



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

LETÍCIA ALVES DA CUNHA

**DO NACIONAL-POPULAR AO POPULAR LATINO-AMERICANO: MILTON
NASCIMENTO E O DISCURSO LATINO-AMERICANISTA NA MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA**

CAMPINAS

2019

LETÍCIA ALVES DA CUNHA

**DO NACIONAL-POPULAR AO POPULAR LATINO-AMERICANO: MILTON
NASCIMENTO E O DISCURSO LATINO-AMERICANISTA NA MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas da Universidade Estadual
de Campinas como parte dos requisitos exigidos
para a obtenção do título de Mestra em
Sociologia.

Orientador: MICHEL NICOLAU NETTO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELA ALUNA LETÍCIA
ALVES DA CUNHA, ORIENTADA PELO
PROF. DR. MICHEL NICOLAU NETTO

CAMPINAS

2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

Cunha, Letícia Alves da, 1991-
C914d Do nacional-popular ao popular latino-americano : Milton Nascimento e o discurso latino-americanista na música popular brasileira / Letícia Alves da Cunha. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Michel Nicolau Netto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Nascimento, Milton, 1942-. 2. Música popular - Brasil. 3. Música popular - América Latina. 4. Identidade. I. Nicolau Netto, Michel, 1978-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: From the national-popular to the popular Latin American : Milton Nascimento and the Latin Americanist discourse in Brazilian popular music

Palavras-chave em inglês:

Popular music - Brazil

Popular music - Latin America

Identity

Área de concentração: Sociologia

Titulação: Mestra em Sociologia

Banca examinadora:

Michel Nicolau Netto [Orientador]

Renato José Pinto Ortiz

José Roberto Zan

Data de defesa: 29-03-2019

Programa de Pós-Graduação: Sociologia

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-6204-3100>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1753641178818275>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 29 de março de 2019, considerou a candidato Letícia Alves da Cunha aprovada.

Prof. Dr. Michel Nicolau Netto (IFCH / UNICAMP)

Prof. Dr. Renato José Pinto Ortiz (IFCH / UNICAMP)

Prof. Dr. José Roberto Zan (IA / UNICAMP)

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

AGRADECIMENTOS

O percurso de uma pesquisa não se faz desacompanhado, por isso registro aqui meus sinceros agradecimentos:

À Universidade Estadual de Campinas, instituição pública de excelência, sem a qual não somente esta, mas uma infinidade de pesquisas seria inviabilizada e o desenvolvimento científico e social do país estariam ainda mais comprometidos. Em tempos de retrocesso é preciso lembrar o óbvio. No mesmo sentido, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de pesquisa concedida (Processo: 133508/2016-1).

A Michel Nicolau Netto, por sua inteira disponibilidade, por sua leitura competente, pelas construtivas conversas de orientação e pela paciência com meu excesso de preocupação (ou insegurança). Se este trabalho alcançou algum mérito, foi em grande medida por sua contribuição.

A Fábio Querido, pela participação na banca de qualificação, com sua leitura interessada e sua disponibilidade em ajudar.

A José Roberto Zan, pelas preciosas pistas fornecidas durante o exame de qualificação e pela generosidade na banca de defesa.

A Renato Ortiz, pela participação na banca de defesa, com sua leitura sempre arguta, crítica e construtiva. E pelas boas reflexões proporcionadas ao longo do mestrado a partir de conversas pontuais ou em disciplinas, especialmente àquelas do “Atelier Sociológico”.

A Mariana Chaguri por contribuir com minhas primeiras e vagas ideias do que viria a se tornar o projeto desta pesquisa e, principalmente, por dizer o primeiro “não tenha medo!”. Sua atenção e incentivo naquela conversa inicial foram determinantes para que eu levasse a ideia do mestrado adiante.

Aos funcionários da Unicamp, especialmente do IFCH, que atuam fornecendo suporte imprescindível para o desenvolvimento dos trabalhos acadêmicos. Deixo-os aqui representados na pessoa do Santos, por brindar nossos períodos de estudo na biblioteca com seu habitual bom humor.

A Frederico de Almeida, pelo incentivo à pesquisa e pela compreensão com sua então orientanda durante o processo seletivo do mestrado.

A Tânia Garcia, pelas trocas de e-mail com indicações bibliográficas e pela gentileza na disponibilização de seus textos.

A Natália Schmiedecke, pelo interesse no trabalho de colegas e pela disponibilidade em ajudar, com sugestões bibliográficas e compartilhamento de textos.

A Caio Gomes, pela pesquisa que me forneceu importante base historiográfica, bem como pelo debate de algumas ideias deste trabalho em ocasião de sua participação na disciplina “Cultura e Política na América Latina”, ministrada na USP pela professora Stella Vilardaga, a quem também agradeço.

A Ivan Vilela, pelos cursos sobre o Clube da Esquina, o café e a conversa em tom generoso para com o meu trabalho.

Às amigas e sociólogas da cultura Daniela Vieira e Sheyla Diniz, cujos trabalhos me inspiraram e quem sempre estiveram abertas a trocas que renderam importantes contribuições a este trabalho.

A Hyury Pinheiro, por sempre compartilhar comigo suas reflexões a respeito da música de Milton Nascimento e do Clube da Esquina.

A Raphael Silveiras (o Ph) pela irmandade, pelos incentivos à pesquisa e por ter sido um exemplo para mim desde o começo da graduação.

A Daniel Santos (o professor Daniel), por ter despertado em mim o apreço pelas ciências humanas, sendo minha principal referência intelectual durante os primeiros anos de formação, e pela franca amizade.

A Danilo Piaia, pelo carinho e companheirismo de sempre e por me ouvir e amparar incansavelmente durante todo o processo.

A minha mãe, Rose, pela compreensão das ausências, pelo amor e apoio inquestionável, mesmo que para ela esse mundo acadêmico faça pouco sentido. O mesmo se estende aos meus irmãos, Gracielli e William, e demais familiares.

A todos os amigos queridos que contribuíram tornando os entremeios desse processo, tão cheio de tensão, muito mais agradáveis. Citar nomes é sempre um risco, mas não poderia deixar de mencionar minha família do coração, os surreais Lucas Maia, Janaina Tatim, Jordi Morese e Leandro Fonseca. Além de Fernando Correia, Silvia Gregorini, Cristhina Maluf, Lila, Letícia Guadanhin, Breda, Will, Pedrosa, Patrícia Lopes, Thalita Ferreira, Balu, João Neves, Caroline Tresoldi, Vanessa Batista, Ivanil, Nícia, Kellen, Camis, Flaflu, Guilherme Cuccati, Vinicius Renzulli, Malu, Juliana Alvarenga... e tantos outros.

RESUMO

O presente trabalho procura investigar a relação entre música popular brasileira e latino-americana nas décadas de 1960 e 1970, a partir da atuação de Milton Nascimento. Na década de 1960, o campo da música popular brasileira assiste ao surgimento da chamada MPB. Sob o guarda-chuva estético da bossa nova e intrinsecamente relacionada ao desenvolvimento do mercado fonográfico brasileiro e de uma cultura política nacional-popular, a MPB se estabelece enquanto uma “instituição cultural” capaz de fornecer os parâmetros da produção engajada autenticamente “nacional” e “popular”. No mesmo período, em diversos outros países da América Latina, surgem movimentos de renovação da música popular. Esses movimentos, genericamente classificados como *nueva canción* latino-americana, serão muito fortemente influenciados pelo folclore tradicional e centrarão sua produção em um tipo de canção engajada, comprometida com as causas sociais e com a defesa de uma identidade latino-americana. Dado que a relação dos brasileiros com esses movimentos de canção engajada na América Latina não é óbvia, este trabalho procura demonstrar sua existência, ao mesmo tempo em que busca identificar os condicionantes sociais que ajudam a explicar sua peculiaridade. Nossa tese é a de que a centralidade na questão nacional, a influência estética da bossa nova e a alta absorção do mercado fonográfico nacional contribuíram para que a produção da canção engajada brasileira se mantivesse distante dos movimentos da *nueva canción*, em um primeiro momento. Com um rearranjo do cenário musical nacional no final da década de 1960, há, no entanto, uma abertura para o diálogo com a canção produzida em outros países do continente. Contribui para esse diálogo, entre outras coisas, a semelhança semântica observada entre os universos simbólicos que informavam a produção dentro de um e outro campo musical – a saber, o nacional-popular na MPB e o popular latino-americano na *nueva canción*. Por meio centralmente da trajetória de Milton Nascimento, analisada à luz da atuação de outros artistas latino-americanos engajados em projetos de integração da América Latina através da canção, procuramos discutir as particularidades do latino-americanismo que se desenvolve em solo brasileiro.

