas mais tradicionais, com inflexões modais e um canto mais funcional e direto que se diferia do que era considerado “tecnicamente” correto.

O musicólogo Rodrigo Torres (2004) classificou suas composições em três eixos temáticos: o mundo (experiência da sociedade chilena, com aspectos do social como questão operária, racial e situações de opressão que vive o povo); o humano (com todas suas condições transcendentais: aspectos de vida e morte, o amor nesse caso e a relação entre casal, com muitas referências biográficas); o divino (por um lado o humano que crê com aspectos de pureza e bondade, e por outro, o lado da igreja que, se encontra em uma situação de poder em relação aos fieis) (TORRES 2004:65). Para o autor, sua nova maneira de cantar transgrediu o que vinha sendo feito no Chile e *“En gran medida” Violeta Parra representa la emergencia de una nueva versión del género canción popular chilena de raíz folclórica en el circuito de la industria*” (TORRES, 2004:66).

Foi uma artista que se expressou de diversas formas: poesia, música, pintura e cerâmica. Participou de programas de rádio, gravou discos¹⁷⁴, participou de *peñas*, participou de apresentações no interior do Chile, além de ter viajado desde a década de 1950 para a Europa a fim de divulgar o repertório folclórico chileno. Acompanhou o surgimento da *Peña de los Parra*, espaço gerido principalmente pelos seus filhos, como já explicitarei, germinal da NCCh, mas se suicidou em 1967 na Carpa de la Reina¹⁷⁵, que era um centro cultural onde a artista morava e propunha encontros musicais. Muitas de suas músicas foram regravadas por artistas no mundo inteiro, inclusive no Brasil. Milton Nascimento, em 1976, no disco *Geraes*, gravou “Volver a

¹⁷³ Fenômeno musical dos anos 1940 no Chile, decorrente da migração do campo para os centros urbanos, gerando grupos que, satisfazendo a necessidade de setores rurais urbanizados, possuíam uma música que evocasse seu passado imigrante (GONZÁLEZ, 1996:26). Geralmente formado por homens, cantavam música folclórica, principalmente a tonada, mas com arranjos requintados e vozes afinadas.

¹⁷⁴ Para ver a discografia completa, acessar <http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/d/vpde0011.pdf>.

¹⁷⁵ Era uma tenda instalada em um espaço arborizado do bairro La Reina, em Santiago.

los 17”, acompanhado da intérprete argentina Mercedes Sosa. A cantora Elis Regina, no mesmo ano, fez uma versão de “Gracias a la Vida” no disco *Falso Brillante*¹⁷⁶. E em 1978 Milton adicionou “Casamiento de Negros” no repertório do disco *Clube da Esquina 2*.

A música “Casamiento de Negros”, de Violeta Parra, é em estilo de *parabién*, que é um sub-gênero musical folclórico de canto e toque derivado da *tonada*, canção chilena camponesa, acompanhada de violão ou harpa, em tom maior, habitualmente em 6/8 (SPENCER; ZAMORA, 2014:891) e que geralmente era cantada em cerimônias de matrimônios campesinos. A composição de Violeta é uma adaptação de um romance folclórico já existente no Chile, que era difundido oralmente como uma apropriação popular do texto *Bodas de Negros*, de Francisco de Quevedo¹⁷⁷. A adaptação de Violeta sugere um teor mais humanizado à condição do negro, diferente do texto original¹⁷⁸ do poeta espanhol, revelando uma postura atenta da artista da condição das minorias, característica que será atribuída à Violeta no decorrer dos anos, somada a uma visão crítica das condições sociais que estará presente em seu repertório posterior.

*Se ha forma' o un casamiento
todo cubierto de negro,
negros novios y paidrinos,
negros cuñados y suegros,
y el cura que los casó
era de los mismos negros.*

*Cuando empezaron la fiesta
pusieron un mantel negro,
luego llegaron al postre
se sirvieron higos secos
ya se fueron a acostar
debajo de un cielo negro.*

*Y allí están las dos cabezas
de la negra con el negro
y amanecieron con frío,
tuvieron que prender fuego,
carbón trajo la negrita,*

¹⁷⁶ Esse disco surge do espetáculo Falso Brillante que havi esteado em dezembro de 1975.

¹⁷⁷ Poeta espanhol (1580-1645).

¹⁷⁸ O texto original “Bodas de Negros” evoca um tom satírico e depreciativo sobre a condição do negro escravo. Sabe-se que o autor viveu em um período em que a escravidão era praticada em território espanhol. Ver Dúran (2014).

A canção de Violeta¹⁷⁹ possui o violão e a flauta como instrumentos centrais que garantem as características do subgênero *parabién*. Uma guitarra acompanha a melodia em 6/8 em “*chicoteo*”, e a flauta toca uma melodia no intermédio dos versos, imitando os apitos rústicos que são tocados nos casamentos campestinos¹⁸⁰. Há também um contra-baixo e outro violão que repete a melodia junto com a flauta. A forma deste *parabién* é: introdução-estrofe e mais quatro repetições, sem variação na melodia dos versos nem na melodia da flauta, que na versão de Violeta é a mesma dos versos. A música segue o padrão comum da *tonada* chilena, com melodia em tom maior e com acordes de tônica, subdominante, dominante, com suas dominantes secundárias. É uma reelaboração de um romance folclórico já conhecido, com a adaptação musical ao estilo de *parabién* e a inserção de mais dois versos ao final da estrofe (nas *tonadas* são geralmente quatro versos), o que demonstra a atualização, por parte de Violeta, do cancionero folclórico. No caso dessa canção, uma vez que foi gravada e fixada em fonograma, ela ganhou autoria individual¹⁸¹ e se inseriu em um contexto da indústria fonográfica que a permitiu circular para além da tradição oral.

3.6.1 “Casamiento de Negros” Conexão: Brasil

A primeira versão conhecida gravada por outro artista dessa música foi feita pelo maestro estadunidense Les Baxter, que incorporou a melodia de “Casamiento de Negros” a uma música sua: “The Drive-You-Crazy Song (*Melodía Loca*)”¹⁸². Les Baxter tem sua obra relacionada a um repertório “exótico”¹⁸³, e dentro de um contexto estadunidense, é possível sugerir que de uma canção popular chilena, pode ser considerada uma melodia “louca” e ‘exótica” nos Estados Unidos.

¹⁷⁹ Canção: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZRQbjGukveM>>

¹⁸⁰ Retirado do texto presente no verso do encarte do disco.

¹⁸¹ Violeta Parra também gravou canções folclóricas que ela recompilava em viagens no interior do Chile, identificando-as como de autoria anônima.

¹⁸² Presente no álbum *Around the world with Les Baxter* do selo Capitol, catálogo F-3478, 1957. Canção: <https://www.youtube.com/watch?v=0XK_jrS8evU>

¹⁸³ Ver biografia em: <<http://web.cfa.arizona.edu/lesbaxter/biography/index.html>>.

No Brasil temos a versão de Milton Nascimento¹⁸⁴, que é a quinta faixa do lado um do disco *Clube da esquina 2* gravado pela EMI. Para comentar um pouco de sua biografia e referências musicais, consultei seu site oficial¹⁸⁵ e o livro *A Música de Milton Nascimento* (2013) de Chico Amaral, que possui uma entrevista com o artista. Milton Nascimento nasceu em 1942 no Rio de Janeiro, mas foi criado em Minas Gerais, lugar que lhe rendeu muitas inspirações. Sua mãe havia estudado música, portanto desde cedo teve contato com instrumentos musicais. Aos 13 anos já cantava em grupos. Com o colega Wagner Tiso, integrou o grupo Luar de Prata e depois W' Boys. Sua primeira canção gravada foi “Barulho do Trem” no começo dos anos 1960. Como referências musicais ele diz ter começado em casa: “Lá em casa eram duas tendências: a parte da ópera, música clássica, música de cinema e tinha a parte da música brasileira, incluindo Villa Lobos, músicas da Rádio Nacional, Ângela Maria e mais uma porção de gente” (NASCIMENTO *apud* AMARAL 2013:47).

Começou a tocar gaita de ouvido e foi se aprimorando em outros instrumentos como violão e baixo. Participou de grupos vocais que cantavam arranjos para músicas estrangeiras¹⁸⁶ e músicas brasileiras. Foi contrabaixista do Trio Berimbau, que apresentava bossa nova, jazz e alguns sambas. Em Três Pontas, cidade onde foi criado, teve um programa de rádio no qual tocava músicas de diversos países, espanholas, portuguesas, francesas e do continente americano, onde também entrou em contato com o repertório hispano-americano e de muita música brasileira. Como compositor, ficou conhecido pela música “Canção de Sal”, gravada por Elis Regina, e pela sua participação no III Festival Internacional da Canção, em 1967, com a música “Travessia”, que levou o segundo lugar e intitulou seu primeiro disco solo.

Como intérprete, Milton Nascimento é referência na música popular brasileira, fez várias turnês por diversos países, gravando discos e sua trajetória indica uma musicalidade que abarca diversos gêneros musicais como jazz, rock, samba, música folclórica e gêneros hispano-americanos. O contato do artista com o repertório popular hispano-americano ocorreu primeiramente devido a seu trabalho na rádio de sua cidade, onde pôde escutar muito o tango e o trabalho da cantora peruana Yma

¹⁸⁴ Canção: < <https://www.youtube.com/watch?v=MbtX0ExiUow>>.

¹⁸⁵ <<http://www.miltonnascimento.com.br/site/>>

¹⁸⁶ Repertório do estadunidense Frank Sinatra entre outras.

Sumac¹⁸⁷, que influenciou a sua maneira de cantar (NASCIMENTO *apud* AMARAL, 2013:160). No disco *Geraes*, de 1976, ele gravou com Mercedes Sosa a canção de Violeta Parra, “Volver a los 17”, iniciando uma parceria que seguiria durante algum tempo, com alguns shows em conjunto e com Mercedes incluindo em seu repertório algumas canções de Milton. Também em *Geraes*, há a participação do grupo chileno Água, que acompanha Milton e Mercedes, na canção de Violeta e em outras canções. No próprio *Clube da Esquina 2*, encontramos uma canção do cubano Pablo Milanés, gravada com Chico Buarque, intitulada “Canción Por la Unidad Latino-americana”, indicando sua proximidade com a proposta da Nova Canção em uma letra que possui partes em português e espanhol.

“Casamiento de Negros” teve arranjo feito pelo grupo uruguaio Tacuabé, que propunha uma sonoridade “folclórica sul-americana”, com a utilização de instrumentos típicos como flauta, *bombo legüero* e *charango*, além de pandeiro, violão e baixo. No que tange à forma, essa versão é uma expansão da música de Violeta, um pouco mais lenta, mas sem alteração da organização introdução (interlúdio)-estrofe. O que acontece nesta adaptação são mais repetições das estrofes, mas com a mesma estrutura do *parabién*, a melodia é vocalizada. Na introdução há uma nova melodia, diferente da canção de Violeta e, portanto, também nos interlúdios:

Figura 16 - Trecho da introdução da versão de Milton Nascimento



Fonte: Elaborado pela autora.

¹⁸⁷ Cantora lírica de Cajamarca de registro vocal amplo, que gravou repertório folclórico peruano, dentre outras canções, a partir da década de 1940, chegando a se apresentar em diversos países, inclusive no Brasil.

Há também a adição de uma estrofe com nova letra, com um caráter mais otimista para o fim da canção:

*Y ya partió la negrita
Levitando para el cielo
Era un día muy nublado
Todo se veía negro
Y abrió la puerta San Pedro
Que era de los mismo negros*

As transformações ficam evidentes no arranjo, que resultam numa textura mais preenchida, não apenas por um maior número de instrumentos, como também pela interpretação da melodia, que ganha variações de dinâmica no decorrer da música. Há incorporação de um coro¹⁸⁸, que acompanha o canto principal com vocalizações desde o começo da música, além da inserção de uma segunda voz (do próprio Milton) a partir da terceira estrofe. Importante destacar que o coro é significativo na canção, pois gera uma sensação de comunhão, que não é verificada no *parabién* de Violeta. Na última estrofe com letra há uma mudança significativa da dinâmica e andamento com a redução dos instrumentos, sobrando voz e violão com acordes arpejados, e a duração da melodia é alterada na repetição da última estrofe da canção para notas mais longas, possivelmente pela referência que indica que a subida da “*negrita*” para o céu: “*y ya partió la negrita, levitando para el cielo*”. Curiosamente, a última estrofe da versão de Milton possui uma letra que não está presente na canção de Violeta Parra, sendo uma adição do músico chileno Polo Cabrera¹⁸⁹, que apresentou a canção a Milton, que a atualizou no Brasil, uma canção folclórica chilena.

Essa versão cantada por um artista brasileiro, em espanhol e com um arranjo diferenciado do original, inseriu-se dentro de um contexto de integração musical latino-americano transnacional: a música é chilena, gravada por um artista brasileiro e acompanhada por um grupo uruguaio que propõe uma musicalidade sul-americana. Milton Nascimento regrava essa canção em seu idioma original,

¹⁸⁸ O canto em coro é um fenômeno comum no cancionário folclórico brasileiro e presente no repertório de Milton Nascimento.

¹⁸⁹ Músico do grupo chileno Água, que já havia participado de outros trabalhos com Milton, como no disco *Geraes*, de 1976.

espanhol, e, uma vez no repertório de um artista reconhecido no território nacional brasileiro, ela evidencia as referências hispano-americanas que esse músico apresenta em sua trajetória musical.

“Casamiento de Negros” foi gravada novamente por Milton e por León Gieco, no dia 21 de dezembro de 1984, no estádio Vélez Sarsfield, em Buenos Aires, em um concerto intitulado *Corazón Americano*, que contou com a participação da intérprete argentina Mercedes Sosa e outros músicos. Formalmente essa versão é bem parecida a do álbum *Clube da Esquina 2*, mas também há transformações do arranjo, provavelmente por ser um show ao vivo. A versão conta com a instrumentação de teclado, violão, baixo, bateria. O interlúdio foi gravado sem flauta e com algumas alusões da melodia feita pelo teclado. León Gieco interpreta com Milton essa versão e assume algumas estrofes e a segunda voz, seguindo a versão do disco *Clube da Esquina 2*.

O músico argentino, que divide o palco com Milton, é um artista que em suas obras mistura referências de gêneros musicais como *rock* e *pop* com a música folclórica, além de ter uma temática que discute questões sociais e políticas. Sua trajetória se insere em um período em que os músicos argentinos estavam buscando diálogo entre os distintos gêneros musicais populares argentinos, como tango, rock e folclore. Omar Corrado identifica esse momento¹⁹⁰ como *fusión* (2009:414), e o argentino León desenvolvia nessa época, na década de 1980, sua sonoridade por meio de aproximações dos gêneros folclóricos e rock¹⁹¹.