Palavras-chave: Milton Nascimento; MPB; América Latina; *nueva canción*; nacional-popular

ABSTRACT

This work aims to investigate the relationship between the Brazilian popular music and the Latin-American popular music in the 1960s and 1970s, following Milton Nascimento's position in it. In the 1960s, the Brazilian Music scene sees the emergence of the so called MPB. Under the aesthetical umbrella of *bossa nova* and intrinsically related to the development of Brazilian phonographic market and to the cultural politics of national-popular, the MPB establishes itself as a "cultural institution", able to provide the standards to the engaged production of what was authentically considered "national" and "popular". In the same period, movements of renovation of the popular music pop up in many other countries of Latin America. These movements, on the whole classified as *nueva canción latino-americana* [new song movement], will strongly be influenced by the traditional folklore and will center their productions in a particular kind of engaged song, committed to social causes and to the defense of a Latin-American identity. Since the relationship of Brazilian artists with the new song movement is not taken for granted, this thesis seeks to demonstrate its very existence and, at the same time, to identify the social conditions that helps to explain its peculiarity. Our hypothesis is that the centrality of the national matter, the influence of *bossa nova*'s aesthetics and the high capacity of absorption of the national phonographic market contributed, at first, to distancing the production of Brazilian engaged song from the new song movement. With the rearrange of the national music scene at the end of the 1960s, there is, nonetheless, an opening to songs produced in Latin-America. Among other things, this approach was due to the semantics similarities observed within the symbolic background underlying each musical scene – namely, the national-popular in the MPB and the Latin-American-popular in the new song movement. Following chiefly the trajectory of Milton Nascimento, analyzed in the light of other Latin-American artists engaged in the integration of the Latin America throw means of the music scene and the song production, we seek to discuss the particularities of the Latin-Americanism that evolved in Brazil.

Key-words: Milton Nascimento; MPB; *nueva canción* [new song movement]; Latin America; national-popular.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1 – A MPB e o nacional-popular	15
1.1. Cultura e política no Brasil nos 1960	16
1.1.1. A questão nacional	16
1.1.2. Cultura popular em questão	25
1.2. A constituição do campo da MPB: engajamento e mercado	30
1.3. A década de 1970: retração do mercado de canção engajada e abertura para novos horizontes	40
Capítulo 2 - Canção engajada na América Latina: o popular latino-americano	47
2.1 Breve contextualização sócio-histórica da América Latina nos “sessenta”	48
2.2 A rede latino-americana de cancionistas e os projetos de integração da América Latina	50
2.2.1 O surgimento dos movimentos de canção engajada	52
2.2.2 A materialização dos projetos de unidade latino-americana	63
2.2.3 O auge dos projetos de unidade latino-americana e da circulação de artistas	77
2.3. O popular latino-americano	89
Capítulo 3 – Milton Nascimento e a <i>nueva canción</i> latino-americana	95
3.1. A América Latina na obra de Milton Nascimento	95
3.1.1. Primeiras aparições da América Latina	97
3.1.2. A inauguração de uma ponte latino-americana	106
3.1.3 A consolidação do latino-americanismo	114
3.2 Milton Nascimento: uma referência do latino-americanismo no Brasil	128
3.3 A atuação particular de Milton Nascimento na rede latino-americana de canção engajada	139
Considerações finais	153
Referência Bibliográfica	155
Anexo – Letras das canções analisadas	167
Bodas	167
Cadê	167
Calix Bento	168
Canção da América	168
Canção do Sal	168
Canción por la unidad latinoamericana	169
Canción por la unidad latinoamericana*	170

Canoa Canoa	171
Canto Latino	171
Carro de Boi	171
Casamiento de Negros	172
Caxangá	172
Circo Marimbondo	173
Coração Civil	173
Cuando Tenga la Tierra	174
Dos Cruces	174
Fazenda	175
Gracias a la vida	175
Hoje é dia de El Rey	176
Lua Girou	176
Maria Maria	177
Menino	177
Milagre dos Peixes	177
Minas Geraes	178
O Cio da Terra	178
O Cio da Terra (versão falada em espanhol)	178
Os Povos	179
O Que Será (À flor da pele)	179
Para Lennon e McCartney	180
Promessas do Sol	180
Reis e Rainhas do Maracatu	180
Ruas da Cidade	181
San Vicente	181
Sólo le pido a Dios	181
Sueño con Serpientes	182
Testamento	182
Viola Enluarada	183
Viver de Amor	183
Volver a los 17	184

Introdução

Debruçando-se sobre as décadas de 1960 e 1970, este trabalho busca investigar a relação entre música popular brasileira e latino-americana. Nesse momento histórico de grande ebulição cultural o campo da música popular, tanto no Brasil quanto nos demais países do continente, passou por importantes transformações. Em solo brasileiro, no começo da década de 1960, tinha início um processo de renovação musical que culminaria na institucionalização da música popular brasileira, expressa, então, na forma de sigla: MPB. Formatada entre 1959 e 1968, respectivamente os marcos da bossa nova e do tropicalismo, a MPB se constitui em meio ao processo de consolidação da indústria fonográfica nacional, por um lado, e de estreitamento das relações entre cultura e política, em um período fortemente influenciado pelo sistema de representação nacional-popular, por outro. Processos esses que imprimiram nela tanto as marcas do engajamento político (de caráter nacionalista, popular e à esquerda), quanto da inserção no mercado de bens culturais. Assim, desenvolvida sob o guarda-chuva estético da bossa nova e profundamente influenciada tanto pelo mercado quanto pela cultura política nacional-popular, a MPB passaria a ser vista como um “complexo cultural”, uma verdadeira “instituição”, capaz de dar a “medida do que deveria ser considerado ‘popular’ e ‘brasileiro’” (NAPOLITANO, 2005:72), colocando-se no topo da hierarquia cultural e estabelecendo um campo de canção engajada no país.

Assim como no caso brasileiro, outros países do continente, compartilhando de um clima de época de aproximação entre cultura e política, também assistiram na década de 1960 a movimentos de renovação da música popular em direção à conformação de um campo de canção engajada. Esses movimentos de renovação musical tinham em comum a forte influência do folclore tradicional, o interesse em um tipo de produção artística comprometida com as causas populares, bem como a defesa de uma identidade latino-americana. Conhecidos genericamente como *nueva canción* latino-americana, tais movimento colocaram em diálogo artistas de diferentes partes do continente, conformando um complexa rede de canção engajada, que representou um verdadeiro projeto de integração da América Latina por meio da canção.

Apesar dessa frutífera circulação de artistas e produções entre os países do continente, possibilitando a formação dessa rede transnacional, a aproximação de artistas brasileiros a esse projeto se verificaria apenas na passagem dos anos 1960 para os anos 1970. Posto que o sentimento de pertença dos brasileiros à identidade latino-americana e a aderência a um

projeto de integração ao continente não são auto-evidentes, é possível levantar algumas indagações sobre esse processo. Em que medida se dá a aproximação de artistas brasileiros a essa rede de artistas engajados e a esse projeto de integração latino-americana? Como ela acontece e o que a caracteriza? O que explica seu caráter tardio em relação à formação da rede? Que espaço ocupou essa aproximação no cenário da música popular brasileira?

A partir dessas inquietações, esta dissertação busca refletir sobre os fatores sociológicos, tanto no plano das representações, dos universos simbólicos, quanto no plano estrutural, das transformações na indústria cultural e especialmente fonográfica, que explicam e permitem caracterizar a aproximação da produção musical brasileira, no campo da música popular, ao paradigma da canção engajada latino-americana nas décadas de 1960 e 1970.

Para entender esse processo, além de uma análise do campo da música popular brasileira e da rele latino-americana de canção engajada no referido período, a trajetória de atuação do músico Milton Nascimento será o objeto central que permitirá vislumbrar as afinidades e aproximações entre artistas daquele campo com esta rede. Aproximações que serão possibilitadas pelas transformações no âmbito das representações e no âmbito da indústria fonográfica. Essa escolha se deve ao fato de que Milton Nascimento é um dos poucos artistas brasileiros – e o principal dentre os nomes consagrados da MPB – com uma expressiva atuação musical que articula o discurso latino-americanista, tornando-se o principal responsável pela construção de uma ponte entre Brasil e América Latina no âmbito da música popular na década de 1970. Além de sua produção musical, como se verá, os discursos de diversos agentes como colegas de profissão, parceiros musicais, artistas latino-americanos, jornalistas e estudiosos, contribuem para a construção de sua imagem como uma referência latino-americanista em nosso país. Ao analisar uma trajetória de vulto no campo da MPB, entre as décadas em foco, será possível indicar os principais fatores que condicionaram a relação mais geral dos artistas brasileiros com a América Latina e a *nueva canción*.

O estudo da trajetória do artista consistiu na análise de materiais de diferentes naturezas: sua produção musical no período, materializada em fonogramas e encartes; entrevistas do período ou posteriores, do próprio artista, de parceiros musicais e de outros artistas do campo da MPB; matérias jornalísticas; e biografias suas e de parceiros musicais. A respeito especificamente do método de análise de canção – talvez o maior desafio apresentado pela pesquisa ao pesquisador leigo em linguagem musical – esclarecemos que, concordando com Vinci De Moraes, encaramos a canção como uma espécie de documento histórico, cuja linguagem apresenta variadas formas de interações simbólicas com a sociedade, cabendo ao

pesquisador “criar seus próprios critérios, balizas e limites” na manipulação de tal documento (MORAES, 2000: 210). O que não nos isentou de defrontar-nos com os desafios impostos pela análise “da estrutura geral da canção”, que, concordando com Napolitano, procurou levar em consideração dois tipos de parâmetros: os “verbo-poéticos: os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos”; e os “musicais de criação (harmonia, melodia, ritmo) e interpretação (arranjo, coloração timbrística, vocalização, etc.)” (NAPOLITANO, 2005:79). Procuramos, portanto, dentro de nossos limites, não nos restringirmos à análise apenas dos temas (letras) das canções. A partir de uma escuta atenta e repetida dos fonogramas acompanhados da leitura das letras, procuramos encarar o desafio de explorar também a sonoridade (o uso de determinados instrumentos, ritmos, vocalizações, etc.) das canções, de modo a compor uma análise do todo da canção, perseguindo sua realização social e esteticamente.

Um estudo sociológico não poderia restringir-se, no entanto, a uma análise puramente textual (ou interna) da canção, negligenciando o contexto no qual ela está inserida. Nesse sentido, concordamos com a visão de Antônio Candido sobre a relação dialética existente entre o “interno” e o “externo” de uma obra de arte. Para Candido “a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas”, de modo que só conseguimos compreendê-la “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”, onde as visões que valorizam um e outro elemento “se combinam como momentos necessários do processo interpretativo”. Deste modo, assim como o autor, entendemos que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2000: 5-6). Por esse motivo, a análise contextual (especialmente de produção, circulação e recepção) constituiu parte essencial dessa pesquisa.

Isto exposto, passemos à organização do texto. A dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro é dedicado a um panorama das relações entre cultura e política nos anos 1960 no Brasil, com destaque para a estruturação e declínio do que convencionou-se chamar nacional-popular e sua íntima relação com a música popular brasileira. Com o apoio da bibliografia especializada, buscamos salientar os fatores sócio-históricos envolvidos na constituição da chamada MPB no início da década de 1960, “instituição cultural” imbricada na relação entre mercado e engajamento político, para em seguida enfatizar o processo de rearranjo pelo qual o campo passou no final da mesma década. Esses processos de instituição e de rearranjo, que se devem tanto ao desenvolvimento da indústria fonográfica quanto à

estruturação e o declínio do nacional-popular, são fundamentais para a compreensão da peculiaridade da atuação dos músicos brasileiros na rede de canção engajada latino-americana dos anos 1960.

No segundo capítulo, após contextualizar brevemente os aspectos sociais e históricos da década de 1960 na América Latina, recuperamos, a partir de estudos recentes, o processo de constituição de uma rede de artistas engajados em torno da *nueva canción* latino-americana, que conformou um verdadeiro projeto de integração do continente pautado em uma concepção política à esquerda. Essa rede é revisitada a partir de uma descrição do cancionero de artistas dos principais países em que se desenvolveram os movimentos de canção engajada, bem como da circulação destes pelo continente. O intuito dessa descrição, centralmente, é demonstrar que tal produção era orientada por princípios gerais que se assemelhavam aos princípios do nacional-popular então em voga no Brasil. Essa relação de proximidade entre o nacional-popular e o que estamos propondo chamar de “popular latino-americano” está mais bem sistematizada ao final do capítulo.

A análise da trajetória de Milton Nascimento compõe o terceiro e último capítulo. A primeira parte é dedicada à reconstrução de sua relação com a América Latina, mostrando a maneira como determinadas referências simbólicas e formais vão aparecendo em sua produção e as relações que o músico trava com artistas da *nueva canción*, construindo, em meados dos anos 1970, uma ponte entre a música popular brasileira e latino-americana por meio dessa aproximação. Em seguida discutimos os condicionantes sociais que levam Milton Nascimento à posição de principal referência latino-americanista no Brasil, mesmo não se tratando do único artista a buscar uma aproximação com aqueles movimentos de canção engajada, nem daquele com o discurso latino-americanista mais ferrenho. Por fim, abordaremos as razões da particularidade da atuação de Milton Nascimento naquela rede de canção engajada na América Latina, tomando em consideração certos condicionantes simbólicos e estruturais que ajudam a explicar seu caráter tardio e tangencial.

Capítulo 1 – A MPB e o nacional-popular

No final da década de 1960, o campo da música popular brasileira passa por um processo de transformação que vai ser determinante na aproximação de certos artistas brasileiros com a América Latina e os movimentos da *nueva canción* latino-americana. O presente capítulo busca salientar os fatores sócio-históricos envolvidos na constituição e rearranjo da chamada MPB, que ajudariam a explicar esse processo que permite uma aproximação relativamente tardia desses atores, no final dos anos 1960, posto que os projetos de canção engajada latino-americanos haviam sido formatados desde o começo da década.

Nossa compreensão desse campo se apoia centralmente na proposta interpretativa de Marcos Napolitano (2010). Segundo o autor a MPB – assim, na forma de sigla – pode ser pensada como uma “instituição cultural” e seu forjamento encontra-se intrinsecamente associado à sua relação, por um lado, com o mercado e, por outro, com o engajamento político. Como veremos, a constituição e rearranjo da MPB, para os quais gostaríamos de chamar a atenção, coincidem com o processo de estruturação e reconfiguração dessas duas esferas. Em ambas, as transformações estão ligadas a uma franca expansão industrial, notadamente da indústria cultural, e a emergência de uma sociedade de consumo, assim como à emergência e declínio de uma cultura política nacional-popular. Essa definição preliminar é importante para justificar uma incursão aos acontecimentos político-econômicos e socioculturais da década de 1950 em diante, momento de constituição das características dessas duas esferas, que marcam não apenas a MPB, mas toda uma gama de produção artística – representada pelo Cinema Novo, o Teatro de Arena, o Opinião, o Oficina, a Tropicália, etc. – que constituiu o efervescente cenário cultural dos anos 1960.

Esses processos de constituição e rearranjo do campo da MPB, que envolvem tanto o desenvolvimento da indústria fonográfica quanto a estruturação e o declínio do nacional-popular, são fundamentais para a compreensão da característica peculiar da atuação dos músicos brasileiros na rede de canção engajada latino-americana dos anos 1960. Durante o período de institucionalização da MPB, os artistas brasileiros engajados estavam ocupados centralmente com o projeto nacional e tinham suas demandas profissionais bem atendidas pela indústria fonográfica do país, que valorizava a canção engajada sob tal rótulo. A partir do final da década, no entanto, a questão nacional começa a perder força ao mesmo tempo em que a indústria fonográfica se transforma e já não absorve da mesma maneira as produções da MPB formatadas a partir do nacional-popular. É nesse momento que notamos uma maior aproximação de artistas brasileiros com a *nueva canción* latino-americana.

1.1. Cultura e política no Brasil nos 1960

1.1.1. A questão nacional

Se fosse preciso definir em uma linha geral o que marca a produção cultural do período dos anos 1960, momento em que a MPB se constitui, essa linha seria a forte vinculação entre cultura e política. O que dá o tom das produções culturais do período é o engajamento. E esse engajamento será fortemente marcado por um nacionalismo, formulado à esquerda do espectro político, de caráter popular e ao qual será creditado um potencial de transformação social. Deste modo, para compreendermos o que significou o engajamento político-cultural do período é essencial nos debruçarmos um pouco sobre os sentidos desse nacionalismo.

Como lembra Octavio Ianni (1992:8), “[a] questão nacional é um tema constante no pensamento brasileiro. Diz respeito a como se cria e recria a nação, em cada época, conjuntura ou ocasião”. A nação, que é ao mesmo tempo real e imaginária, é constantemente recriada, tem seus sentidos ressignificados, muitas vezes, a partir de novos questionamentos a velhos problemas, mobilizados para dar conta dos desafios que cada nova conjuntura apresenta.