Embora essa música não seja a mais representativa das versões brasileiras para as canções de Violeta Parra (“Volver a los 17” e “Gracias a la Vida”), sua escolha dentro desse trabalho se deu também devido ao tema da canção que aborda a temática de negros (que nesse caso é interpretada por um cantor negro); a sua ascendência folclórica e até europeia(“Bodas de Negros” de Francisco de Quevedo); e ao arranjo produzido no disco de Milton, possibilitando pensar como essa música pode ser interpretada, tanto naquela época como nos períodos atuais, pois ela segue sendo executada, seja no repertório de artistas como Mônica

¹⁹⁰ Para um aprofundamento maior sobre esse período na música popular argentina ver Pujol (2005) e Dominguez (2009).

¹⁹¹ Uma referência significativa é seu projeto: *De Ushuaia a La Quiaca* (1985), em parceria de Gustavo Santaolalla, no qual foram registrados áudio e vídeo de concertos realizados no interior da Argentina com artistas populares folclóricos argentinos. Esse material gerou quatro álbuns que foram lançados nos anos posteriores.

Salmaso como em discos (*Violeta Terna e Eterna*/ Carlinhos Antunes e Sarah Abreu-2016).

A escolha da instrumentação na versão do *Clube da Esquina 2* não é uma opção aleatória. O uso do charango, principalmente com seu timbre específico, remete às práticas musicais da região andina e, por essa música não ser acompanhada em sua origem por esse instrumento, essa versão afirma a intencionalidade de se utilizarem referências hispano-americanas na canção. Outra característica que comento é o fato de que por mais que haja uma expansão da canção com repetições, a utilização do coro também favorece uma sonoridade mais coletiva, assim como ocorre em manifestações folclóricas e populares, o que demonstra um diálogo não somente com o repertório de Violeta Parra, mas também com um repertório folclórico latino-americano, pois nas manifestações brasileiras o coro¹⁹² também é comum e Milton possui em seu repertório outras canções folclóricas. Quanto à temática, pode-se dizer que, nesse caso, é um artista negro cantando sobre negros, e por mais que não haja, dentre o que pesquisei a respeito de Milton, algo específico dessa canção, essa leitura pode ganhar interpretações raciais, pois, por mais que a letra permaneça em terceira pessoa, o interprete, sendo negro, muda a perspectiva da análise da letra da canção, que possui uma temática social que descreve a condição do negro. Portanto, essa música, analisada posteriormente no repertório desse artista em relação à canção de Violeta, interpretada pela própria, sugere diferentes significados quando interpretada no Brasil.

¹⁹² É claro que há diversas formas em que o coro aparece em manifestações folclóricas, como pergunta-resposta.

3.7 ORIGEM: CHILE - “TE RECUERDO AMANDA”

Tabela 4 - “Te Recuerdo, Amanda”

	Versão de referência	Versão Brasileira I *	Versão Brasileira II
Intérprete	Victor Jara	Tarancón	Ivan Lins
Disco e ano	<i>Pongo em mis manos abiertas</i> -1968	<i>Gracias a la Vida</i> -1976	<i>A Noite</i> -1979
Gênero	Canção	Canção	Canção
Instrumentação	Voz e violão	Vozes, Guitarrón e violão	Piano Yamaha, ARP Strings e piano eletrônico, violão 12 cordas, baixo acústico, percussão, flauta em C.
Gravadora	Jota-Jota-DICAP	Independente Crazy Records.	EMI-ODEON

Fonte: Elaborada pela autora (2016).

*Apenas para referência de uma versão anterior à de Ivan Lins.

Dentre as várias temáticas possíveis para uma canção, uma das mais exploradas são as canções de amor. Como boa parte das pessoas vivenciam experiências amorosas, é muito comum se identificar com alguma história que narre os acontecimentos românticos e sofridos que uma relação a dois pode proporcionar. Portanto, o chinelo Victor Jara, mesmo sendo um compositor vinculado a canções com mensagens políticas e sociais bem claras, não deixou de compor uma canção de amor: “Te Recuerdo Amanda”, que foi uma de suas composições mais regravadas internacionalmente, será comentada a seguir, por fazer parte do repertório do músico brasileiro Ivan Lins.

Victor Jara (1932-1973) foi um artista chileno que teve sua produção artística relacionada às áreas do teatro e da música. Sua trajetória já foi muito explorada por pesquisadores¹⁹³. Aqui faço uma brevíssima incursão em sua biografia, para poder

¹⁹³ Algumas referências: ACEVEDO, Claudio; NORAMBUENA, José S.; TORRES, Rodrigo; VALDEBENITO, Mauricio. *Víctor Jara: obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1999; SEPÚLVEDA CORRADINI, Gabriel. *Víctor Jara: hombre de teatro*. Santiago: Sudamericana, 2001;

contextualizar a canção “Te Recuerdo Amanda”. Filho de camponeses, nasceu em Chilán Viejo, Lonquén (Chile). Mudou-se para o norte com a família, ingressou no seminário, não ficou muito tempo e, depois, se estabeleceu em Santiago do Chile, onde começou seus estudos no teatro e depois na música. Estudou na escola de teatro da Universidade do Chile (atuação e direção, 1957-1961), onde começou a ter contato com o movimento estudantil. Por influência de sua mãe que era cantora folclórica, desde muito jovem, teve contato com manifestações populares chilenas. Em Santiago conheceu as pesquisas¹⁹⁴ feitas pela folclorista Margot Loyola, pela compositora e também folclorista Violeta Parra e pelo grupo Cuncumén¹⁹⁵ [que ingressou e fez parte por um tempo (1958-1962)]. A partir de algumas viagens que fazia ao interior do país, durante suas férias, passou a se interessar em conhecer mais a fundo as realidades e desigualdades sociais que enfrentava a população chilena naquele período e, por sua própria condição humilde, identificou-se com essa realidade, a qual passou a motivar seu processo composicional.

Algumas dessas viagens passaram a ter como motivação a recopilação de repertório musical folclórico, assim como Violeta Parra, para poder conhecer mais profundamente as manifestações de seu país e entender as condições sociais da população. É inevitável não associar esse artista com sua trajetória de militância, que ganha expressividade no decorrer da década de 1960, como diretor teatral do grupo musical Quilapayún. Suas canções possuíam temática social e trabalhista com denúncias diretas. Era filiado e militava para o partido comunista chileno e participou ativamente na campanha para presidência da Unidade Popular, que tinha como candidato Salvador Allende em 1969.

Como músico, teve uma formação pouco formal. Seus primeiros contatos ocorreram a partir das atividades de sua mãe, que era cantora. Recebeu alguma formação no tempo curto (1950-1952) que passou no seminário da *Orden de los*

SIMÕES, Silvia. *Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS, Porto Alegre: 2011; PROM, Aurèlie. *La réinvention du folklore: la Nouvelle Chanson Chilienne dans la construction de l'identité nationale, politique et culturelle du Chili, 1943-1973*, Dissertação (Mestrado em Estudos Hispânicos) – École Normale Supérieure de Lyon, Lyon: 2012. 230; Jara, Joan. *An unfinished song*, 1983.

¹⁹⁴ Havia outras tendências na década de 1960 no Chile que exploravam o repertório folclórico, como o *neofolklore*, ver Scheimecke, 2014.

¹⁹⁵ Foi um conjunto folclórico chileno formado por estudantes de folclore em 1955 que gostariam de representar não apenas a música e a dança folclóricas, mas também vestuário e gestos. Faziam trabalhos de recopilação musical, gravaram nove discos pelo selo EMI-Odeon e fizeram algumas turnês internacionais.

Redentoristas de San Bernardo, onde teve proximidade com cantos gregorianos e música litúrgica. Em 1955, participou do coro da Universidade do Chile, na montagem de *Carmina Burana* de Carl Orff. Começou a tocar violão de maneira autodidata, a partir das referências de Atahualpa Yupanqui e de suas peregrinações. Na opinião de Eduardo Carrasco¹⁹⁶, essa experiência influenciou sua maneira de tocar: “*és el unico cantor chileno que toca la guitarra com um estilo completamente personal*”. A imagem de “cantautor”¹⁹⁷ com o violão está sempre relacionada à sua figura:

la reconocida unidad entre texto e música que lograba Victor en sus canciones, tenía una base fundamental en la guitarra. Le bastava su instrumentos crear el ambiente, la sonoridad y modalidad de acompañamiento preciso y eficaz. En este sentido, canciones notables como Paloma quiero cantar-re, El cigarrito, El lazo, Te recuerdo Amanda, Angelita Hueenumán, Lo único que tengo, Luchín, Cuando voy al trabajo, son obras concebidas desde y para la guitarra. (ACEVEDO, C.; NORAMBUENA, J.S.; TORRES, R.; VALDEBENITO, M.1999:36)

Suas composições ao violão ganhavam espaço na *Peña de los Parras*, onde participou até 1970, e seu primeiro álbum foi de 1966, *Victor Jara*, lançado pela Demon, e depois teve seus álbuns editados pela Emi-Odeon e pelo selo Jota-Jota-DICAP¹⁹⁸. Além de sua atuação como *cantautor*, foi acompanhado principalmente pelo grupo Quilapayún, do qual foi diretor artístico entre 1966 e 1969. Durante os anos de 1970-73, participou ativamente da campanha política da presidência do socialista Salvador Allende, que se elegeu em 1970 e governou até 1973, quando seu governo foi deposto. Em 1971 foi nomeado embaixador cultural do governo popular¹⁹⁹, que tinha como função viajar por diversos países (Venezuela, Costa Rica, México, Peru, entre outros, porém não se apresentou no Brasil), fazendo concertos e propagandeando as ações da Unidade Popular. Em 1973, de volta ao Chile, após o golpe de governo de Augusto Pinochet, Victor foi preso e assassinado no dia 15 de setembro no Estádio Nacional, hoje chamado de estádio Victor Jara.

¹⁹⁶ Carrasco, Eduardo em ACEVEDO et al. *Víctor Jara: obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1999.

¹⁹⁷ Aquele que compõe e canta a canção e se auto-acompanhando, normalmente vinculado a canções acompanhadas pelo violão.

¹⁹⁸ Ver a discografia completa entre álbuns e singles em ACEVEDO, et al.. *Víctor Jara: obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1999 pp. 345-351.

¹⁹⁹ Quilapayún e Inti-Illimani e Isabel Parra também exerciam essa função, participando de grandes turnês internacionais.

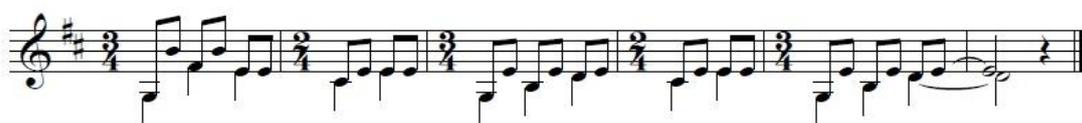
A canção “Te Recuerdo Amanda” foi composta em 1968 e foi gravada pela primeira vez por Victor Jara no disco *Pongo em Mis Manos Abiertas* (selo EMI-ODEON-1968).

“Esta canción se llama “Te recuerdo Amanda”, y es una canción que habla del amor, de dos obreros, dos obreros de ahora, de esos que este mismo ve por las calles, y a veces no se da cuenta de que existe dentro del alma, de dos obreros en cualquier fabrica, en cualquier ciudad, en cualquier lugar de nuestro continente” (VICTOR JARA, 1973)²⁰⁰.

A composição de Victor Jara apresenta-se como uma canção ternária simples, em Ré Maior, com acompanhamento típico de valsa em quase toda a canção. O compositor se auto-acompanha, sendo que se destaca a escolha desse acompanhamento na música, pois, nas outras faixas do álbum, Victor é acompanhado pelo Quilapayún. A canção está dividida em Intro AA B C, com uma repetição da canção inteira e mais um A.

Há uma introdução, que será repetida exatamente ao final do canto, uma melodia mais contida e de execução livre em que há alternância de compassos 3/4 e 2/4, com arpejos de notas em torno do sétimo grau diminuto (C#m5m7) em andamento lento, finalizando em uma fermata para a entrada dos versos cantados a tempo:

Figura 17- Introdução da canção de Victor Jara.



Fonte: ACEVEDO, et al. (1999)

²⁰⁰ Trecho explicativo do próprio autor para a canção que foi gravada para um programa de televisão peruana em 1973. Para ver: <https://www.youtube.com/watch?v=GRmre8ggkcY>

*Te recuerdo, Amanda
 La calle mojada
 Corriendo a la fabrica
 Donde trabajaba Manuel*

*La Sonrisa ancha
 La lluvia en el pelo
 No importaba nada
 Ibas encontrate con el
 Con él con el con el con él*

*Son cinco minutos
 La vida es eterna
 En cinco minutos*

*Suena la sirena
 De vuelta al trabajo
 Y tu caminando
 Tu iluminas todo,
 Los cinco minutos
 Te hacen florecer*

*Te recuerdo, Amanda
 La calle mojada
 Corriendo a la fábrica donde
 Trabajaba Manuel*

*La sonrisa ancha
 La lluvia en el pelo
 No importaba nada
 Ibas encontrarte con el
 Con él con él con él con él*

*Que partió a la sierra
 Que nunca hizo daño
 Que partió a la sierra*

*Los cinco minutos
 Quedo destrozado
 Suena la sirena
 De vuelta ao trabajo
 Muchos no volvieran
 Tampoco Manuel*

*Te recuerdo, Amanda
 La calle mojada
 Corriendo a la fábrica
 Donde trabajaba Manuel*

Figura 18 - Melodia e acompanhamento de 'Te recuerdo, Amanda'

'Te Recuerdo Amanda'

Victor Jara

Chord symbols: D, F#m, G, C, C, D6, Bm, Bm/F#, A, A7M, Em/G, A7M, Em/G, A7M, Em/G, F#m, Em/G, G, E, G6, E.

Fonte: ACEVEDO, et al.(1999).

Na segunda parte da música, há alteração no acompanhamento “*Suena la Sirena de Vuelta al Trabajo*” com os acordes tocados “duros” no pulso. Essa mudança acompanha o sentido da música, pois chama a atenção do ouvinte e sugere como se fosse uma sirene [fim do intervalo da jornada do trabalho]. Na repetição, a mudança acontece em “*y en cinco minutos, quedo destrozado*”, que também conforma uma atenção para o acidente de Manuel.