A nação é levada a pensar-se por seus intelectuais, artistas, líderes, grupos, classes, movimentos sociais, partidos políticos, correntes de opinião pública. As forças sociais predominantes em cada época [...] [, ao] pensar o presente, são obrigadas a repensar o passado, buscar e rebuscar continuidades, rupturas e inovações. Mesmo quando pretendem o futuro, são postas a pensar outra vez o passado, acomodá-lo ao presente, ou mesmo transformá-lo em matriz do devir. (IANNI, 1992: 8)

Podemos pensar que as matrizes a partir das quais vão se desenvolver o nacionalismo e a cultura nacional-popular dos anos 1950 e, principalmente, 1960 têm origens nos debates em torno da questão nacional forjados a partir dos anos 1920. Basta lembrarmos dos ensaios de interpretação do Brasil, tais como *Populações Meridionais do Brasil* (1974 [1920]) de Oliveira Vianna, *Casa-grande & Senzala* (2006 [1933]) de Gilberto Freyre ou *Raízes do Brasil* (2000 [1936]) de Sérgio Buarque de Holanda, preocupados com a identificação das particularidades do “ser nacional” e as possibilidades de superação de certos entraves estruturais para a construção do futuro da nação brasileira. Ou lembrar da preocupação com a “autêntica” identidade nacional expressa pelos folcloristas, desde o final do século XIX (ORTIZ, 1994) como herança do folclorismo europeu (ORTIZ, 1992), mas que ganha fôlego

na década de 1920 com sua retomada pelo modernismo, com sua preocupação de pensar a relação entre nação e modernidade (NAPOLITANO, 2014a). Ou ainda, já na década de 1930, lembrar da política nacionalista do Estado Novo, com seu projeto de criação de símbolos culturais nacionais, dentre os quais, na música, o samba aparece como elemento central (NICOLAU NETTO, 2007). Por fim, cabe mencionar a influência da concepção do Partido Comunista Brasileiro (PCB) sobre o nacionalismo, pensado desde os anos 1930 enquanto resistência ao imperialismo (RIDENTI, 2010)¹. Todas essas matrizes demonstram a existência de um histórico de interpretações da identidade nacional no país a partir do qual vai sendo gerado uma espécie de arquivo de imagens sobre a questão nacional que serão recebidas e ressignificadas – em uma chave política – nas décadas de 1950 e 1960.

Essas diversas matrizes do nacionalismo, porém, não surgem como uma visão de mundo uníssona, progressista e à esquerda; pelo contrário, são em sua maioria visões formuladas à direita, de caráter conservador, e representam um campo em disputa. Como analisa Antonio Candido (2004) o sentido sócio-histórico do termo nacionalismo não é estável, ele se transforma ao longo do tempo. Se a princípio o nacionalismo costumava causar suspeitas “aos democratas mais consequentes e a toda a esquerda”, tendo em vista seu potencial conservadorismo político, social e cultural ao expressar traços de patriotismo, xenofobismo, saudosismo e autoritarismo, Candido aponta que a palavra “nacionalismo” sofre “uma alteração semântica de 180 graus”, numa guinada à esquerda, a partir da Segunda Guerra Mundial. Essa mudança semântica do nacionalismo tem influência da União Soviética, que com o avanço do nazismo na Segunda Guerra, encontra a necessidade de afirmação nacional – retomando do passado os heróis nacionais, a defesa do solo da nação, o culto à bandeira, o hino à pátria – para se contrapor à ameaça de invasão estrangeira. Essa concepção vai ter forte influência nos Partidos Comunistas e em toda a esquerda. Além disso, desde os processos de descolonização de países da Ásia, a partir de 1943, e depois, já na década de 1950, de países da África o tema do nacionalismo se coloca para os países periféricos como uma necessidade de autoafirmação identitária capaz de fazer oposição à dominação dos países centrais (ORTIZ, 1994). Nessas circunstâncias, evidentemente, na América Latina o nacionalismo também assume o tom do anti-imperialismo. Segundo Cândido:

Na América Latina, depois da guerra, o combate contra as oligarquias acabou por identificá-las com seu patrono, o imperialismo, de maneira que houve, por parte das esquerdas, fusão da luta de classes com a afirmação

¹ Sobre essas matrizes do nacionalismo cf. NAPOLITANO, 2014a, especialmente a nota 5, p. 423.

nacional (através do antiimperialismo). Por parte dos liberais, houve um novo sentimento de independência econômica, esposado por alguns governos, como, no Brasil, o mandato final de Getúlio Vargas (1951-1954). Neste contexto, nacionalismo começa a ser outra coisa. Ao se generalizar a noção da nossa dependência em relação ao imperialismo, modifica-se o patriotismo eufórico e ingênuo, substituído pelo sentimento de defesa contra a infiltração (1995: n.p.).

Esse sentimento de “defesa contra a infiltração”, que pode ser política, econômica ou cultural, vai aparecer muito fortemente no seio do Partido Comunista Brasileiro (PCB), bem como do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), dois grupos com forte influência nos debates culturais do período que nos interessa.

Marcos Napolitano (2017) propõe, por exemplo, que para melhor compreendermos o cenário cultural dos anos 1950 e 1960 ele seja inserido naquilo que o historiador chama de “longo modernismo” – que se inicia na década de 1920. A característica central desse “longo modernismo” seria justamente a ênfase na identidade nacional combinada a um projeto de Brasil moderno. Se os debates sobre a questão nacional e o modernismo, enquanto projeto estético, já estavam colocados nas décadas anteriores – pese as alterações semânticas do nacionalismo – são alguns acontecimentos políticos, econômicos e sociais do período dos anos 1950, especialmente da sua segunda metade em diante, e 1960 em particular que vão contribuir para requalificá-lo da forma específica como aparecem nesse momento.

A década de 1950 é marcada na sociedade brasileira pela fulguração ainda de um Brasil arcaico, ligado ao meio rural e às tradições, símbolo do atraso, convivendo com um processo de vertiginoso avanço industrial e acelerada urbanização, símbolos da modernização. No plano político o governo Juscelino Kubitschek vai representar a união desses dois polos: tradição e modernidade, a partir da ação e, sobretudo, do discurso modernizador-desenvolvimentista – representado no famoso lema “50 anos em 5”. Segundo Napolitano (2014: 421) o governo JK cristalizou-se na memória social como “projeto idealizado que prometia conciliar as benesses da modernização com os ritmos e sociabilidades da vida tradicional brasileira, acenando com uma paulatina integração social sem inversão da ordem política”.

Se o governo JK se cristaliza na memória social por esse discurso desenvolvimentista, é o ISEB, criado em 1955, principal responsável por teorizar e, principalmente, atuar ideologicamente sobre o que seria o nacional-desenvolvimentismo². Composto por um *corpus*

² As ideologias desenvolvimentistas, do governo Juscelino Kubitschek, e nacional-desenvolvimentista, do ISEB, não se confundem, mas convivem no transcorrer histórico dessa segunda metade de década. Para um estudo sobre a ideologia desenvolvimentista do governo JK ver CARDOSO, Miriam Limoeiro. Ideologia do

intelectual bastante plural, o instituto vai colocar como objetivo expresso um pensamento crítico capaz de despertar a consciência nacional – é preciso que a nação tome consciência de seu papel histórico rumo ao desenvolvimento – e intervir praticamente na realidade socioeconômica. Nessa matriz de pensamento, o tema da identidade nacional é colocado, portanto, de forma positiva, atuando como motor de transformação. Há no pensamento isebiano uma forte crítica sobre a dependência econômica internacional, contra a qual se postula a necessidade de defesa do desenvolvimento nacional. Desenvolvimento esse que está atrelado àquele despertar da consciência nacional. Portanto, para os isebianos, a questão da dependência econômica internacional só se torna passível de superação a partir da formação dessa consciência nacional (TOLEDO, 1997). É na formação dessa consciência nacional que a cultura assume papel preponderante. Os isebianos veem “o domínio da cultura como elemento de transformação sócio-econômica” (ORTIZ, 1994: 46). Em seu pensamento, o ISEB vincula consciência crítica, autenticidade, autonomia e independência socioeconômica em contraposição à conjugação entre alienação, dependência e subdesenvolvimento. Aqui é importante destacar que o pensamento isebiano tira o conceito de alienação da sua localização habitual das relações de produção e o coloca no âmbito de um sistema capitalista internacional. A alienação não é o resultado de um trabalho estranhado ao trabalhador, mas da atuação de forças externas à nação que criam entraves ao seu desenvolvimento econômico. Uma consequência política importante desse deslocamento do conceito de alienação é um apagamento das determinações de classes. Segundo Maria Sylvia de Carvalho Franco,

Sua visão [do pensamento isebiano] anula as diferenças geradas no processo produtivo, elimina os conflitos de classe e propõe uma aliança em torno dos objetivos coletivamente definidos em torno de vencer o subdesenvolvimento, aumentando a produtividade, levando à pacificação do social e à realização do bem comum (FRANCO, 1997: 21).

Esse apagamento das diferenças de classes cria a possibilidade de uma aliança entre as classes, representada pelo pacto entre artistas, intelectuais e o “povo”, expresso na cultura nacional-popular vigente no período, como veremos mais adiante.

O pensamento do ISEB é importante para compreender a estruturação do campo da música popular brasileira no período que nos interessa, porque vai inaugurar uma espécie de matriz dos debates culturais dos anos 1960. Temas mobilizados pelo instituto, tais como

desenvolvimento; JK-JQ. (Tese de doutoramento) São Paulo: USP, 1972. Para um estudo sobre a ideologia nacional-desenvolvimentista do ISEB ver NAVARRO, Caio. ISEB: Fábrica de ideologias. 2ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

“nacionalismo” e “desenvolvimentismo”, ou cunhados por ele, como o de “cultura autêntica” em oposição à ideia de “cultura alienada”, vão estar na ordem do dia das produções engajadas dos anos 1960.

Outro grupo com influência fundamental nos debates culturais dos anos 1960 foi o PCB³. O partido, que havia experimentado um período de significativo apagamento desde o fim do Estado Novo (1947) até a primeira metade da década de 1950, vai passar por uma reorientação política - tendo como marco a “Declaração de março de 1958” - e iniciar um período de ascensão com forte inserção nas lutas populares e na cena cultural. Com base em uma lógica etapista, o partido considerava que a revolução brasileira, antes de ser socialista, precisaria ser democrático-burguesa, tendo em vista a existência de fortes resquícios feudais na sociedade. Deste modo, defendia a aliança entre as classes progressistas da sociedade, em uma frente única, para a luta, de caráter pacífico e democrático, de defesa nacional ante o imperialismo e o “feudalismo” (RIDENTI, 2010: 60-1; 2000: 65).

Em termos de política cultural, a partir da segunda metade da década de 1950, o PCB se desvencilha dos “excessos doutrinários e restrições estéticas” (NAPOLITANO, 2014a: 424) do “realismo socialista”, e passa a construir o “frentismo”, que propõe uma linguagem cultural capaz de realizar a aliança de classes. Na tentativa de desenvolver um idioma cultural comum às diferentes classes, o frentismo propunha a incorporação da arte burguesa, cosmopolita – com a condição de que esta fosse progressista e auxiliasse na conscientização do povo – às manifestações populares, das tradições locais, na produção de uma arte nacional e popular, passando, portanto, a engrossar o caldo daquilo que viria a ser definido como uma cultura nacional-popular (RIDENTI, 2017). O nacional-popular, como veremos, vai influenciar muito fortemente o florescimento político-cultural dos anos 1960, especialmente da MPB. Além das influências estético-ideológicas o PCB ainda vai atuar no campo cultural como uma espécie de rede de promoção e circulação das obras e de artistas e intelectuais ligados a ele, devido a sua considerável força de organização e articulação, não apenas nacional, mas internacional (RIDENTI, 2000; 2010).

Artistas e intelectuais ligados ao PCB foram importantes artífices do que Marcelo Ridenti vai chamar de “brasilidade revolucionária”. Como explica o autor, a “brasilidade revolucionária”, refere-se a

³ Sobre a influência do PCB nos debates culturais dos anos 1960, ver especialmente o capítulo 2 do livro *Em busca do povo brasileiro*, de Marcelo Ridenti. Cf. RIDENTI, 2000: 61-139.

aspectos de uma vertente específica de construção da brasilidade, aquela identificada com ideias, partidos e movimentos de esquerda [...]. Trata-se de uma aposta nas possibilidades da revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista, que permitiria realizar as potencialidades de um povo e de uma nação. Essa brasilidade revolucionária, como criação coletiva, viria a definir-se com mais clareza a partir do final dos anos 1950, ganhando esplendor na década seguinte, seguido de seu declínio. Ela envolveria o compartilhamento de ideias e sentimentos de que estava em andamento uma revolução, em cujo devir artistas e intelectuais teriam um papel expressivo, pela necessidade de conhecer o Brasil e de se aproximar do seu povo (RIDENTI, 2010:10).

Trata-se, como frisa Ridenti, não de uma qualidade inata aos brasileiros, que artistas e intelectuais buscariam desvendar - ainda que pudessem acreditar nisso -, mas de uma construção imaginária, utópica, sobre as características de um “povo” constituinte de uma nação que se transformava frente a um ambíguo processo de modernização.

Ridenti recorre à expressão “brasilidade revolucionária” para tratar do nacionalismo de esquerda tal como estava sendo colocado no campo cultural dos anos 1960 ou, mais precisamente, desde fins dos anos 1950. A essa expressão acopla o conceito de “estrutura de sentimento”⁴, de Raymond Williams, bem como o de romantismo⁵, do tipo revolucionário, de Michael Löwy e Robert Sayre, falando assim em uma “estrutura de sentimento da brasilidade (romântico) revolucionária” para qualificar o “imaginário crítico” compartilhado nos meios intelectuais e artísticos no período. Segundo o autor essa estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária teria perpassado

boa parte das obras de arte, em especial a partir do fim da década de 1950. Amadurecia o sentimento de pertencimento a uma comunidade imaginada, para usar o termo de Benedict Anderson (2008), sobretudo nos meios intelectuais e artísticos de esquerda ligados a projetos revolucionários. Compartilhava-se ideias e sentimentos de que se estava em curso a revolução

⁴ Conceito cunhado por Raymond Williams que, como explica Ridenti, possui um caráter de “experiência viva” articulando pensamento e práticas sociais dos indivíduos às estruturas econômicas de produção. Não possuindo um caráter de racionalização sistemática, como no caso das noções de “visão de mundo” ou de “ideologia”, mas sim de sensibilidade e experiência – sem abandonar a racionalidade –, diz respeito a “significados e valores tal como são vividos e sentidos mais ativamente” (WILLIAMS apud RIDENTI, 2010: 86). Por fazerem parte da experiência do vivido, as “estruturas de sentimento” muitas vezes não são imediatamente perceptíveis aos atores sociais envolvidos, exigindo certo distanciamento histórico para sua melhor compreensão. (RIDENTI, 2010: 86-7)

⁵ O conceito de romantismo em seu sentido mais abrangente, tal como mobilizado por Löwy e Sayre diria respeito a “uma resposta a essa transformação mais lenta e profunda – da ordem econômica e social – que é o advento do capitalismo” (LÖWY; SAYRE apud RIDENTI, 2010: 87). A crítica formulada a partir de bases românticas recairia, portanto, à modernidade e suas relações de produção sob o sistema capitalista. O “romantismo revolucionário” (ou utópico), diz respeito a um dentre os diferentes modos de romantismos identificados pelos autores e cuja característica distintiva seria a mobilização do passado – onde se encontrariam os valores humanos extraviados na modernidade – para a construção do futuro – onde se romperia com o sistema de produção baseado no capitalismo (LÖWY; SAYRE apud Cf. RIDENTI, 2010: 87-8).

brasileira, na qual artistas e intelectuais deveriam engajar-se (RIDENTI, 2010: 87).

A explicação para o surgimento dessa estrutura de sentimento no período em questão se dá, para o autor, pela confluência de certos fatores que o historiador Perry Anderson apresenta como as coordenadas históricas do florescimento do modernismo. A saber: 1) o combate ao academicismo e o formalismo existentes na esfera das artes e associados a aspectos pré-capitalistas, à aristocracia e ao latifúndio e as elites agrárias; 2) o avanço tecnológico associado à crença na sua capacidade libertadora; 3) a “proximidade imaginativa da revolução social” (ANDERSON, 1986: 18-9 *apud* RIDENTI, 2010: 103). Para Marcelo Ridenti, é justamente no final dos anos 1950 e começo dos 1960 que essas coordenadas históricas do modernismo se encontram – tardiamente, com relação à Europa – na sociedade brasileira.

Em primeiro lugar, na sociedade brasileira do período havia significativos resquícios do poder das velhas oligarquias rurais e, conseqüentemente, de suas correspondentes manifestações artísticas e culturais, que representavam aquele academicismo pautado nos cânones. Com a ressalva nesse ponto, como chama a atenção Marcos Napolitano (2014a), para o fato de que esse academicismo já vinha sendo combatido, de certa maneira, desde os anos 1920 pelo movimento modernista, ao mesmo tempo que nossas vanguardas culturais nunca tenham abandonado completamente o foco em alguns valores culturais do passado – o nacionalismo e o folclorismo, representantes diretos desse academicismo tradicionalista, estiveram no horizonte de grande parte da intelectualidade e da classe artística dos anos 1950.

[O] campo de questionamento dos artistas e intelectuais mais radicalmente modernos ainda era grande, pois o academicismo, o folclorismo e o realismo eram padrões que ligavam a vida cultural brasileira ao passado, às tradições e à herança cultural pré-moderna. Devemos reconhecer, entretanto, que o “projeto moderno brasileiro” não fechava os olhos para o passado. Ao contrário, desde o primeiro modernismo de 1922, o passado era o foco da atenção das vanguardas, pois nele residiam as brasas adormecidas da brasilidade, das culturas populares que deveriam fornecer o material básico da nossa modernidade. O que o modernismo efetivamente rejeitava era a cultura de elite construída pelas instituições do Império e da Primeira República, acusada de ser artificial, provinciana, cópia malfeita do academicismo europeu, além de transformar o popular em “exótico”, ou seja, algo externo à cultura brasileira moderna, intelectualizada e urbana (NAPOLITANO, 2014a: 422).