A canção foi composta na Inglaterra, enquanto o compositor viajava por conta de seus trabalhos teatrais. Como sua filha ficou doente e ele não teve notícias delas, especulou-se se a canção fora feita em homenagem à sua filha ou à sua mãe (ambas se chamam Amanda), mas Joan Jara, sua viúva, comentou:

No creó «Te recuerdo, Amanda» como resultado directo de la noticia de la enfermedad de su hija, sino porque estaba profundamente sensibilizado respecto a los lazos familiares y de la importancia del amor. La canción contenía una mezcla de pasado y de futuro, con ese extraño sentido profético que caracteriza algunas de las letras de Víctor. La gente se pregunta si la escribió por su madre o por su hija. Creo que no la dedicó específicamente a ninguna de las dos, si bien contiene la sonrisa de su madre y la promesa de la juventud de su hija (JARA ,1983:100)

Quanto à temática, conforme fala do próprio Victor²⁰¹, a música é uma canção de amor, mas que acaba em tragédia. Os protagonistas são dois operários que se veem nos momentos de intervalo da jornada diária de trabalho, mas que em um desses momentos não se encontram, pois Manuel não volta de seu trabalho por ter morrido durante o serviço. Portanto, embora seja uma canção de amor, ela também denuncia a condição de trabalho dos operários, que muitas vezes não tinham asseguradas suas condições físicas nas fábricas ou, no caso da canção, quando iam às serras (provavelmente relacionado ao trabalho com minério, muito comum no Chile). Víctor Jara também atentou que é uma história que poderia acontecer em qualquer cidade na América Latina, evidenciando que as condições de trabalho não eram problemáticas somente no Chile, como também em toda a ampla região.

²⁰¹ Ver página 109.

3.7.1 “Te recuerdo Amanda” Conexão: Brasil

Essa canção é gravada no Brasil na década de 1970, está presente no primeiro disco do grupo brasileiro Tarancón (*Gracias a la Vida*, 1976, Crazy Records) e é uma das faixas do disco *A Noite* de Ivan Lins, lançado em 1979 pela EMI-Odeon. Vou me debruçar um pouco mais na versão de Ivan Lins, devido a uma maior exposição do músico perante o público, o que refletia em um maior acesso e divulgação da canção, embora o grupo Tarancón também tenha logrado notório sucesso na década de 1970 por ser um grupo independente.

Irei fazer uma breve incursão na sua trajetória para situar o compositor no período da gravação da sua versão. Para tanto, usarei como referência seu site oficial²⁰² e os trabalhos de Thais Nicodemo (2012; 2014)²⁰³. Ivan Lins é um compositor e músico brasileiro do Rio de Janeiro. Começou sua carreira nos anos 1970, em meio ao processo ditatorial brasileiro, e como estudante de engenharia química esteve vinculado a festivais universitários e ao MAU (Movimento Artístico Universitário, que reunia artistas jovens e mais veteranos, com destaque para Gonzaguinha, Aldir Blanc e Lucinha Lins). Esse movimento²⁰⁴ marcou presença nos festivais de música televisionados e ganhou repercussão por classificar canções, principalmente nos festivais da TV Tupi e Rede Globo. O grupo era formado por artistas com propostas musicais diversas, mas que compartilhavam pela busca de maior espaço para os jovens músicos que ainda não tinham seus lugares dentro do mercado (NICODEMO, 2014:40).

O V FIC (Festival internacional da Canção da Rede Globo), em 1970, foi importante para esse grupo, uma vez que os integrantes foram convidados a apresentar um programa musical na emissora, o *Som Livre Exportação*, o que deu mais exposição para os artistas envolvidos. Esse programa estaria vinculado a um público universitário, que estava ganhando atenção da indústria como uma importante faixa de mercado a ser explorada. Ivan Lins, em meio a essa exposição, assinou contrato com a gravadora Philips e produziu três álbuns. Sua produção

²⁰² Site oficial: <http://ivanlins.com.br/novo/>

²⁰³ Tese de doutorado *Começar de Novo: A trajetória musical de Ivan Lins de 1970-1985* (2014) e o artigo “Ivan Lins: um ator móvel na MPB dos anos 70” (2012).

²⁰⁴ Intitulado pelos próprios participantes, os encontros, que antecederam o surgimento do movimento, aconteciam na casa de Aluísio Porto Carreiro de Miranda, na Barra da Tijuca, além de os integrantes realizarem participação em festivais (NICODEMO, 2014:40)

musical nesse início de carreira continha referências ao *pop*, *soul* e *rock*, com harmonias jazzísticas e temáticas sentimentais. Sua interpretação sugeria as referências principalmente vinculadas ao *soul*, com portamentos, melismas e gritos, características que o distinguem da produção musical vinculada ao “nacional-popular”, que foi desenvolvido na década anterior. Segundo Thais Nicodemo, as canções de Ivan Lins e de Costa Filho dentro do MAU :

percorriam outro caminho, aproximando-se, por sua vez, de uma sonoridade específica e de uma linha interpretativa ligadas à canção *pop* internacional, sobretudo a estilos que estavam em evidência naquele período, sem recorrer a valores ligados à canção “engajada”. (2014:52).

A figura de Ivan Lins, que de um lado estava vinculada às expectativas do público universitário acostumada com certo engajamento, e sua atuação como um músico “descompromissado” fizeram com que sua popularidade alcançada com os festivais e o programa da Rede Globo (extinto em 1971) fosse abalada, recebendo severas reprovações de intelectuais e críticos, afetando sua imagem. A partir de 1974, há uma mudança de sua produção musical, vinculada a uma busca de engajamento político:

Na nova fase politizada, que se inicia com o lançamento de *Modo Livre*, em 1974, é possível perceber que para efetivar a nova imagem de artista engajado, Ivan Lins passa a renegar em seu discurso sua produção anterior, questionando a qualidade de suas composições, a falta de “liberdade artística” a que estava submetido e o propósito comercial das canções. O artista enfatiza a retomada de suas “origens” musicais: “bossa nova, samba, música brasileira em geral”, ou seja, chama atenção para a inserção de elementos brasileiros em suas composições, em um discurso de auto-legitimação. (NICODEMO, 2012:28)

Esse redirecionamento da produção artística de Ivan Lins é importante para entendermos a gravação de “Te recuerdo Amanda”, que aconteceria cinco anos depois. A partir dessa época, a “MPB” encontrou um momento em que a censura e a repressão diminuía e boa parte das músicas de protesto, que antes foram censuradas, agora estavam liberadas. Foi um período de abertura política²⁰⁵ e de um crescimento significativo da indústria fonográfica no mercado brasileiro.

O disco *A Noite*, lançado em 1979 pela EMI, inseriu-se nesse período no qual a produção de Ivan Lins está vinculada a uma postura de engajamento. Foi o 48º

²⁰⁵ Ver: Napolitano, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). In: Estudos Avançados (USP. Impresso), v. 69, p. 389-404, 2010

disco mais vendido no eixo Rio São Paulo²⁰⁶ neste ano. A presença de uma composição de Victor Jara dentro de um de seus discos, seis anos após o seu assassinato, também reitera esse discurso engajado, visto que o compositor chileno, representante significativo da NCCh, tem sua imagem vinculada a uma canção social e politizada. “Te Recuerdo Amanda” é a quarta faixa do disco e aparece no álbum como a única música cantada em castelhano, além de ser a primeira até então de seu repertório gravado, e é junto com “A voz do Povo” (João do Vale/Luiz Vieira) uma das canções que não foi composta por Ivan Lins e pelo letrista Victor Martins²⁰⁷. Neste álbum, os arranjos orquestrais foram de Gilson Peranzetta e base instrumental do grupo Modo Livre. Há um retorno de parâmetros da música *pop*, que eram utilizados pelo compositor no início de sua carreira, com a presença de sintetizadores, que irão caracterizar a sonoridade de uma parte do repertório da década de 1980. Os temas amorosos estão presentes no disco, além de perspectivas de liberdade e repressão que já estavam sendo exploradas nos trabalhos anteriores (NICODEMO, 2014:169). Há canções com temáticas sociais e românticas e a utilização de gêneros como samba em “Começar de Novo” e baião em outra canção: “Formigueiro”, dialogando com a ideia de “descida do morro” e “ida ao sertão”, sugerida por Marcos Napolitano (2010), para uma ideologia estética da canção engajada brasileira da década de 1960.

A versão de Ivan Lins está rearranjada a partir de suas próprias referências. A instrumentação, como já foi explicitada, possui instrumentos que caracterizam a proposta musical que o artista estava explorando nos seus últimos trabalhos²⁰⁸. Percebe-se uma adequação da canção ao piano e utilização de sintetizador eletrônico. O violão, que na canção de Victor Jara é o único instrumento, perde o protagonismo, assim como a marcação fixa de valsa, que na versão brasileira soa um pouco mais dissolvido no arranjo, embora esteja presente no piano e no violão.

A percussão utilizada não exerce uma função rítmica, sua presença é com idiofones²⁰⁹ (pau-de-chuva, guizos e sinos) e caixa, que produzem efeitos tímbricos e simbólicos na canção: pau de chuva no verso “*la sonrisa ancha, la lluvia en el pelo*”; guizo grave que imitam passos em “*y tu caminando*”, guizos agudos em evidência em “*suena la sirena, de vuelta ao trabajo*” e um toque de marcha na caixa

²⁰⁶ Segundo dados da Nopem.

²⁰⁷ O álbum conta com mais oito canções, todas compostas por Ivan Lins e pelo letrista Vitor Martins.

²⁰⁸ *Somos Todos Iguais Nesta Noite* (1977), *Nos dias de Hoje* (1978), ambos lançados pela EMI.

²⁰⁹ Instrumentos cujo som é produzido pelo próprio corpo.

em “*marchió a la guerra*”²¹⁰. Sinos e guizos agudos também são utilizados no decorrer da canção, gerando uma sensação para o ouvinte menos tensa que a letra da canção pode sugerir. Há contracantos feitos pelo teclado, acompanhando a melodia. A música não possui uma introdução específica, apenas quatro compassos iniciais garantindo a marcação de valsa pelo piano que irá se diluir no decorrer da música. No final há uma coda que é tocada pela flauta e *strings*, fechando canção, mas não há a alusão dessa melodia no decorrer da música. Na versão de Victor Jara ele inicia e finaliza com a mesma melodia. Ivan Lins interpreta a música um tom acima (Mi Maior) da versão de referência (Ré Maior). Quanto à harmonia há algumas modificações, principalmente nas progressões de cadências finais, com a inclusão de V-I e uma modificação de acorde no final da parte C que ele utiliza o V Dominante (B7) em vez do IIM (F)²¹¹.

Figura 19 - Trecho da melodia coda da versão de Ivan Lins para “Te recuerdo, Amanda”.



Fonte: Elaborado pela autora (2016).

Quanto à letra, são perceptíveis mudanças, as repetições da estrofe não repetem o “*corriendo a la fabrica*”, que é cantada duas vezes na letra de Victor Jara. Na versão de Ivan Lins, Manuel “*marchió a la guerra*”, e não “*partió a la sierra*”. Esta última que faz parte do contexto chileno, no qual muitos operários trabalhavam nas minas. Essa mudança afeta um pouco o sentido, no que tange à diminuição das referências ao trabalho dos operários chilenos, pois também na repetição da canção

²¹⁰ Na letra de Victor Jara é “*Que partió a la sierra*”.

²¹¹ Ver figura 18.

não há mais o verso “*corriendo a la fabrica, donde trabajaba Manuel*”, e sim a repetição de “*ibas encontrarte com él*”, fortalecendo a predileção pelo viés mais sentimental/amoroso da música, ou seja, a vontade que Amanda tem de encontrar Manuel e sua espera para encontrar-se com ele após sua ida à “guerra”, trecho que, aparentemente, está descontextualizado, a não ser que Ivan se refira ao contexto político brasileiro, relacionando a palavra “guerra” à situação da ditadura militar no Brasil.

Há alterações da melodia, mas são variações e prolongamentos melódicos que fazem parte da interpretação pessoal de Ivan Lins como extensão de notas e portamentos, sem um comprometimento do reconhecimento da melodia de Victor Jara. A versão de Ivan Lins é em castelhano, portanto não é possível afirmar uma intenção do compositor em alterar o sentido para o contexto brasileiro. Ao contrário, pois, após esse disco, o compositor começaria a estabelecer contatos com artistas hispano-americanos, como o já mencionado neste trabalho León Gieco²¹², além do cubano Chuchu Valdéz²¹³ e, mais recentemente, o trio argentino Acá Seca.

A incorporação de uma música em castelhano em seu repertório e, ainda, de um dos principais representantes da Nova Canção Chilena sugere seu diálogo com a canção engajada da América Latina, mesmo que de uma forma tardia. Interessante colocar que a escolha de Ivan Lins foi por um tema romântico de Victor Jara, que mesmo que engendre uma crítica social/trabalhista, esta problemática não foi salientada por Ivan. Outra consideração que deve ser mencionada é em relação à gravadora. Ivan Lins, em 1979, gravou pela EMI, e Victor Jara também gravou alguns discos pela mesma gravadora, na filial chilena, portanto facilitou a possibilidade da versão dessa canção. Importante ressaltar também que, nessa época, essa música já havia sido gravada no Brasil pelo Tarancón, e por Mercedes Sosa, e, como foi explicitando anteriormente, a música hispano-americana encontrava-se em um período de exploração dentro do mercado fonográfico.

Na contracapa do disco *A Noite*, que é uma foto do cenário do espetáculo do próprio disco, Ivan Lins utilizou uma cenografia que contava com, além de seus músicos, fotografias de outros artistas da MPB, como Pixinguinha, Cyro Monteiro, Elis Regina, Dolores Duran, Chico Buarque, Gonzaguinha, Sueli Costa:

²¹² Em 1984 ele dividiu palco em Buenos Aires Com León Gieco e Pedro Aznar, que resultou em um álbum chamado *Encuentro*, lançado também em 1984 pela EMI-Odeon Argentina.

²¹³ Em 1998 é lançado um álbum ao vivo de Ivan Lins, Chuchu Valdez & Irakere, que foi gravado em Cuba.

Figura 20 - Cenário do espetáculo *A Noite* e contracapa do disco homônimo



Fonte: Foto tirada pela autora (2016).

Ao cantar “Te Recuerdo Amanda” dentro desse contexto, mesmo que simbolicamente, ele constituiu um momento de compartilhamento de artistas latino-americanos, ato que se concretizou na performance de um artista brasileiro e de uma música hispano-americana, “no palco” com outros músicos brasileiros. A versão de Ivan, em uma escuta aural, não remete a nenhum gênero hispano-americano. Sua interpretação e o arranjo condizem com o de sua trajetória. O que a diferencia de todo o repertório é o idioma castelhano. De toda forma, a própria “Te Recuerdo Amanda” de Víctor é acompanhada em valsa, que tampouco sugere algum gênero específico chileno. Portanto, o artista adaptou a canção para a sua sonoridade, o que, neste caso específico, eu destaco que o diálogo se apresenta mais no “discurso” simbólico do concerto e na presença dessa música em seu disco do que na sonoridade.