Em segundo lugar, a sociedade brasileira do período experimentava certo “otimismo modernizador” em função do avanço do processo de industrialização com o governo JK e de um acelerado desenvolvimento tecnológico. Era o início de um intenso processo de

urbanização. Segundo dados do IBGE apresentados por Marcelo Ridenti, entre as décadas de 1950, 1960, 1970 e 1980 a porcentagem da população que vivia nas cidades saltou de 36,16% para 44,67%, 55,92% e 67,59%, respectivamente, representando um dos mais acelerados processos de urbanização da História mundial (2007: 187-8). Além do processo de urbanização há um processo de modernização das grandes cidades, cuja sede da nova capital do país, Brasília, com projeto do arquiteto modernista Lúcio Costa, é um de seus principais símbolos. É na passagem da década de 1950 para 1960 que a indústria de bens culturais, até então bastante incipiente, começa a entrar na sua fase de maior consolidação e desenvolvimento (ORTIZ, 1991). Esses processos contribuem para mudanças significativas na vida da população, que passaria a conviver mais de perto com as facetas do desenvolvimento tecnológico e industrial moderno, participando dos novos padrões de vida e consumo: televisores, eletrodomésticos, automóveis, aviões. Um dado interessante referente ao período diz respeito à destinação de recursos do famoso Plano de Metas do governo JK. Segundo Napolitano (2014a), dentre as “cinco grandes áreas estratégicas do Plano”, infraestrutura, energia, transporte, educação e alimentação, “cerca de 93% dos recursos” iam para as três primeiras, enquanto “apenas 7%” para as duas demais. Esses dados não apenas confirmam o processo de avanço tecnológico e modernizador intencionado, como dão pistas sobre os problemas sociais no horizonte de reivindicações tanto de movimentos sociais quanto artísticos no período subsequente, ao mostrar a assimetria que estava se criando entre diferentes áreas de desenvolvimento social.

A percepção deste descompasso entre o novo horizonte de consumo e desenvolvimento, e o arcaísmo do acesso à educação e à propriedade da terra alimentou, em grande parte, a dinâmica dos movimentos sociais durante o governo João Goulart, com grande impacto na agenda cultural. Não por acaso, o camponês, particularmente o camponês nordestino, era o herói da revolução brasileira, como se pode ver nos filmes clássicos do primeiro Cinema Novo, tais como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). A Era JK consolidava a vocação moderna da elite, mas acirrava ainda mais as contradições deste projeto (NAPOLITANO, 2014a: 422).

Em terceiro lugar, os anos 1960 representaram o período por excelência de crenças nas possibilidades da revolução brasileira. Essa crença era fundada em fatores externos e internos à nação. Dos fatores externos cabe ressaltar que havia a impressão de que o mundo estava prestes a sofrer uma transformação radical. As lutas de libertação nacional nos países da Ásia e África, a Guerra do Vietnã, as lutas dos negros por direitos civis nos Estados Unidos e, especialmente, a Revolução Cubana, fortaleciam a crença nessa transformação radical

associada ao protagonismo dos países periféricos e dos “condenados da terra”⁶. Internamente, cresciam as lutas pelas chamadas “reformas de base” – incentivadas pelo discurso nacional-reformista do governo João Goulart –, que incluíam a reforma agrária, do sistema educacional, político e tributário e visavam garantir os direitos de acesso da população a bens e serviços básicos e à cidadania, diminuindo, assim, as desigualdades sociais e superando o subdesenvolvimento. Os movimentos sociais mostravam sua força na forma de grandes greves operárias e nas revoltas rurais das chamadas Ligas Camponesas. Diversos grupos de esquerda, como os tenentistas, os maoístas, a esquerda católica, conquistavam influência no debate político, além, é claro, do PCB. Como vimos, o partido experimentava uma fase de ascensão no período e se destacava em fornecer o arcabouço teórico revolucionário já comprovadamente bem-sucedido pelas experiências internacionais e capaz de unir duas estratégias transformadoras: reformismo e revolução, dada sua visão etapista do processo revolucionário.

A política frentista defendida pelo PCB desde 1958, com a publicação da “Declaração de Março”, articulava os dois polos deste imaginário de libertação histórica, fazendo crer que reforma e revolução fossem estratégias conciliáveis no horizonte histórico brasileiro (SEGATTO, 1955 *apud* NAPOLITANO, 2014a: 421-2).

Reunidas essas coordenadas, teria sido possível, então, emergir aquela “estrutura de sentimento”, que vai atravessar boa parte da produção cultural do período. As características centrais da “estrutura de sentimento da brasilidade (romântico) revolucionária” eram: a crença na possibilidade ou mesmo na iminência da revolução – fosse ela social-democrática ou socialista – e no papel dos artistas e intelectuais na emancipação do “povo”; a afirmação da identidade nacional, que busca nas raízes autênticas da nação brasileira – encontradas centralmente no campo, espaço não contaminado pela modernidade capitalista, mas também nas periferias das grandes cidades – seu potencial transformador; a preocupação com as desigualdades sociais e a denúncia das mesmas; e, por fim, a identificação e aproximação dos artistas e intelectuais com a “gente simples do povo”, naquilo que seria a realização de uma aliança de classes. Assim, em uma visão romântico revolucionária, buscava-se no passado as diretrizes para a concretização de uma utopia de futuro (Ridenti 2000, 2010).

⁶ Expressão cunhada por Frantz Fanon. Cf. FANON, 1979.

Dentro dessa estrutura de sentimento se acomodaria o que a bibliografia sobre o período vai chamar de nacional-popular. O nacional-popular⁷, tal como entendido aqui, se refere a uma cultura política de orientação ideológica à esquerda, que procura unir “povo” e “nação” em uma concepção de luta por transformação social, anti-imperialista e modernizadora. Não podendo ser lido como um conceito, dado a escassez de formulações teóricas sobre ele, é melhor compreendido como “ideia força” ou como um conjunto de manifestações culturais heterogêneas (SANTOS, 2013), que possuem como elo uma concepção de povo como sujeito histórico da revolução brasileira. Há no nacional-popular o intento de afirmação de um povo e uma nação, ou seja, a busca de uma identidade nacional e popular, com o intuito de transformar radicalmente as estruturas sociais. É importante salientar que o nacional-popular não é sinônimo de populismo, nacionalismo ou ainda de realismo socialista “ainda que em determinados momentos essas diretrizes ideológicas se cruzem” (SANTOS, 2013: 17). Na visão de Marcos Napolitano,

a categoria é uma apropriação, pela esquerda dos anos 1950, sobretudo, do nacionalismo de matriz conservadora dos anos 1930, eixo da chamada “brasilidade”. Ao longo desta década, a expressão ganhou sentido político e ideológico mais preciso, como expressão da política de alianças de classe (frentismo) na busca da libertação nacional e superação do subdesenvolvimento. Sob o ponto de vista estético, o nacional-popular busca uma linguagem estética que concilie tradição culta canônica e elementos das culturas populares, temperadas com crítica social, objetivando a construção de um idioma cultural comum a várias classes e regiões de um determinado país (NAPOLITANO, 2014a: 423).

Analiticamente, pensaremos ainda o nacional-popular como um sistema de representações, no sentido de Stuart Hall (2003), que organizou o imaginário dos atores sociais envolvidos com a produção cultural engajada no período ao mesmo tempo em que era informado por essa produção. A significação geral desse sistema de representações, que delimitava o sentido de cada representação específica que o compunha, pode ser resumida na ideia de “brasilidade revolucionária”. Esse entendimento analítico será retomada mais adiante, quando abordarmos o que estamos chamando nesse trabalho de popular latino-americano.

1.1.2. Cultura popular em questão

⁷ O nacional-popular na cultura brasileira é matéria complexa. O tomaremos aqui a partir basicamente de sua identificação por Marcos Napolitano e Daniela Vieira. Para um balanço sobre o nacional-popular Cf. SANTOS, 2013.

Todos esses debates, no interior da “estrutura de sentimento”, onde a “ideia força” do nacional-popular pulsava, vão fazer explodir o tema da cultura popular no meio artístico e intelectual. No início da década de 1960 o Movimento de Cultura Popular (MCP) do Recife, primeiro, e em seguida o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) vão, então, aparecer como os “centros aglutinadores de uma ação cultural que desde os anos 1950 era praticada de forma difusa” (NAPOLITANO, 2014a: 421), tentando levar a cabo as ideias de “ida ao povo” e busca da consciência nacional como potência transformadora da condição de subdesenvolvimento vivenciada pelo país.