3.8 ORIGEM: ARGENTINA - “ALFONSINA Y EL MAR”

Tabela 5 - “Alfonsina y el mar”

	Versão de referência	Versão Brasileira
<i>Intérprete</i>	Mercedes Sosa	Simone
Disco e ano	<i>Mujeres Argentinas</i> -1969	<i>Corpo e Alma</i> , 1982
Gênero	Zamba	Canção - <i>zamba</i>
Instrumentação	Voz, piano e violão	Sintetizador GSI Yamaha, piano Yamaha, contrabaixo, violão ovation, percussão, corne- inglês, voz
Gravadora	Phonogram	CBS

Fonte: Elaborada pela autora (2016).

De todos os artistas mencionados nesse trabalho, a primeira intérprete de “Alfonsina y el Mar” merece um parêntese. Mercedes Sosa²¹⁴ (1935-2009), já mencionada anteriormente, teve uma trajetória de grande importância nessa temática de diálogos hispano-americanos com o Brasil. Argentina, também conhecida como *La Negra*, foi um dos nomes mais importantes da Nova Canção latino-americana. Atuou como intérprete do *Movimiento del Nuevo Cancionero* argentino e seguiu com os princípios estéticos do movimento por toda sua carreira. Nascida em 1935, na província de Tucumán, começou a cantar profissionalmente no rádio aos 15 anos e depois se mudou para Mendoza, tendo contato com os artistas que iriam propor o “*Nuevo Cancionero*”. Foi considerada uma cantora de música folclórica, mas dialogou com as tendências dos cancioneros populares latino-americanos a partir da década de 1960, flertando com *rock* e até *pop* ao final de sua carreira. Sua fama tem reconhecimento internacional, fez muitos concertos, além de cantar com artistas estrangeiros. Sua carreira é marcada por canções que possuíam uma temática latino-americana, vinculadas à Nova Canção, canções engajadas e

²¹⁴ Sua carreira e relação com o cancionero latino-americano merece uma investigação detalhada na maneira que a artista alcançou notoriedade e atuou como divulgadora do repertório latino-americano.

canções folclóricas. Em seu repertório, encontramos músicas de Cuba, Equador, Brasil, entre outros países latino-americanos, o que comprova sua fama de “voz da América Latina”. O engajamento político também fez parte de sua carreira: foi filiada ao partido comunista e foi proibida de cantar em seu país durante um tempo no regime militar argentino, exilando-se e passando a ter reconhecimento internacional:

Cada disco aumentava seu prestígio dual como cantora tradicional e também como militante. Ambas juntas serviram para enfrentar as dificuldades e exílio para se transformar também com o contato direto com a música do exterior na melhor cantora argentina até ali. (MOLINERO, 2011, pg. 228)

Sua trajetória foi, portanto, marcada pela militância, valorização do cancionero latino-americano e afirmação de uma identidade cultural, que acabou ampliando seu repertório para além das fronteiras de seu país. Eu chamo a atenção para o diálogo que a intérprete fez com alguns artistas brasileiros. Mercedes Sosa interpretou canções brasileiras em espanhol e também em português (“Maria, Maria”, “Sol Negro”, “Nos Bailes da Vida”, “O que Será”, “San Vicente”), incluindo, assim, o cancionero brasileiro popular dentro das premissas do *Nuevo Cancionero* e, ao gravar com artistas como Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque e Fagner, ter realizado concertos no Brasil e em várias outras cidades do país, não somente no eixo Rio-São Paulo, ter conquistado divulgação em jornais e revistas de seus concertos em território brasileiro e se apresentar na Argentina acompanhada de músicos brasileiros, afirmou sua posição de incluir o Brasil no cancionero latino-americano. Em 1969, gravou “Alfonsina y el Mar” no disco *Mujeres Argentinas*, composto de músicas de Ariel Ramirez, que irei comentar no próximo parágrafo, e letra de Felix Luna. Em 1982 ganhou uma versão da artista brasileira Simone. Mercedes interpretou a maioria das músicas do compositor [Ariel Ramirez], que tem uma obra que evidencia sua formação clássica com referências de músicas tradicionais argentinas.

Outro artista digno de nota, Ariel Ramirez (1921-2010) foi um pianista e compositor argentino com uma produção musical ampla. Suas obras foram internacionalmente reconhecidas, como *Misa Criolla* (1964) e *Cantata Sudamericana* (1972). Nascido na província de Santa Fé, começou a estudar piano desde cedo. De família de professores, seguiu a profissão de seu pai, mas logo desistiu para poder viver da música. Mudou-se para Córdoba e viveu em uma pensão, onde, por acaso

ou não, conheceu o músico e folclorista argentino Atahualpa Yupanqui, para quem tocou piano e por quem foi “apadrinhado”.

O folclorista, após escutar Ariel, sugeriu que o pianista deveria conhecer as músicas do noroeste do país. No dia seguinte, Atahualpa deixou um envelope para Ariel com uma passagem de trem para Jujuy, 10 pesos e uma carta de recomendação. O compositor ficou um ano na província e entrou em contato com os gêneros musicais *norteños* que marcaram substancialmente sua carreira. Depois desse período passou um tempo em Buenos Aires, onde estudou harmonia e composição, passando a tocar piano em diversos lugares. Morou quatro anos na Europa, em países como Itália, Alemanha e República Tcheca, onde ficou alojado em seminários, conventos e hospitais católicos, experiência que o deixou muito grato e o inspirou a fazer uma obra religiosa que ganhou notoriedade internacional. Um exemplo foi a *Misa Criolla*, que segue as mesmas seções de uma missa, mas com gêneros folclóricos argentinos: Kyrie – (*Vidala-Baguala*) / Gloria – (*Carnavalito-yaravi*) Credo – (*Chacarera trunca*) - Sanctus (*carnaval cochabambino*)/ Agnus Dei (*Estilo pampeano*). Gravada por Los Fronteirizos em 1964, foi de uma de suas obras mais conhecidas, regravadas por diversos artistas. como Mercedes Sosa, Jose Carreras entre outros corais internacionais.

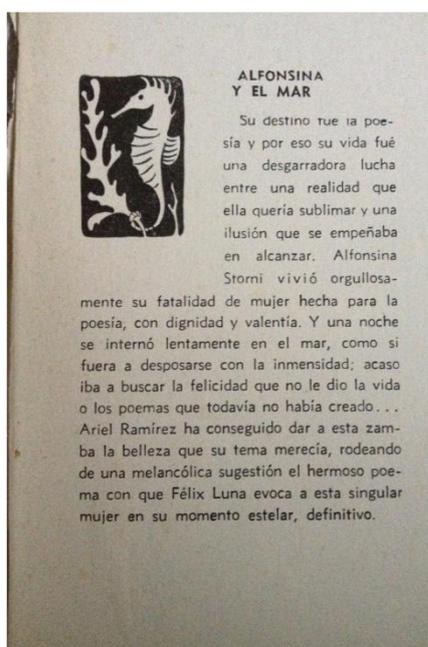
O compositor teve o historiador e letrista Félix Luna como grande parceiro o qual colocou letra em 90% de suas composições, dentre elas *Misa Criolla*, *Mujeres Argentinas* e *Los Caudillos*. Ramirez foi uma importante figura no campo musical argentino por suas composições possuírem características dos gêneros argentinos e da composição erudita europeia. Teve como referências em seu trabalho o compositor húngaro Bela Bartok, que recopilou músicas folclóricas na Hungria, além do “padrinho” Atahualpa Yupanqui, que também compunha e recopilava canções folclóricas em seu país. Possui muitas músicas editadas para partitura, principalmente piano e voz, além de discos gravados²¹⁵.

“Alfonsina y el Mar” é uma composição de 1969 gravada no disco *Mujeres Argentinas*, lançado pela Phonogram Argentina. Esse disco, com música de Ariel Ramirez e poema de Felix Luna, contém oito canções quase todos em gêneros folclóricos que narram personagens reais e imaginárias de oito mulheres que fariam parte de uma ideia de nação argentina. São personagens distintas, como uma

²¹⁵ O catálogo completo pode ser consultado em: <http://www.arielramirez.com/cata.htm>

guerrilheira (“Juana Azurduy” *aire de cueca norteña*), professoras (“Rosarito Vera, maestra”, *zamba*), estrangeiras que povoaram a província do Chaco (“Gringa Chaqueña”, *tema de guarania*), uma prisioneira (“Dorotea, La Cautiva”, *milonga pampeana*), uma mulher do povo (“En casa de Mariquita”, *refalosa*), uma viúva (“Las cartas de Guadalupe” *canción*), mulheres que lutaram (“Manuela la tucumana” *trunfo*), além da poetisa Alfonsina (“Alfonsina y el mar”, *zamba*) Todas cujas histórias são brevemente explicadas dentro do disco. Mercedes Sosa é a intérprete de todas as canções.

Figura 21 - Texto extraído do disco Mujeres argentinas (1969).



Fonte: Foto elaborada pela autora (2016).

“Alfonsina é uma das obra que mais se escutou do meu repertório, na Espanha e, atualmente, antes e depois da gravação que fiz com Mercedes, e também em toda a América”.²¹⁶ (RAMIREZ, Ariel, s/d)

²¹⁶ Trecho retirado da entrevista de Pacho O'donnell com Ariel Ramirez. Disponível em: <<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/81117/1741>>.

A canção é classificada como uma *zamba*, gênero folclórico do noroeste argentino derivado da *Zamacueca*²¹⁷, originalmente relacionado à província de Salta, e possui características distintas nas diferentes províncias em que é executado. Como instrumentação tradicional possui voz, violino e bombo, podendo ter às vezes violino ou harpa diatônica. Os temas normalmente giram em torno do próprio gênero, paisagens, personagens e temáticas amorosas. Com o decorrer dos anos, e depois do movimento do *Nuevo Cancionero*, ampliou-se a temática das letras para questões sociais e temas mais modernos.

Por ser uma dança, as partes da música costumam ser bem definidas para as coreografias, normalmente dançada em pares e insinuando o cortejo de um casal. A *zamba* tem duas seções, primeira e segunda, cada uma com oito compassos de introdução, dividida depois em ABB ABB refrão, que pode ser CDD, ABB ou CBB (WAISMAN, 2014), geralmente com frases de oito compassos, repetindo os quatro últimos. “Alfonsina y el Mar” foi composta por um compositor com outras referências além da música folclórica tradicional. Portanto, a música, embora seja uma *zamba*, possui rasgos que a classificam como moderna, pela harmonia um pouco mais complexa e não repetição da melodia da introdução no interlúdio, que soa como uma improvisação em cima da melodia da canção ao piano, porém sem alteração na estrutura, o que a incluiria dentro da proposta estética do *Nuevo Cancioneiro*:

*La zamba Alfonsina y el Mar contiene una introducción "clásica" a pesar de su concepción musical "moderna". Al mismo tiempo, tal introducción es substituída, al comienzo de la segunda parte de la zamba, por un verdadero interludio que se vincula con la obra y la enriquece. Tales licencias respecto de las formas tradicionales (en este caso, de las Introducciones) sirven para demostrar la dinámica de la música popular, cuyo permanente movimiento no altera la función básica de las estructuras formales en los géneros musicales. Conseguir ese delicado equilibrio entre el respeto a ciertos códigos tradicionales (formas) y la variación o hasta "transgresión" de los mismos, sin descaracterizar lo que se quiere expresar (en este caso, una zamba), es en sí mismo una creación artística.*²¹⁸

²¹⁷ Dança de origem peruana, que era praticada tanto nas zonas rurais quanto urbanas do Peru desde o começo do século XIX, baseada em adaptações feitas por afro-peruanos das danças de corte europeia. A instrumentação era de *Cajon*, violão, *vihuela* e harpa. A dança é feita em pares com passos que insinuam o cortejo do homem para a mulher (LEÓN, 2014:922). Foi difundida também no Chile, Argentina e Uruguai, gerando outros gêneros em cada país.

²¹⁸ Texto extraído do “*Cajita de Musica*”, que é um material pedagógico de gêneros musicais argentinos, coordenado pelo músico e compositor Juan Falú com a cooperação de Lilia Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo, e disponível no site: <<https://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=108972&referente=docentes>> 2011.

Uma das características marcantes de alguns gêneros do noroeste argentino é a métrica, que pode ser escrita tanto em 6/8 quanto em 3/4. Normalmente, na divisão rítmica, o timbre mais grave marca a métrica ternária simples, e os timbres mais agudos e a melodia da voz geralmente o binário composto. Usualmente esse padrão se encontra no violão na execução do *rasgueo*²¹⁹ e no bombo. Em boa parte das transcrições para a pauta musical, indicam-se as duas possibilidades de métrica. Normalmente a zamba se dança em pares e apresenta um andamento mais lento, mas em algumas províncias do noroeste há uma variante mais rápida chamada de *Zamba Carpera*²²⁰.

Figura 22 - Marcação padrão rítmica da Zamba.



Fonte: Waisman, 2014.

“Alfonsina y el mar” é a primeira faixa do lado B do álbum *Mujeres Argentinas*. A letra é uma homenagem à poetisa feminista argentina Alfonsina Storni (1892-1839), que teve uma vida conturbada e alguns de seus poemas lançados em periódicos e se suicidou em Mar del Plata, no ano de 1939.

²¹⁹ Modo de “arranhar” as cordas com a mão direita, em movimentos característicos de cada gênero musical, no caso do gêneros nortenhos argentinos, imitando normalmente o ritmo feito pelo bombo ou pela caixa. (Cajita de musica, 60).

²²⁰ O nome vem de *carpas*, que significa tendas, onde normalmente aconteciam eventos em Salta, onde se dançavam vários pares. Para a dança ser um pouco mais movida se aumentava o andamento da música.

*Por la blanda arena que lame el mar
 Su pequeña huella no vuelve más
 Un sendero solo de pena y silencio llevo
 Hasta el agua profunda
 Un sendero solo de pena y silencio llevo
 Hasta la espuma*

*Sabe Diós que angustia me acompaño
 Que dolores viejos callo tu voz
 Para recostarte arrullada en el campo de las
 Caracolas marinas
 La canción que canta en el fondo oscuro del mar
 La caracola*

*Te vas Alfonsina con tu soledad
 Que poemas nuevos fuiste a buscar?
 Una voz antigua de viento y de sal
 Te requiebra el alma y la está llevando
 Y te vas hacía allá como en sueños
 Dormida Alfonsina vestida de mar.*

*Cinco sirenitas de llevaran
 Por caminos de algas e de coral
 Y fosforescentes caballos marinos harán
 Una ronda a tu lado
 Y los habitantes del agua van a jugar
 Pronto a tu lado*

*Bájame la lámpara un poco más
 Déjame que duerma nodriza en paz
 Y si llama él no le digas que estoy
 Dile que Alfonsina no duerme
 Y se llama él no le digas nunca que estoy
 Di que me ido*

*Te vas Alfonsina con tu soledad
 Que poemas nuevos fuiste a buscar?
 Una voz antigua de viento y de sal
 Te requiebra el alma y la está llevando
 Y te vas hacía allá como en sueños
 Dormida Alfonsina vestida de mar.*

Figura 23. Trecho da melodia de “Alfonsina y el mar” com introdução..

Alfonsina y el mar

Ariel Ramirez

The musical score is written in 6/8 time and B-flat major. It consists of seven staves of music. The chords are indicated above the notes. The first staff starts with a whole rest, followed by a half note B-flat, a quarter note G, and a quarter note F. The second staff starts with a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The third staff starts with a half note D, a quarter note C, and a quarter note B. The fourth staff starts with a half note A, a quarter note G, and a quarter note F. The fifth staff starts with a half note E, a quarter note D, and a quarter note C. The sixth staff starts with a half note B, a quarter note A, and a quarter note G. The seventh staff starts with a half note F, a quarter note E, and a quarter note D.

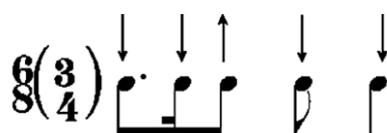
Fonte: “El libro del Folklore” Versão extraída de Mujeres argentinas pag. 17

A versão cantada de Mercedes Sosa é a primeira gravação em disco desta canção, portanto se transformou em versão referência. A intérprete cantou essa canção em diversos shows. No disco ela é acompanhada ao piano pelo próprio Ariel

Ramirez e conta com o violão de Tito Francia (violonista e compositor que fez parte do *Movimento del Nuevo Cancionero*. A forma segue os padrões estruturais de uma *zamba* folclórica. Mas o interlúdio não é a mesma melodia da introdução, é uma “improvisação” em cima da melodia. No acompanhamento, o piano não sugere claramente o padrão rítmico característico do gênero. Esse padrão é reconhecido pelo violão, que entra no B das estrofes fazendo o rasgueado específico do acompanhamento da *zamba*.

No acompanhamento do violão a terceira semicolcheia representada abaixo costuma ter o “*chasquido*”, que é um único golpe do *rasgueo*, que utiliza a mão aberta ou semiaberta descendente que apaga as vibrações graves do violão. Essa sonoridade é muito características dos gêneros folclóricos argentinos (Falú, 2011)

Figura 24 - Padrão rítmico de acompanhamento da *zamba* ao violão



Fonte: Waisman (2014:924)

O arranjo da canção possui poucos instrumentos e há uma proeminência de voz e piano com muitos silêncios no início das estrofes, o que sugere a intenção de se ater à interpretação de Mercedes e à letra da canção, que homenageia a poetisa que se suicidou. Esse arranjo favorece a dramaticidade, que tem seus *crescendo* sempre no B com a entrada do violão e a melodia indo para as notas mais agudas no refrão, outra característica típica da *zamba*. Pela formação musical de Ariel percebe-se que a melodia trabalha com algumas alterações de notas, deixando a harmonia um pouco mais complexa do que habitualmente é visto nos acompanhamentos da *zamba*. Essa música se insere no que se chama de “*proyección folklórica*”, por possuir instrumentos que são atípicos a sua formação tradicional e por trazer essas variações na melodia e harmonia, que caracterizam

esse novo período de composições da música folclórica argentina, que tinham o *Nuevo Cancionero* como referência, embora o próprio Ariel já explorasse outras sonoridades no folclore antes do lançamento do manifesto.

3.8.1 “Alfonsina y El Mar” Conexão: Brasil

No Brasil, temos a gravação dessa canção, feita por Simone, cantora baiana que começou sua carreira em 1973. Professora de educação física e jogadora de basquete, sua relação com a música a princípio ocorria de maneira mais informal. Foi convidada a fazer um teste para um disco após um jantar no qual cantou para um dos executivos da Odeon, que gostou da sua voz grave e expressiva. Foi à gravadora, passou no teste e, em 1973, o disco “Simone” estava nas lojas, marcando o início de sua carreira profissional, que ganharia bastante repercussão nos anos seguintes.

Não há muitos trabalhos acadêmicos ou livros que contem a biografia dessa cantora, portanto para este trabalho me baseei em algumas entrevistas, programas de televisão que consegui encontrar, reportagens sobre a artista, além de seu site oficial²²¹. O repertório da cantora Simone conta com alguns compositores que já eram conhecidos dentro do mercado musical brasileiro, como Gonzaguinha, Ivan Lins, Milton Nascimento, Chico Buarque, Roberto Carlos, Antônio Carlos Jobim. Sueli Costa também é uma compositora que marca presença nos seus discos, como “Face a Face” (1977) e “Jura secreta” (1977).

A cantora afirmou que Maysa, Nora Ney e Dolores Duran foram artistas referência para o desenvolvimento de seu canto. Para ela o que importa é o sentir, por isso não prioriza tanto a técnica, “eu gosto é de emoção” (SIMONE, 1984). Durante o final da década de 1970 passou a ser considerada pela mídia uma cantora que transmitia erotismo e sensualidade, e para ela isso era algo muito natural. Essas características acabaram refletindo em algumas discussões da época sobre a liberação da mulher, temática explorada nos trabalhos de Adalberto Paranhos (2014) e Rodrigo Faour (2011).

²²¹ É possível encontrar todas as músicas gravadas pela cantora em seu website oficial: <<http://simone.art.br/website>>.

Em 1979 a cantora grava a canção “Começar de Novo” de Ivan Lins²²² e Vitor Martins, que é trilha da novela *Malu Mulher*, protagonizada por Regina Duarte. A personagem era uma mulher desquitada, que quebrava tabus em uma época com valores ainda muito conservadores. O sucesso dessa canção na voz de Simone conferiu à cantora um lugar de representação na mídia que para Faour foi “além da teatralidade do palco, trazendo novos modelos de postura para a mulher brasileira” (FAOUR, 2010). A partir do álbum *Face a Face* (1977, Odeon) ela passa a produzir seus próprios discos e a ter uma escolha mais ativa no repertório.

A versão da cantora para “Alfonsina y El Mar” está no álbum *Corpo e Alma*, lançado em 1982 pela CBS e produzido por ela mesma e pelo produtor Mazzola. Ficou em quarto lugar entre os discos mais vendidos do eixo Rio-São Paulo em 1982. Desde 1981 ela passou a gravar repertório em castelhano, e no disco *Amar* (1981) gravou “Yo Te Pido”, de Pablo Milanês. Em 1983 gravou no álbum *Delírios e Delicias*, “Contigo Aprendi” de Armando Manzanero, o que indica um flerte da cantora com músicas hispano-americanas, motivado, segunda a própria, por gostar do repertório e achar que o castelhano é uma língua compreensível para o brasileiro:

Marília Gabriela: Porque você grava em castelhano e não grava em inglês? É porque você gosta, é uma língua que você curta, tem um intuito comercial?

Simone: “Não, castelhano é o seguinte, desde a época que eu jogava, eu cantava em castelhano, quer dizer, cantava é ótimo, mas eram músicas assim que eu adorava, adoro, Armando Manzanero, Lucho Gattillo, eu gosto desse pessoal, e eu não canto em inglês porque eu não sei falar inglês, eu não domino o inglês para cantar, então pra cantar em inglês, ou eu canto legal ou então não canto, e em castelhano, mesmo que meu idioma, a minha pronuncia não seja legal, não seja uma coisa assim perfeita, que eu sei que não é, mas é mais compreensível, o público brasileiro entende o que está se cantando, ou pelo menos uma maior parte do que está se cantando, e eles lá também entendem o que se está cantando”²²³.

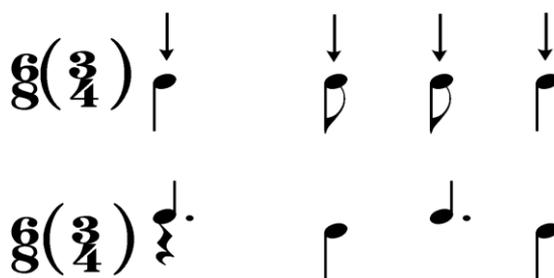
Na versão de Simone há mais instrumentos, mas é perceptível a proposta de se manter a textura, que não é muito densa. Os acordes são arpejados, tanto pelo piano eletrônico quanto pelo violão, e há a utilização de sintetizador, que foi muito

²²² Essa canção foi lançada no LP *A Noite*, também de 1979.

²²³ Entrevista concedida a Marília Gabriela em 1984.

usado para substituir o som das cordas, barateando os custos. Com a música gravada por Mercedes Sosa como referência, a melodia da introdução é uma variação da última estrofe da música e não a melodia composta por Ariel. A melodia cantada não sofre alterações, e nem mesmo a forma da canção. Na segunda parte, há um corne-inglês fazendo um contracanto, baseado na melodia principal. O violão acompanha com uma espécie de rasgueado no refrão, sugerindo a caracterização do gênero argentino, mas o padrão rítmico reforçado pela percussão e pelo baixo, enfatizando o grave em 3/4 com o primeiro tempo ausente, remete a outro gênero *norteco*, a *chacarera*, que normalmente possui um andamento mais rápido que a *zamba*:

Figura 25 - Padrão rítmico da *chacarera* e acompanhamento do violão.



Fonte: Waisman (2014)

Como disse o próprio compositor, essa canção ficou muito conhecida, ganhando várias versões, mas principalmente por conta da fama de sua primeira intérprete. Aqui no Brasil, além da versão da Mercedes Sosa, a cantora Simone reinsere a canção no mercado a partir da sua própria adaptação. Na versão de Simone, mesmo com uma instrumentação e arranjo que caracteriza a sua sonoridade pessoal, há um interesse em se remeter a características rítmicas da *zamba*. As sonoridades, portanto, dialogam. Embora essa canção possa ser considerada herdeira da nova estética proposta pelo *Nuevo Cancionero*, ela não contém um cunho político engajado mais explícito, portanto, dentro do repertório de

Simone, essa versão não sugere um engajamento nos termos que comentei nas canções anteriores. A escolha dessa canção para seu repertório, proveniente de um álbum que homenageia as mulheres, também é significativo. Embora o compositor seja homem, a letra homenageia uma poetisa feminista, Alfonsina Storni, e a cantora Mercedes Sosa é uma figura forte dentro da música latino-americana. Simone, ao gravar essa música, sendo uma artista que representaria uma “liberação da mulher”, sem falar em sua postura²²⁴, revela uma condição de destaque para a condição feminina²²⁵ latino-americana.

²²⁴ Em uma entrevista para o canal livre (1980), ela disse que queria ser entrevistada só por mulheres “porretas”. E gravou muitas canções da compositora Sueli Costa além dela própria ser compositora.

²²⁵ Infelizmente, nesse trabalho, não será possível se aprofundar nesse tema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação procurou, nos capítulos anteriores, atentar à circulação do repertório hispano-americano no contexto brasileiro, ancorada na contextualização do período entre meados de 1970 e 1980, por intermédio de alguns meios de comunicação e pela adaptação desse repertório em versões por artistas brasileiros, a fim de ilustrar qual era essa tendência e como ela foi explorada dentro do contexto sócio-cultural brasileiro, suscitando perspectivas de engajamento, identidade regional, tendências de mercado e experiências pessoais.

Antes de iniciar e entender um pouco o que aconteceu no período que me interessava, senti a necessidade de voltar algumas décadas e evidenciar alguns gêneros musicais que já haviam desembarcado no Brasil a partir da década de 1930 e que, ao final, estacionaram aqui por um tempo, geraram apropriações e novas interpretações. Para as canções provenientes do México (*ranchieras*, *corridos* e bolero mexicano) e da Argentina (tango), a divulgação foi especialmente devida à expansão da rádio e do cinema nos países latino-americanos durante esse período. Para Martín-Barbero (2013), nesses países, o cinema foi o meio de expressão mais adequado para o nacionalismo (atrelado ao governo populista) se difundir e criar uma “representação simbólica mitificada” da vida nacional. A rádio mediou entre tradição e modernidade, mantendo um pouco do que vinha da cultura tradicional com as exigências da cidade (2013:270). E, juntos, esses dois meios de comunicação puderam proporcionar a divulgação de gêneros, identidades e ídolos que se apresentavam em toda a América Latina:

Cinema e rádio serão ao mesmo tempo os gestores de uma integração musical latino-americana que se apoiará tanto na “popularidade” de certos ritmos: o bolero, a rancheira o tango- quanto na mitificação de alguns ídolos da canção. (MARTÍN-BARBERO, 2013:270)

No Brasil, como comentei, esses gêneros se popularizaram e se incorporaram na paisagem sonora brasileira por meio não somente de versões das músicas estrangeiras, mas se tornando influentes na constituição de outros gêneros, como o samba-canção e a música sertaneja. Já para a entrada da música paraguaia e do *merengue* no norte do país foi importante não apenas a ação dos meios de comunicação, mas o aspecto geográfico, tanto no panorama da inserção desse repertório como na sua incorporação como referência composicional que se

concretizou na música sertaneja e em alguns gêneros como lambada, guitarreada e, mais recentemente, tecnobrega.

Um ponto que não pude deixar de ignorar a respeito desses gêneros supracitados foi a recepção negativa que eles receberam de críticos e intelectuais na década de 1960. A dramaticidade da interpretação, arranjos com naipes de metais, portamentos excessivos e a temática dessas canções passaram a ser associadas a algo demasiadamente romântico, “brega” e que não fazia parte do que estava se buscando na música popular, que naquele momento vislumbrava na bossa nova um gênero mais de acordo com as propostas de modernidade desenvolvimentista da época.

Detectei que, na década de 1960, quando em diversos países da América Latina eclodiram os movimentos de renovação da canção (Nova Canção), boa parte das canções hispano-americanas escutadas até então no Brasil (refiro-me aos gêneros comentados no primeiro capítulo) foram julgadas por alguns críticos e intelectuais como uma produção de pouca importância e que destoaria da nova proposta para a moderna música popular brasileira. O repertório que foi divulgado na década seguinte esteve vinculado a outro contexto sócio-cultural, mas do meu ponto de vista é relevante mencionar a existência desse ranço de alguns gêneros hispano-americanos divulgados e adaptados no Brasil pois isso pode interferir de uma maneira mais generalizada em relação a produção popular hispano-americana.

Nos anos 70 além dos naipes de metais, a partir da metade da década, foram escutadas *quenás* e *charangos* acompanhando as canções em castelhano. Os meios também eram outros: os discos e as bandas traziam esse repertório e não mais necessariamente as rádios. Longe de ser exaustivamente televisionada, ou escutada em todas as rádios pelo Brasil, essa “Nova Canção” aportou no Brasil junto de seus cantantes, em discos trazidos por eles, ou em coletâneas lançadas no final da década. De maneira nenhuma foi um segmento de mercado expressivo, mas essa “*ola latino-americana*”, como sugerida por Tânia Garcia, marcou presença em território brasileiro e foi suficiente para ganhar adaptações de artistas que tinham nomes consagrados na mídia.