O MCP⁸ foi um “departamento autônomo” do município de Recife, criado em 1960 pelo então prefeito Miguel Arraes, com o apoio de parte da intelectualidade pernambucana progressista. Composto por intelectuais, artistas e universitários de correntes ideológicas heterogêneas – entre catolicismo, socialdemocracia e comunismo –, seus objetivos orientavam-se, essencialmente, à educação popular e à democratização da cultura.

Educar pelo rádio, pelo cinema, pela televisão, pela imprensa, pelas artes plásticas, pelo teatro, pela música, por meio de métodos informais de educação em praças públicas. Essa era a filosofia daqueles que ali militaram. Promover uma escola desburocratizada, técnica e ideologicamente orientada, regionalizada e popular (SOUZA, 2014:11-2).

A noção de educação do MCP ia da alfabetização à conscientização social e política das classes populares. Em seu curto período de existência – o MCP foi dissolvido imediatamente com o golpe de 1964 sob forte repressão – capitaneou iniciativas das mais variadas: bibliotecas, galeria de arte, artesanato, teatro, cinema, música, rádio, televisão, esportes, educação física, jogos infantis, alfabetização para crianças e adultos, educação de base e profissionalizante, incentivo à pesquisa científica, etc. É no interior do MCP que se gestam o método Paulo Freire de educação popular e a ação cultural do catolicismo de esquerda brasileiro, cuja ênfase na cultura popular se faz notar.

Sem advogar o rompimento com a cultura internacional, o MCP postulava o “desenvolvimento de uma cultura mais autenticamente nacional, buscando as raízes da cultura brasileira onde elas se encontram, no meio do povo”. As elites intelectuais brasileiras estariam cada vez mais orientadas por padrões e matrizes de outras culturas, sem enxergar o que de fato constituem os problemas culturais brasileiros, cuja solução só seria possível através de matrizes culturais, próprias, que corresponderiam muito mais a uma índole e a uma natureza de ser brasileiras (ARRAES, 1964: n.p.).

⁸ Para um estudo aprofundado sobre o MCP, Cf. SOUZA, 2014.

A cultura popular nesse movimento é ainda colocada em contraposição à modernidade e exploração capitalista, compreendida, deste modo, como uma possibilidade de resistência.

O MCP aparece como um primeiro movimento de aproximação de setores intelectualizados com a cultura popular. Cultura popular, aqui, sendo entendida como expressão de uma consciência por si mesma, da qual o artista ou o intelectual é apenas um mediador. Na fala de Germano Coelho, presidente do MCP entre 1961 e 1964: “Não nos debruçamos sobre o povo para auxiliá-lo. Nós nos voltamos para o povo para aprender” (ARRAES, 1964: n.p.). O papel dos intelectuais e artistas é dar voz aos setores populares, conferindo-lhes participação na vida pública de Pernambuco e do país, tornando-se sujeitos da história. Nesse sentido as concepções do MCP se distanciam diametralmente das do CPC, como veremos a seguir, ainda que como defende Fábio de Souza essa diretriz proclamada

se confronta com as ações e valores dos intelectuais que não deixavam de se caracterizar por certo dirigismo e elitismo. Em outras palavras, é plausível supor que a experiência histórica do MCP tenha rompido os limites e valores que motivaram os intelectuais que formaram o movimento (2014: 13).

O CPC foi uma organização cultural, vinculada à UNE, criada em 1962, em certo sentido a partir de contradições internas entre integrantes do Teatro de Arena – representante da dramaturgia nacionalista participante que vinha atuando desde a década anterior. Muito influenciado pelas ideias do ISEB e do PCB, o CPC vai tomar para si a tarefa de promotor da “cultura popular”, compreendida enquanto ferramenta de conscientização do povo e motor de transformação social, não através da valorização da cultura popular em si – contrapondo-se, portanto, aos folcloristas –, mas da produção de algo novo a partir dela. Nesse sentido, como aponta Renato Ortiz, na concepção do CPC a

“Cultura popular” não é, pois, uma concepção de mundo das classes subalternas, como o é para Gramsci e para certos folcloristas que se interessam pela “mentalidade do povo”, nem sequer os produtos artísticos elaborados pelas camadas populares, mas um projeto político que utiliza a cultura como sua realização (ORTIZ; 1994: 72).

Entendida dessa maneira, enquanto ação política, a cultura popular coloca em questão os temas do papel dos intelectuais e da organização da cultura. Vê-se como necessária a composição de um *corpus* intelectual capaz de organizar a cultura popular. Esse *corpus* intelectual deve identificar-se com o povo, tornar-se parte dele e, a partir daí, falar a seu

respeito, a respeito de seus problemas, se tornando seu porta-voz e produzindo uma cultura que se contraponha à cultura alienada, advinda das classes dominantes (ORTIZ, 1994: 72). Diferentemente do MCP do Recife, no caso do CPC o artista não aparece como um mediador da cultura popular, a qual ele só precisaria amplificar. E o que ele produz não é a arte do povo, nem uma arte massificada, mas uma “arte popular revolucionária”.

Segundo as posições sistematizadas no “Anteprojeto do Manifesto Centro Popular de Cultura”, escrito por Carlos Estevam Martins, economista ligado ao ISEB e um de seus idealizadores, é necessário distinguir a “arte do povo da arte popular e, ambas, da arte praticada pelo CPC a que chamamos de arte popular revolucionária” (MARTINS, 1981 [1962]: 129). A primeira, mais próxima das manifestações populares, é vista como pouco elaborada, surge para “expressar fatos triviais”, “satisfazer necessidades lúdicas”, sendo produto das “comunidades mais atrasadas”, rurais ou urbanas não industrializadas. Aqui o artista não se distingue do público. A segunda, um pouco mais elaborada, porém, ainda se orientando como “passatempo”, destinada ao “lazer”, incapaz de “enfrentar os problemas fundamentais da existência”, distrai o público ao invés de informá-lo de sua condição de existência. A arte popular seria aquela advinda dos centros urbanos desenvolvidos. Nela já há uma distinção entre o artista o público. No entanto, ambas “quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte; por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo” (MARTINS, 1981 [1962]: 130). Por fim, a arte popular revolucionária é aquela produzida pelo artista “comprometido”, que se caracterizaria por conceber o povo em sua essência – como coletivo que não detém o poder na sociedade de que é povo –, se identificando com suas aspirações fundamentais (por isso é popular) e almejando transferir-lhes o poder (por isso é revolucionária). Assim, “o conteúdo desta arte não pode ser outro senão a riqueza, em suas linhas gerais e em seus meandros, do processo pelo qual o povo supera a si mesmo e forja seu destino coletivo”. Ainda segundo o manifesto,

[...] a declaração dos princípios artísticos do CPC poderia ser resumida na enunciação de um único princípio: a qualidade essencial do artista brasileiro, em nosso tempo, é a tomar consciência da necessidade e da urgência da revolução brasileira, e tanto da necessidade quanto da urgência (MARTINS, 1981 [1962]: 143).

A aproximação do artista comprometido com a cultura popular se faz necessária também por uma questão de linguagem: “a arte popular revolucionária nada tem a ver com a

arte do povo e a arte popular, mas dela precisa se aproximar em seus elementos formais pois é nelas que se encontra desenvolvida a linguagem que se comunica com o povo” (MARTINS, 1981 [1962]: 136). Na concepção expressa no manifesto, o público visado pelo artista engajado, o povo, absorvido nas “preocupações práticas com a sua existência” não seria capaz de compreender formas artísticas mais complexas, daí a necessidade da escolha do artista de privilegiar o conteúdo em detrimento da forma.

O CPC será, no revisionismo crítico dos anos posteriores, duramente acusado de encobrir uma relação populista e verticalizada entre o artista engajado e as massas. No entanto, como pondera Miliandre Garcia (2004, 2007), o CPC não representa um projeto político-estético homogêneo e coeso, não podendo ser compreendido a partir unicamente das ideias expressas no manifesto inaugural. Tratava-se de um espaço plural onde convergiam diversas correntes de esquerda, muitas vezes em conflito. Para Miliandre a importância do CPC reside centralmente antes na formação da consciência artística engajada, do que de uma consciência popular de fato.

O ponto que mais nos interessa destacar aqui, no entanto, é a tentativa de organização de uma produção cultural engajada em consonância com a cultura nacional-popular – ainda que guardando muita proximidade com o “realismo socialista” – e toda aquela estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, onde as ideias de nacionalismo, povo, cultura popular, cultura alienada – que era a um só tempo associada às manifestações populares, às manifestações da cultura dominante, ou “arte pura”, e à cultura estrangeira – eram centrais. Essa tentativa de organização cultural vai influenciar diretamente as produções nacionais no teatro, no cinema e na música popular brasileira.