Esse período foi conturbado em relação à política, no qual diversos países encontravam-se em ditaduras militares e a repressão e indignação decorrentes dessa situação refletiam-se na cultura. As canções vinculadas ao *Nuevo Cancionero* e principalmente a *Nueva Canción Chilena* possuíam um cunho engajado, social e

político e, portanto, no Brasil esse repertório foi associado a esse tipo de significação, de engajamento, de resistência, mesmo que no momento de sua composição não estivesse vinculado a esse aspecto. Importante lembrar que quando me refiro à um repertório “engajado” ou “político” estou relacionando à uma nomenclatura utilizada para o repertório produzido principalmente na década de 1960 e 1970 criado por artistas vinculados normalmente à setores de esquerda, mas isso não significa que o termo “político”²²⁶ relacionado à música, não possa ser utilizado para outras manifestações musicais anteriores e posteriores²²⁷ à esse período.

Um ponto a ser discutido é a questão dos discos, colocada por jornalistas como “um filão do mercado a ser explorado”. O lançamento desses discos no mercado brasileiro indicou uma tendência de algumas gravadoras em explorar esse repertório, visto que as condições sociais atentavam para os acontecimentos políticos nos países vizinhos, principalmente no caso do Chile. Por outro lado, foi na década de 1970 que as gravadoras investiram no setor de música estrangeira, pois não exigiam tantos gastos (produção de arte, gravação das músicas) e “cumpriam a função de aproximar o mercado brasileiro do padrão de consumo do mercado mundial, formado por um público jovem e efetivamente massificado” (VICENTE, 2014:57).

Portanto, havia um interesse em ampliar o mercado para o público jovem, e a conjuntura social favorecia esse tipo de investimento, pois quem participava dos shows de Tarancón, Chaski e Raíces de América, e conseqüentemente se interessava pela música hispano-americana, eram, na sua maioria, jovens. Mas, infelizmente, na minha visão, essa “onda latino-americana” não perdurou, e ao final da década 1980, havia morrido na praia, mas ficou por tempo suficiente para artistas consagrados fazerem versões de algumas canções.

As músicas que circularam nesse período podem ser classificadas como vinculadas à Nova Canção e aos gêneros folclóricos tradicionais de alguns países da América Latina com uma especial atenção ao repertório andino. As canções que escolhi para ilustrar as adaptações brasileiras pertencem a esses dois lugares: o

²²⁶ Ikeda (2001) comenta em seu texto: “Música, política e ideologia: algumas considerações”, como a música pode incorporar discursos político-ideológicos.

²²⁷ No Brasil, outras manifestações musicais atuais podem ser consideradas como “engajadas” e políticas” quando pensadas como formas para representar e denunciar condições sociais como por exemplo o *rap*.

cancioneiro folclórico, “El Humahuaqueño” e “Casamiento de Negros”, e as outras duas à Nova Canção, “Te Recuerdo, Amanda” e “Alfonsina y el Mar”. Embora as duas primeiras não estejam vinculadas a uma produção de música de protesto ou “engajada” politicamente com ideologias de esquerda, justamente por serem de décadas anteriores e representarem outros cenários nos períodos de sua composição, ao serem reinterpretadas no Brasil, no período comentado no trabalho, podem também ser relacionadas a certa postura de engajamento, nesse caso, identitário, de compartilhamento do repertório latino-americano.

“El Humahuaqueño” foi composta para a rádio, no período do “*boom del Folklore*” na Argentina, atingindo sucesso internacional e se tornou hino da província argentina de Jujuy, com uma letra que exalta a região de *Quebrada de Humahuaca*, que celebra com alegria sua festividade (no caso, o carnaval). A presença dessa música com uma sonoridade incomum para o que Roberto Carlos estava acostumado a gravar é no mínimo interessante de se pensar. Se partirmos do seu depoimento (ver pag.93) e de seu programa televisivo *Especial RC de 1977* para a Rede Globo, pode-se dizer que havia um interesse pessoal em se solidarizar com as questões sociais de nossos países vizinhos. Houve uma afirmação de um engajamento em rede nacional ou, ao menos, colocou-se como um artista latino-americano de poncho e com Macchu Picchu como cenário.

Não posso deixar de comentar sobre todos os interesses, à parte do artista, que poderiam estar embutidos nessas escolhas, principalmente as mercadológicas (surgimento de um filão no mercado, situação política latino-americana em evidência, facilidade para a gravação, pois o artista estava na Argentina), que podem ter influenciado sua postura. Mas o que mais me instigou ao pesquisar essa versão, sem nenhum julgamento de valor, é o fato de que a canção “El Humahuaqueño” estava no disco mais vendido no Brasil e, conseqüentemente, deve ter sido escutada em muitos lares brasileiros e, do ponto de vista de divulgação, acredito que ela tenha sido uma das canções folclóricas hispano-americanas mais divulgadas no período, e isso é muito significativo em termos de alcance e de acesso para um repertório tão pouco conhecido. Por um lado, ela pode ser vista como um “oportunismo”, dado que o artista nunca havia explorado esse repertório antes, portanto teria se “beneficiado” de um momento dentro do cenário cultural e sócio-político brasileiro. Mas, por outro, trouxe à grande mídia uma música

desconhecida que fazia parte do cancionero popular argentino e a exaltou enquanto uma música de um cancionero folclórico latino-americano.

“Casamiento de Negros” surgiu como uma adaptação de Violeta Parra para uma canção de tradição oral, gravada em 1955 no Chile e regravaada em 1956 na França pela compositora pelo selo *Chant du Monde*. Neste disco ela apresenta uma coletânea de canções chilenas acompanhadas somente por violão. Essa canção, mesmo sendo de autoria pessoal, está presente nas suas duas primeiras gravações como parte de uma coleção de canções folclóricas. Portanto, sua representação estaria vinculada a uma divulgação das músicas populares, prática relacionada a sua atuação de folclorista e comum no começo do século XX em diversos países associados a uma política nacionalista.

A versão brasileira de Milton Nascimento se passa em outro contexto, em 1978. Esse cantor já havia gravado com Mercedes Sosa, com o Grupo Água, e também já conhecia o trabalho de Violeta Parra. A adaptação que esse músico fez garante ao ouvinte uma sonoridade que acrescenta timbres folclóricos andinos e o insere como um artista disposto a dialogar com os ritmos e sonoridades provenientes dos países vizinhos. E não qualquer sonoridade. As canções de Violeta Parra serviram como principal referência para os músicos da NCCCh e, posso dizer, para o movimento da Nova Canção no geral. Portanto, essa interpretação de Milton no mesmo álbum em que ele canta “Que distância tão sofrida, que mundo tão separado”²²⁸ associada à sua trajetória, afirma sua posição como um dos principais artistas brasileiros consagrados que compartilham e fazem parte do Movimento da Nova Canção latino-americana.

Victor Jara foi um dos principais expoentes da música engajada política latino-americana. Sua trajetória e, depois, seu assassinato foi comvente para diversos setores que estavam ligados aos movimentos de esquerda, e essa repercussão também chegou ao Brasil. “Te Recuerdo, Amanda” é uma das canções de maior sucesso desse artista, que, embora tenha uma temática de amor, também reflete a situação dos trabalhadores e operários que estão sujeitos às severas condições de trabalho. Portanto, também trata-se de uma canção que possui seu teor crítico, que era uma das características do repertório de Victor. Também foi gravada por Joan Baez, Mercedes Sosa, Quilapayún, todos envolvidos com um

²²⁸ Trecho de “Canción para la Unidad Latino-Americana” no álbum *Clube da Esquina 2* (1978-EMI) de Pablo Milanés e Chico Buarque. Na música é cantada com Chico Buarque.

repertório engajado e político. No Brasil temos a versão do grupo Tarancón e do músico Ivan Lins. A versão de Ivan Lins, como mostrei anteriormente, não possui características sonoras que a identificariam como uma música hispano-americana, salvo pelo fato de ser cantada em castelhano. Mas a escolha de uma música de Victor Jara, seis anos após sua trágica morte e levando em consideração sua trajetória, não é uma escolha qualquer. Afinal, como comentei acima, Victor Jara virou símbolo da resistência chilena por ser um compositor assumidamente comunista e ter atuado como representante do governo da Unidade Popular no Chile.

Embora uma canção em si não represente toda a trajetória de seu compositor, ela, ainda assim, quando interpretada pode evocar sua potencialidade social. Agora, a versão de Ivan Lins enaltece o lado sentimental da canção e, por que não, épico, ao sonorizar com caixa o “*Marchió a la Guerra*”, o que causaria para ouvintes que desconhecem a trajetória e gravação do compositor da canção a impressão de que essa é a história da Amanda que espera seu amado voltar da guerra, ou seja, uma canção de amor cantada em castelhano. Mas, repito, essa escolha provavelmente não foi por acaso. Ao interpretar uma canção de Víctor Jara, Ivan Lins, nas palavras de Nicodemo: “se aproximava, então, de uma corrente engajada da canção latino-americana, permeada por ideais nacionais e populares, criando uma identificação com essas obras” (2014:180). Eu não colocaria como gerando uma identificação, nesses termos, pois ele gravou apenas essa canção proveniente da Nova Canção, mas sem dúvida o artista brasileiro optou por regravar um artista representativo da Nova Canção latino-americana e a partir daí estreitou laços e parcerias com artistas hispano-americanos.

A última canção que comentei nesse trabalho, “*Alfonsina y El Mar*”, é uma canção que pode ser considerada representante do Nuevo Cancionero. Seu compositor, Ariel Ramirez, não estava presente na conformação do movimento, mas sua proposta musical, mesmo antes do lançamento do manifesto, já trazia renovações estéticas da música folclórica argentina, e, após o surgimento do movimento, interessou-se pelas propostas e, com a parceria de Felix Luna e Mercedes Sosa, compôs muitas canções com referências de ritmos folclóricos. Mercedes Sosa gravou o disco *Mujeres Argentinas*, que homenageava personagens

femininas, o que diferia um pouco do que se costumava²²⁹ escrever acerca das mulheres nas canções. A interpretação da cantora argentina, que já tinha começado sua carreira como a intérprete do *Nuevo Cancionero*, afirmou ainda mais essa canção como representante de uma nova fase da canção argentina. No Brasil, a música foi gravada em 1982 por Simone, que, em seus discos, lançados a partir de 1981, inseriu pelo menos uma canção hispano-americana em seus próximos quatro lançamentos. As escolhas da intérprete foram variadas, não necessariamente direcionadas para uma predileção da vertente da Nova Canção: Armando Manzanero (“Contigo Aprendí”), duas de Pablo Milanés (“Yo no te Pido” e “Yolanda”) e a de Ariel Ramirez, e, segundo seu próprio depoimento, as escolhas partiram do gosto pessoal da cantora, que já apreciava o repertório de boleros de Armando Manzanero e Lucho Gatica. Na versão de Simone, sua adaptação possui arranjo e instrumentação que não se diferenciam das outras faixas do disco, a não ser pelo “*rasguido*”, que é inserido no refrão, referenciando o acompanhamento padrão de gêneros do noroeste argentino.

Essa referência é interessante, pois demonstra um diálogo no plano estético, dado que a versão explora a sonoridade comum dos arranjos de Simone, com uma referência da *zamba* argentina. Embora essa música possa ser classificada como uma obra influenciada pelo *Nuevo Cancionero*, ela não aborda uma temática de cunho político explicitamente, mesmo que o disco *Mujeres Argentinas* seja significativo por ser dedicado a personagens femininas. Portanto, nesse caso, não faz sentido indicar uma posição de engajamento político partidário da autora, o que normalmente se associa aos compositores quando regravam esse repertório. Nesse caso, a presença dessa música, e também das outras nos discos posteriores, aponta o interesse da autora em divulgar esse repertório hispano-americano, o que é bastante significativo, pois o disco *Corpo e Alma* foi o quarto mais vendido em 1982.

Um aspecto interessante que não posso deixar de comentar é o fato de que de todas as canções fizeram sucesso internacional. Excetuando “Casamiento de

²²⁹ Em muitos gêneros folclóricos argentinos as letras costumam, à parte dos temas amorosos, falar da maneira que as personagens mulheres dançam, como cantavam nos vales ou como representam alguma região Escutar: “Mi Abuela Bailo la Zamba” (*zamba*-Peteco Carabajal); “Campo Afuera” (*chacarera*-Carlos di Fulvio);” Beatriz Durante”(*Chacarera*- Carlos Aguirre) ou também em primeira pessoa, falando de seus afazeres, seu trabalho e seu cantar. Escutar: “Donã Ubenza”.(*huayño*-“Chacho” Echenique).

Negros”, que não possui um expressivo número de regravações, as outras três, durante as minhas pesquisas, sempre apareceram como canções representativas de seus compositores. Isso posto, é possível sugerir que a escolha desses artistas brasileiros também pode ter passado por esse critério. Mas o caso aqui é que as músicas não eram internacionais consagradas em idioma inglês, que eram em castelhano, portanto, independente do real motivo pelo qual essas escolhas foram feitas, essas canções representam o cancionero hispano-americano ao lado de canções brasileiras. Agora é interessante pontuar que nas décadas anteriores, como já disse, as músicas hispano-americanas não eram bem vistas como referências para a nova música popular brasileira, e, portanto como fica a questão dessas canções dentro da trajetória dos artistas comentados? Embora os contextos sejam diferentes, essa nova circulação que teve seu espaço principalmente na década de 1970 pouco se estendeu para as décadas posteriores, sendo um momento comumente ignorado.

Retomando a ideia de fluxos de Hannerz (1997:12), que sugere que no “fluxo de culturas [que pode ser entendido como música], não há uma perda na origem”, mas uma “reorganização da cultura no espaço”, para a discussão da música hispano americana aqui no Brasil, ao se *versionar* esse repertório, reorganiza-se a ideia de música hispano-americana para um espaço maior, ampliando esse acervo para latino-americano, concretizado na prática desse repertório por aqui.

Não posso deixar de mencionar que provavelmente outros artistas brasileiros tenham incluído essas músicas em seu repertório, mas a tarefa de mapear todos esses artistas não é tão simples. Outros artistas consagrados como Caetano Veloso, Chico Buarque e Elis Regina²³⁰ são mais fáceis de identificar, e alguns pesquisadores já abordaram essa temática, como Gomes (2014) e Matos (2016).

O contato que estabeleci com os artistas das bandas da época como Guijo (Chaski), Chico Pedro (Raíces de América), Jeasir (Tarancón) e Polo (grupo Agua) foi fundamental para mim. A cada nova conversa ou notícia que eu encontrava, um novo caminho se abria. Ficou claro que há muito ainda a ser pesquisado referente a esse período no que se refere às motivações desses artistas em divulgar e praticar repertório latino-americano. Muitos deles são estrangeiros e a chegada ao Brasil foi

²³⁰ No disco *Falso Brillhante*, que foi um espetáculo, ela inclui músicas de Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra (Gomes, 2014). (Neste mesmo concerto ela apresenta uma música, acompanhada pelo grupo de rock Humahuaca, que tem o baixista argentino Willi Verdegauer, futuro integrante do grupo Raíces de América.

motivada por fatores diversos, mas aqui se convergiam para a prática de música latino-americana. Esse interesse também foi comentado por Chico Pedro e Guijo, que sugeriram uma pesquisa/documentário sobre essas bandas e artistas desse período (70/80), que formavam um circuito significativo na cidade de São Paulo, mas que ainda não foi explorado e, com o tempo, essas histórias irão se perder, seja pela idade avançada ou pela falta de acervos de memória.

O meu interesse com essa pesquisa foi demonstrar a existência de um circuito de música hispano-americana no Brasil em meados da década de 1970 e 1980, a fim de entender os motivos desse momento e reflexionar o porquê desse “circuito” não ter perdurado e, portanto, ter passado despercebido dentro de um cenário maior da música brasileira. Ao descobrir os lançamentos de discos, as notícias de jornal, conversar com alguns artistas do período e analisar algumas canções gravadas por artistas consagrados, percebi, em um primeiro momento, que esse circuito não foi tão inexpressivo, mas ao refletir um pouco mais, posso sugerir alguns pontos que de fato evidenciam o porquê de seu limite.

Uma das primeiras razões foi sua associação com o movimento de esquerda, que, por conta das referências da NCCh, relacionavam a prática desse repertório com uma música de resistência, uma música engajada, que no Brasil, após o fim da ditadura militar, perdeu sua potência de atuação. Marcos Napolitano adverte sobre isso a respeito da música de protesto brasileira. Acredito que em relação a esse repertório não foi diferente.

Outro ponto é o fato de esse “circuito” ter acontecido de uma forma mais expressiva na cidade de São Paulo, embora algumas dessas bandas tenham viajado o Brasil todo para se apresentar em universidades. Em outras partes do país, esse repertório que evidencio muitas vezes chegava apenas pelas canções que comentei, e por alguns artistas pontuais como a cantora Mercedes Sosa, portanto, de forma mais dispersa, o que prejudicou uma noção de “tendência” que poderia estar acontecendo, diferentemente do que acontecia décadas anteriores, quando boleros e tangos soavam na Rádio Nacional.

Posso concluir que o repertório da Nova Canção não foi incorporado nas práticas de composição de artistas brasileiros (aqui generalizo, mas há exceções, como Dércio Marques e Abílio Manoel), e as versões que comentei funcionam como homenagens ou um engajamento que, com o tempo, perdeu sua força de atuação.

Hoje quando vemos artistas gravando repertório de Violeta Parra, normalmente o discurso recorrente ainda é “precisamos conhecer o repertório dos países vizinhos”, fala repetida desde a década 1970.

Outra tendência na atualidade é percebida, normalmente vinculada a um repertório de cúmbias eletrônicas e que costuma serem temas de festas de jovens, tanto em São Paulo quanto em Florianópolis, comumente chamada de “Festa Latina”. Esse repertório passa a ser escutado, renovando o acervo comum de salsa que costumava haver nesses tipos de festas. E esse repertório, assim como o da década de 1970, ainda está longe de ser abordado dentro de pesquisas relacionadas à música, o que me chama a atenção, pois a invisibilidade dessas pesquisas dentro do âmbito acadêmico reflete o que motivou minha pesquisa, que foi o interesse em ponderar acerca da ausência desse repertório dentro da formação musical popular no Brasil.

A partir de tudo que foi explicitado, dos caminhos andados para se chegar até aqui, outras rotas foram abertas. A descoberta de artistas consagrados que passaram a estabelecer contatos com artistas hispano-americanos, muitos outros que não ganharam tanta repercussão, mas que também, de modo independente, caminharam e caminham para esses encontros, foi um indicativo de que muito ainda dentro dessa área precisa ser trilhado. Gostaria com esse trabalho, propor uma maneira de ampliar as investigações na música popular por um olhar transnacional, contribuindo para uma musicologia latino-americana. Mas ainda muito necessita ser feito. O importante é que as canções continuam fluindo e, por meio delas, no tempo atual, é possível aumentar as rotas que viabilizarão um maior compartilhamento do cancionário latino-americano.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, María del Carmen. **Folklore para armar**. Córdoba: Ediciones Culturales Argentinas, 1991.

ALONSO, Gustavo. **Influência mexicana em la música brasileira**. In LUNA, Gabriel Medrano de; ARIAS, Luis Omar Montoya Arias;. Histórias de las músicas populares. Historia social de las músicas populares latinoamericanas: *Una visión desde México*. México: Universidad de Guanajuato, 2016. Versão online.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1928.

_____. **Música, doce música**. (Obras completas de Mário de Andrade ; v. 7). São Paulo: Martins; 1969.

AMARAL, Marcos Henrique da Silva. A simplicidade de um rei: Trânsitos de Roberto Carlos em meio à cultura popular de massa. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília. Departamento de Sociologia, Brasília, 2012.

AHARONIÁN, Coriún. “**Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero.**” *Revista Musical Chilena*, v.5, num. 188, Santiago de Chile, 1977.

_____. **Conversaciones sobre música cultura e identidad**. Montevideo: Ediciones Trilce, 2012.

_____. **Hacer música en América Latina**. Montevideo: Ediciones Trilce, 2012.

ARAÚJO, Samuel. **The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazilian Musical Expressions**. Yearbook for Traditional Music, Vol. 31, (1999). pp. 42-56

ARAÚJO, Luís Carlos Eblak de. **O ' Versus' e a imprensa alternativa: em busca da identidade latino-americana (1975-1979)**. Dissertação em História Social. FFLCH, São Paulo. 2002.

ARETZ, Isabel. **América Latina en su Música**. México: Siglo XXI, 1977.

_____. **Síntesis de la etnomúsica en América Latina**. Caracas: Monte Ávil, 1984.

AUGUSTO, Paulo P. Os tangos urbanos no Rio de Janeiro. 1870-1920. Revista da música 8: 12. São Paulo: ECA-USP: Departamento de música, 1997.

AUSTERLITZ, Paul. **Merengue**. In In Horn, David; Shepherd, John(eds.). Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world: Volume IX Genres Caribbean and Latin America. Bloomsbury Publishing PLC: 2014

BASTOS, Rafael J. de Menezes. **Músicas latino-americanas hoje: musicalidade e novas fronteiras**. In TORRES, Rodrigo (ed.). *Música popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, pp. 17-39. Santiago de Chile: FONDART, 1999.

BRANDALISE, Carla. “*Idéia e concepção de “latinidade” nas américas*”. In: Ari Pedro Oro (org.). **Latinidade da América Latina. Enfoques sócio-antropológicos**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical** . São Paulo Editora 34, 1997.

CAMPOS, Augutos. O Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo:Perspectiva, 1974.

CARVALHO-NETO, Paulo de. **Historia del folklore Iberoamericano: las culturas criollas, desde sus comienzos hasta 1965**. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

CASTAGNA, Paulo (org). **Música e jornalismo, Diário de S. Paulo**. Edusp: São Pualo,1993.

CASTRO, Ruy. 2001. **Chega de saudade: A história e as histórias da bossa nova** . São Paulo: Companhia das Letras.

CHASE. Gilbert. **Guide to the Music of Latin America**. Washington: Pan American Union, 1962

CHINEN, Rivaldo. **Imprensa Alternativa: Jornalismo de oposição e inovação**. São Paulo: Ática, 1995 (Série Princípios)

COSTA, Tony Leão da. **MÚSICA DE SUBÚRBIO” Cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará. Tese (Doutorado em Historia Social).** Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Niteroi: 2013.

CLARO-VALDÈS, Samuel. **Antología de la música colonial en América del Sur.** Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético (Mário de Andrade, 1928).**In Revista Música, v.6, n.1/2:75-121 maio/novo. São Paulo 1995.

CORONA, Ignacio ; MADRID, Alejandro L. Madrid (eds.). **Postnational Musical Identities. Cultural Production, Distribution and Consumption in a Globalized Scenario.** Nueva York: Lexington Books, 2008

GRIFFTHS, Dai. **Cover versions and the Sound of Identity in Motion.** In: Hesmondhalgh, David & Keith Negus, *Popular Music Studies*, London: Oxford Universty Press, 2002. pp. 51-64.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz.** São Paulo: Boitempo, 2000.

DIAZ, Claudio. **Una vanguardia en el folklore argentino: canciones populares intelectuales y política en la emergencia del “Nuevo Cancionero”.** In <www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/.../2_Diaz.doc. Acesso 04/2016>

_____.**Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino.** Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009

DOMINGUEZ, Maria Eugenia. **Suena el rio. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: música e gêneros rio-platenses em Buenos aires.Tese. (doutorado em Antropologia Social.** Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: 2009

_____.**Versiones, apropiación e intermusicalidad en el Rio de la Plata.** In: Antropologia em primeira mão. Florianópolis: 2011

FARIAS, Bernardo. **Desvendando o Caribe no Pará.** Brega Pop, Belém. 2009. Disponível em: <http://bregapop.com/servicos/historia/338-bernardo-faria/4956-desvendando-o-caribe-no-para-bernardo-faria>. Acesso em maio/2016

_____. **“O merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe”**. *Revista Brasileira do Caribe*, 22 (11), 2011 p. 227-265

FALU, Juan. *Cajita de música argentina*. Ministério de la Educación, Buenos Aires, 2011. Disponível em: <http://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=113729&coleccion_id=108972>. Acesso em 27/11/2016.

FAVARETTO, C. F. ***Tropicália: alegoria, alegria***. São Paulo: Ateliê, 1996.

FROES, Marcelo. ***Jovem Guarda: Em ritmo de aventura***. São Paulo: Editora 34, 2000

ESTEPHAN, Sergio. ***Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928) e o tango argentino***. In VALENTE, Heloísa Duarte de (org). *Donde estás, Corazón? O tango no Brasil, o tango do Brasil*. São Paulo: Vial Lettera, 2012.

FAOUR, Rodrigo. ***História Sexual da MPB***. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FELD, Steven. Tradução e notas de José Alberto Salgado e Silva. ***Uma doce cantiga de ninar para a “WORD MUSIC”***. Debates - Caderno dos programas de pós-graduação .Rio de Janeiro n. 8. 2005

FINNEGAN, Ruth. ***O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?***. In MATOS,C.N.de, TRAVASSOS,E., MEDEIROS, F.T. (orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

GARCIA, María Inés. ***Nuevo Cancionero argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia***. En *Música en América Latina. Actas del II Congreso latinoamericano IASPM* (Rodrigo Torres ed.). Santiago de Chile: 1999 FONDART, 357- 364

_____. ***El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza***. In <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/MarialnesGarcia.pdf>>. Acesso em abril/2016

GARCIA, Tânia da Costa. ***Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60***. Im: *Actas del VI Congreso de Música Popular IASPM/AL*. Buenos Aires, 2005.

_____. **Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano:** ArtCultura: Uberlândia. V.8, n.13, jul-dez 2006.

_____. **‘Entre tradição e engajamento: Atahualpa Yupanqui e a canção folclórica nos tempos de Perón.** Projeto história. São Paulo, n.36, jun. 2008

_____. **Abílio Manoel e a ola latino-americana nos anos 1970 no Brasil.** Comunicação apresentada no X Encontro Internacional da Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas (ANPHLAC). 2012(dig.)

GARCIA, Walter. **Bim Bom : A contradição sem conflitos de João Gilberto.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

GEROLAMO. Ismael. **Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: O caso do quarteto novo.** Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, 2014.

GOLDFEDER, Mirian. **Por trás das ondas do rádio nacional.** Editora Paz e Terra. São Paulo: 1980.

GONZALEZ, Juan Pablo. **Música popular urbana en la América Latina del siglo XX.** In A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano. Madrid: SEACEX/AKAL, 2010: 205-217.

_____. **Musicología y América Latina: una relación posible.** Revista argentina de musicología v.10, 2009.

_____. **Pensar Música desde América Latina Problemas e interrogantes.** Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2012.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popularesca na obra musicológica de Mário de Andrade.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n.57, p. 139-160, 2013

_____. **“Da música folclórica a música mecânica: uma história do conceito de música popular pelo intermédio de Mário de Andrade (1893-1945).** Dissertação (Mestrado em história social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo:2012

GOMES, Caio de Souza. **Quando um muro separa uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960,70).** Dissertação (Mestrado em história social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo:2014.

GOMEZ, Armando Tejada. **Documento Manifesto del nuevo cancionero** . Mendoza: 1963. Disponível em: www.tejadagomez.com.ar Acesso Junho 2015

GUERRERO. J. **Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la “música de proyección folclórica” argentina**. In Runa, Buenos Aires v. 35.2. p. 51-66.2014.

HANNERZ, Ulf. 1997. "**Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional**" *Mana*3.1: 7-39. Rio de Janeiro, 1997.

HIGA, Evandro Rodrigues. **A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais**. In <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/EvandroHiga.pdf>. Acesso em 12/05/2016>.

_____. **A guarânia no Brasil e o gênero musical como demarcador de territórios simbólicos**. In Valente, Heloísa de A. Duarte et al. (eds.). *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales*. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL. Sao Paulo: Letra e Voz, 2015.

_____. **Guarânia: de Assunção ao sertão e do sertão às periferias**. In VALENTE, Heloisa Duarte. (org). *A presença do imigrante na paisagem sonora brasileira: Memória, nomadismo e reterritorialização*. Painel. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Vitória. 2015.

HOLLANDA, Heloísa Buarque, de. **Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde**: 1960/70. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. **Música política: alguns casos latino-americanos**. In TORRES, Rodrigo (ed.). *Música popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, pp. 17-39. Santiago de Chile: FONDART, 1999.

_____. **Música política: imanência do social**. Tese. São Paulo. 1995.

_____. **Música, política e ideologia: algumas considerações**. Comunicação apresentada no *V Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, Fundação Cultural de Curitiba, 2001. Disponível em <<http://www.ia.unesp.br/Home/TesteAlice/artigo-01-ikeda.pdf>>. Acesso em abril de 2017.

_____. **Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e extrínseco. s/d**. Disponível em : <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/lkeda-pesquisa_mpb_urbana-intrinseco_extrinseco.pdf>.

_____. **Canção de protesto.** In: In Horn, David; Shepherd, John(eds.). Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world: Volume IX Genres Caribbean and Latin America. Bloomsbury Publishing PLC: 2014.

JACQUES, Tatyana de Alencar, **Jovem Guarda.** In Horn, David; Shepherd, John(eds.). Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world: Volume IX Genres Caribbean and Latin America. Bloomsbury Publishing PLC: 2014.

JARA, Joan. **An unfinished song.** Tradução Margarita Cavándoli. London: Bloomsbury Publishing:1983.

LIMA, Andrey de Faro. **“O Caribe é aqui” : Considerações sobre a construção de uma identidade ético-estética paraense**> *In Revista de estudos de relações interétnicas.* v. 14, n. 1 (2010) Disponível em : <<http://periodicos.unb.br/index.php/interethnica/article/view/11085/0>>. 2010 Acesso: 8/05 de 2016.

_____. **A Fronteira Caribenha: Música, Identidade e Transnacionalismo na porção norte do Brasil.** Disponível em <http://eventos.livera.com.br/trabalho/98-1019914_30_06_2015_11-33-14_8486.PDF>.

LOPEZ-CANO, Rúben. **Música e Intertextualidad.** Pauta: Cuadernos de Teoria y Critica Musical, n. 104, p.20-36, 2007

_____. **Lo original de la versión: de la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana.** Consensus, n.16, p.57-82, 2011.

MAMMli, L. **João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova** '. Novos Estudos CEBRAP: 1992

MENEZES BASTOS, Rafael J. de. **Músicas latino-americanas hoje: musicalidade e novas fronteiras.** In TORRES, Rodrigo (ed.). Música popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM, Santiago de Chile: FONDART, 1999, pp. 17-39

MATOS,C.N.de, TRAVASSOS,E., MEDEIROS, F.T. (orgs.) **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MATOS, Claudia de Neiva. **Caetano Veloso e a Fina Estampa da canção hispano-americana no Brasil.** In Cuaderno de Resumos de XII Congreso de la IASPM-AL. Havana: 2016.

MENDÍVIL, Julio. **The song remains the same? Sobre las biografias sociales y personalizadas de las canciones.** In *El oído pensante*, vol. 1, nº2, 2013

MIDDLETON, Richard. **Studing Popular Music.** Open University Press. 1990.

MOLINERO, Carlos. **Militancia de la canción: Política en el canto folklórico de la Argentina(1944/1975).** Buenos Aires: De aquí a la vuelta,2011.

MORELLI, Rita C. L. **Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico.** Campinas: Editora Unicamp, 1991.

MOYA, Fernanda Nunes. **Diálogos entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange: nacionalismo e americanismo musicais nas décadas de 1930 e 1940.** Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/121976>>.

NAPOLITANO, Marcos. **A música brasileira na década de 50.**REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 56-73, setembro/novembro 2010.

_____. **Engajamento político e indústria cultural na Mpb.** São Paulo. Versão digital, 2010

_____. **A trilha sonora da abertura,** In *estudos avançados* 24 (69), Versão digital. 2010

_____. **Música Popular Brasileira nos anos 70: entre a resistência política e o consumo cultural.** In: V Congresso Latino Americano de IASPM. México. Actas del V Congresso. Distrito Federal: 2002.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira da Roça ao Rodeio.** São Paulo: Ed. 34 . 1999

NICODEMO, Thais Lima. **Começar de Novo : a trajetória musical de Ivan Lins de 1970 a 1985 .** Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de artes . Campinas, SP, 2014.

_____.**Ivan Lins: um “ator móvel” na MPB dos anos 1970.** Revista Brasileira de Estudos da Canção – ISSN 2238-1198 Natal, v.1, n.1, jan-jun 2012. Disponível em: <www.rbec.ect.ufrn.br> 22-39.

OCHOA, Ana Maria. **Musicas locais em tiempo de globalización**. Buenos Aires: Grupo editorial norma. 2003.

OLIVEIRA, Alan de Paula. **Miguilin foi pra cidade ser cantor. Uma antropologia da música sertaneja**. Tese(Doutorado em antropologia social) Centro de Filosofia e Ciências Humanas.Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: 2009

ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1992.

_____. **A moderna tradição brasileira**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994

_____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985 .

PARANHOS, Adalberto. Mulher, **políticas do corpo e sexualidade na Música popular (Brasi(1970-1980. 2015 Disponível em : http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434330373_ARQUIVO_Anpuh-Floripa-2015-texto.pdf**. Acesso 17 de dezembro de 2015.

PARRA, Ángel. **Violeta se fue a los cielos**. Santiago: Catalonia: 2006.

PARRA, Isabel. **El libro mayor de Violeta Parra**. Madrid: 1985

PARTY, Daniel. **Bolero**. In Horn, David; Shepherd, John(eds.). Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world: Volume IX Genres Carribean and Latin America. Bloomsbury Publishing PLC: 2014.

PELINSKI, Román. **O tango nômade: uma metáfora da globalização**. In

VALENTE. Heloísa Duarte de (org). **Donde estás, Corazón? O tango no Brasil, o tango do Brasil**. São Paulo: Vial Lettera, 2012.

PINTO, T. A. **A representação da música caribenha no Brasil por meio da Rádio Nacional do RJ - 1945-1948**. In: XXIV Simpósio Nacional de História, 2007, São Leopoldo. **História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos**. Caderno de Resumos do 24º Simpósio Internacional de História. São Leopoldo: Oikos, 2007.

PEREIRA, Simone Luci. **2004 Escutas das memórias: ouvintes da canção da bossa nova**. Disponível em

http://www.academia.edu/12230993/Escutas_da_mem%C3%B3ria_os_ouvintes_das_can%C3%A7%C3%B5es_da_Bossa_Nova

PITRE_VASQUEZ, Edwin. **O bolero no Brasil: Metáforas sociais interculturais.** Em: <https://www.academia.edu/3541031/O_Bolero_no_Brasil_met%C3%A1foras_sociais_interculturais>. Acesso em 24/04/2016

PLASKETES, George. "Like A Version: Cover Songs and the Tribute Trend in Popular Music." *Studies in Popular Culture* 15.1, 1992. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/23414475?seq=1#page_scan_tab_contents>.

PLESCH, Melanie. **La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino.** In *Los caminos de la música: Europa e Argentina*. Editorial da Universidad de Jujuy. Jujuy: 2008. pp.55-111

PUGIALLI, Ricardo. **Almanaque da Jovem Guarda.** Ediouro.São Paulo: 2006

PUJOL, Sergio. **Rock y dictadura.** Crónica de una generación. 1976-1983. Buenos Aires: Emecé, 2005

RAMOS, Víctor Hugo. 2012. **La identidad latinoamericana: proceso contradictorio de su construcción-deconstrucción-reconfiguración dentro de contextos globales.** *Universitas Humanísticas*, nº 73, Bogotá, Jan.-Jun. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n73/n73a02.pdf>>.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

SÁEZ, Fernando (1999). **La vida intranquila : Violeta Parra, biografía esencial.** Ediciones Radio U. de Chile, Santiago: 1999.

SANDRONI, Carlos,. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933.** Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ J. Zahar 2008.

SANTOS. Leandro Quintério dos. **Asi es el tango! O tango rio-platense no Brasil.** In VALENTE. Heloísa Duarte de (org). *Donde estás, Corazón? O tango no Brasil, o tango do Brasil.* São Paulo: Vial Lettera, 2012.

SECRETARIA DE CULTURA DE LA NACIÓN. **Valor y simbolo, Dos siglos de industrias culturales en la Argentina. Buenos Aires: 2010.** Acesso em junho de 2013: <<http://sinca.cultura.gov.ar/sic/publicaciones/libros/valorysimbolo.php>>.

SIMMONET, Helena. **Quest for the local: Building musical ties between Mexico and the United States.** In CORONA, Ignacio; MADRID, Alejandro. Post National Music Identities: Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario. Plymouth: Lexington Books, 2017 p. 119-135

_____. **Corrido.** In Horn, David; Shepherd, John(eds.). Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world: Volume IX Genres Caribbean and Latin America. Bloomsbury Publishing PLC: 2014

_____. **Rancheira.** In Horn, David; Shepherd, John(eds.). Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world: Volume IX Genres Caribbean and Latin America. Bloomsbury Publishing PLC: 2014

SCHMIEDECKE, N. A. **Tomemos la historia en nuestras manos: a construção da tradição revolucionária e a reivindicação do folclore nas canções de Victor Jara, Inti-Illimani e Quilapayún (1966-1973).** 2013. 297. Dissertação (Mestrado e Doutorado em História) - UNESP/FRANCA, 2013.

_____. **“Não há revolução sem canções”. Utopia revolucionária na Nova Canção Chiena (1966-1973).** São Paulo, Alameda, 2015.

ULHOA, Martha Tupinambá de. **A análise da música brasileira popular.** Comunicação. In Cadernos do Colóquio. 1999 p. 61 – 68. Disponível em: <<http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/AnaliseMusicaPopular.pdf>>.

ULHOA, Marta. **A pesquisa e análise da música popular gravada.** 2006.

Disponível em:

<[http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MusicaPopularGravada\(Havana2006\).pdf](http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MusicaPopularGravada(Havana2006).pdf)>.

_____. **Música Sertaneja e globalização.** In: Rodrigo Torres (Ed) Música Popular en América Latina. Santiago, Chile: Fondart; Rama Latinoamericana IASPM, 1999, p. 47 – 60.

VALENTE. Heloísa Duarte de (org). **Donde estás, Corazón? O tango no Brasil, o tango do Brasil.** São Paulo: Vial Lettera, 2012.

_____. **As vozes da canção na mídia.** São Paulo: Fapesp, 2003.

_____. (org). **A presença do imigrante na paisagem sonora brasileira: Memória, nomadismo e reterritorialização. Painel.** XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Vitória. 2015.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2008.
 _____. **Semiotica da canção: melodia e letra**. 3. ed. São Paulo: Escuta, 2007.

VEGA, Carlos. **Panorama de la música popular argentina**. Buenos Aires: Losada.
Música Sud Americana. Buenos Aires: Emecé, 1944

_____. **“Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos”**. Revista musical chilena, jul. 1997, vol.51, no.188, p.75-96

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. Aquarelas musicais das Américas: **Projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939-1945)**. Tese (Doutorado em música). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Editora Zahar: Rio de Janeiro, 1995.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao ipod**. São Paulo: Alameda, 2015.

VILLAÇA, Mariana Martins de. **Propostas metodológicas para a abordagem da canção popular brasileira como um documentos histórico**. In SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2., 1998, Curitiba; OFICINA DE MÚSICA 16., 1998, Curitiba. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

_____. **Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular(Brasil e Cuba 1967-1972)**. São Paulo: Editora FFLCH, 2004 .

WAISMAN, Leonardo. **Chacarera**. In Horn, David; Shepherd, John(eds.). Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world: Volume IX Genres Carribean and Latin America. Bloomsbury Publishing PLC: 2014

_____. **Zamba**. In . In In Horn, David; Shepherd, John(eds.). Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world: Volume IX Genres Carribean and Latin America. Bloomsbury Publishing PLC: 2014

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ZAN, José Roberto. **Música popular brasileira, indústria cultural e identidade**. EccoS Rev. Cient. UNINOVE, São Paulo: (n. 1, v. 3), 2001.

ZMMERMANN, Maira. **Jovem Guarda: moda, música e Juventude**. São Paulo: Estação das Letras, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

Sites consultados:

Abílio Manoel. Disponível em: http://ondalatina.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=309&Itemid=35. Acesso: 20/12/2016

Canção: “Casamiento de Negros”. Disponível em: <http://www.cancioneros.com/nc/245/0/casamiento-de-negros-popular-chilena-anonimo-violeta-parra.>> Acesso: 13/12/2015

Canção “El Humahuaqueño”. Disponível em: <http://www.jujuyalmomento.com/post/27573/junto-al-jueves-de-comadres-se-recordara-el-dia-del-carnavalito.html> >Acesso: 14/ 11 /2016

Edmundo Zaldivar. Disponível em <http://folklorenoaargento.blogspot.com.br/2016/07/edmundo-p-zaldivar-h-y-su-conjunto-de.html>> Acesso: 14/11/2016

Elis Regina. Disponível em: <http://jornalqgn.com.br/blog/alfeu/elis-regina-e-o-grupo-humahuaca>> Acesso: 20/01/2017

Manifiesto Nuevo Cancionero. Disponível em: www.tejadagomez.com.ar >. Acesso:10/06/ 2015

Mercedes Sosa La voz de América latina, 2013, Documental, Fabian Matus. 3C Films, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SELCh4nfFEM&list=PLsyNc7NNSIYv8ylcOs0dDOVgnsWxGgPWZ&index=2>> Acesso: 21/12/ 2016.

Sites oficiais de artistas grupos

<http://www.arielramirez.com/>
<http://inti-illimani.cl/>
www.ivanlins.com.br
<http://www.miltonnascimento.com.br/site/>
<http://quilapayun.com/>
<http://www.raicesdeamerica.com/>
<https://www.robertocarlos.com/>
<http://simone.art.br/website/>
<http://tarancon.com.br/>

Entrevistas consultadas online:

Ariel Ramirez, Entrevista concedida a Pacho O'Donnel.

Disponível em: < <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8117/1741>>

Acesso em 24/11/2016

Simone Bittencourt de Oliveira. Entrevista concedida a Rodrigo Faour. Canal Brasil. 2010

Disponível: _____ em

<<https://www.youtube.com/watch?v=PEigShIJHdQ&list=PL0C9B69D748FAA64B>>

Acesso: 17/11/2016

_____. Entrevista concedida aos jornalistas Roberto D'ávila / Heloneida Studart / Diana Aragão e Scarlet Moon, pela promotora Telma Diuana e as atrizes Marieta Severo e Regina Casé. Programa Canal Livre. TV Bandeirantes. 1980

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=vw0XPhWbFFU>>

Acesso 12/11/2016

_____. Entrevista concedida a Marilia Gabriela. Tv Mulher- Ponto de Encontro- Rede Globo, 1981.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u8xaBra0ueE&t=22s>>

Acesso em: 29/11/2016

_____. Entrevista concedida a Marilia Gabriela. Rede Globo. 1984.

Disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=iMwFpKWVr5A>>

Acesso: 28/11 /2016

Luis Dalera. Entrevista concedida a UNICEM (Universidad Nacional del Centro de Buenos Aires). 2012.

Disponível em: <<http://extension.unicen.edu.ar/familia/entrevista-a-luis-dalera-de-los-chaskis/>>

Acesso: 04/12/2016

Roberto Carlos. Entrevista concedida a Eduardo Athayde. Revista Pop. 16/11/1975

Disponível: <<http://taratitaraqua.blogspot.com.br/2016/06/roberto-carlos-entrevista-revista-pop.html>> . Acesso: 6/12/2016

_____. Entrevista concedida a Leo Jaime. Programa Roberto Carlos " In Concert" "Em detalhes". Rede Globo. 1987

Disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=YJscDwCcnlc>>

Acesso 6/12/ 2016.