Na visão de seus ideólogos, o objetivo do CPC era ir até o povo por uma via de mão dupla: levar até ele a riqueza da produção cultural produzida pela elite e, ao mesmo tempo, beber na cultura popular para enriquecer a cultura de elite. Neste sentido, o objetivo do CPC não era produzir uma cultura popular. Em entrevista Carlos Lyra (2014) conta que inicialmente a ideia era chamar a organização de Centro de Cultura Popular, no entanto, o próprio Carlos Lyra teria apontado a incoerência em se chamar de “cultura popular” aquilo que artistas de classe média como eles produziam, motivando a inversão nos termos que alterariam o nome para Centro Popular de Cultura. A crença no potencial da cultura como motor de transformação social era muito viva no CPC. Seus integrantes tinham consciência do subdesenvolvimento do Brasil, acreditando que não fosse o domínio político, econômico e cultural norte-americano ao qual o país estava submetido, o mesmo poderia superar esse

subdesenvolvimento. Sendo assim, o CPC aparecia como tentativa de organizar os artistas em seu papel de promoção da cultura nacional – na produção de uma cultura autêntica, participante, não alienada – e, através disso, da conscientização do povo, com vistas à transformação social. Pode se dizer que, ao menos no plano das intenções iniciais, o CPC era uma tentativa de realização no plano cultural das ideias do ISEB e do PCB. Dito de outro modo, as ideias cunhadas ou mobilizadas pelo ISEB e compartilhadas pelo PCB – cada um à sua maneira, mas de forma aparentada – tais como “cultura autêntica”, “nacional”, “popular” *versus* “cultura alienada”, “estrangeira”, da “classe dominante”, bem como de valorização, para a transformação social, do papel da cultura e do intelectual – que deveria se identificar como povo, em um “aliança de classe”, contribuindo para o processo de “desalienação” da consciências –, conferiam concretude ao nacional-popular e à estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária que norteavam a produção cultural do CPC.

Mesmo após o golpe de 1964 essas ideias não desapareceram do horizonte artístico da época. Como afirma Roberto Schwarz, naquele momento, “apesar da ditadura de direita, há uma relativa hegemonia cultural da esquerda no país”. Em sua análise isso se explica pelo fato de em um primeiro momento a repressão dos militares ter recaído centralmente sobre as organizações operárias e camponesas, com quem esse movimento cultural não fazia contato. Essa produção hegemônica de esquerda se realizava no cerne da cultura burguesa: “concentrava-se nos grupos ligados à produção ideológica, tais como estudantes, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos, etc.” e era voltada para o consumo desses mesmos grupos – “grupo numeroso a ponto de formar um bom mercado” (SCHWARZ, 1978: 62). Ou seja, há no período a formação de um público consumidor proveniente das camadas urbanas e escolarizadas da sociedade, que possui interesse na produção cultural contestatória do regime militar. Essas observações levam à constatação de que o florescimento cultural do período esteve também muito relacionado à consolidação da indústria cultural no país.

1.2. A constituição do campo da MPB: engajamento e mercado

No campo da música popular brasileira, no início dos anos 1960, em confluência com esse processo de ebulição da cultura engajada vivenciado no país, começa-se a gestar aquilo que viria a ser chamado genericamente de canção de protesto. A partir de uma dissidência interna à bossa nova, que procurava distinguir uma “bossa nova engajada” ou “nacionalista”

de outra “bossa nova jazzística” ou “alienada”, iniciava-se uma mudança de rumos na música popular produzida no país. “Essa mudança de rumos levou à configuração de uma nova sintaxe da música popular brasileira, cuja trajetória vai do engajamento cepecista à emergência da TV como um dos mais importantes canais de produção e divulgação da música popular” (ZAN, 1997: 129). É a essa nova “sintaxe” da música popular brasileira que se dará o nome “moderna” MPB ou simplesmente MPB (assim, grafada em maiúsculo na forma de sigla). A MPB é, portanto, fruto de uma trajetória de renovação daquilo que se compreendia como música popular brasileira, ocorrida ao longo da década de 1960, mais especificamente entre os marcos da bossa nova (1959) e do tropicalismo (1968).

A bossa nova foi um movimento de renovação musical que surgiu no contexto de transição entre o nacional-desenvolvimentismo do governo JK e o nacional-reformismo do governo João Goulart, momento em que a indústria cultural no país passava por um processo de reordenação e começava a deixar o caráter incipiente, que a havia caracterizado nas décadas anteriores, iniciando seu processo de consolidação (ORTIZ, 1991). Segundo Marcos Napolitano (2010: 11), o surgimento da bossa nova pode ser compreendido “como marco fundamental no processo de ‘substituição de importações’ do campo do consumo cultural, parte do processo de institucionalização da ‘moderna’ MPB”. Os dados trazidos pelo autor mostram que entre as décadas de 1950 e 1960 há uma inversão na proporção de discos nacionais *versus* estrangeiros comercializados no país: “Em 1959, cerca de 35% dos discos vendidos no país eram de música brasileira”, já em 1969 “65% dos discos eram de música brasileira, boa parte dela herdeira do público jovem e universitário criado pela bossa nova e pelos movimentos que se seguiram”. Contribui para este quadro a política nacional-desenvolvimentista do governo militar brasileiro do período, especialmente, neste caso, com a alteração na lei do Imposto sobre Circulação de Mercadorias (ICM), realizada em 1967 e que garantia sua isenção a empresas fonográficas “caso a cota devida fosse aplicada em produção nacional” (DIAS, 2000: 58). Essa observação é relevante, porque indica que não apenas o mercado, mas o próprio Estado contribui para a expansão dos produtos culturais embasados no nacional-popular – e portanto, por excelência, da própria MPB – que se verificará ao longo da década de 1960. Nesse sentido, a MPB pode ser compreendida como tendo sua gestação desde o início realizada no interior desse poderoso mercado que se tornará a indústria do disco nas décadas seguintes (DIAS, 2000).

Em termos de movimento musical, a bossa nova constituía-se como um impulso de modernização e urbanização da música popular brasileira. Caracterizada pelos temas do

cotidiano da classe média - o mar, a moça, o amor, a flor, o barquinho -, pelo tom informal, pelo canto intimista, mais próximo da fala - em contraste com as interpretações “ópero-tango-bolerísticas” (MEDAGLIA, 1968: 75), característica dos cantores da era do rádio -, pelos arranjos mais econômicos, pela sofisticação harmônica, etc., salientavam-se seu otimismo e sua leveza. José Roberto Zan (1997: 111) lembra que essa “leveza” característica “das canções bossa-novistas” guardava alguma relação com o período vivenciado, mais precisamente com a “confiança que a política econômica despertava em amplos setores de classe média e a aura democrática do governo JK”. Na esteira do projeto modernizador nacional-desenvolvimentista, em certa medida, a bossa nova traduzia para uma linguagem cultural a utopia de futuro da nação brasileira. Napolitano (2010: 11) aponta a bossa nova como “a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava ‘atualizar’ o Brasil como Nação”. Essa visão da bossa nova como utopia de Brasil do futuro se confirma, por exemplo, no depoimento da intérprete Joyce (2005) para o documentário *Coisa mais linda – História e casos da bossa nova*, quando afirma: “[...] o Brasil que poderia ser, que deveria ter sido e que não é, mas que algum dia será. Eu acho que a bossa nova é o Brasil que algum dia será, é o Brasil que a gente merece”. Esse “o Brasil que deveria ser”, “o Brasil que a gente merece” naquele momento, no imaginário social, era a nação que superava o subdesenvolvimento e vencida as desigualdades sociais, conciliando modernização e desenvolvimento social e democrático.

Porém, com a crise social e econômica vivenciada no país no início dos anos 1960, que culminou nas crescentes reivindicações pelas reformas de base, essa “utopia de atualização sócio-cultural” vai ser perturbada e o excesso de “otimismo e subjetividade” precisará ser repensado em prol de sua politização (NAPOLITANO, 2010: 11-2). Politização essa que vai se dar, como de praxe naquele momento, em torno do nacional-popular, ou seja, em um movimento de afirmação do caráter nacional e popular da bossa nova. Esse movimento representará uma cisão entre uma “bossa nova engajada”, “nacionalista”, “politizada” e outra “bossa nova jazzística”, “internacional”, “alienada”, “entreguista”. Essa cisão foi potencializada pela consagração definitiva da bossa nova no cenário internacional a partir do célebre concerto do Carnegie Hall, em Nova York, nos Estados Unidos, no final de 1962. Segundo Napolitano (2010: 24), a partir desse show, “[p]ara os nacionalistas ficava clara a necessidade de afirmar uma corrente da bossa nova que não fosse diluída no jazz, pela própria força centrífuga do mercado norte-americano que se abria aos músicos brasileiros”.

Essa preocupação de alguns artistas com a afirmação de uma cultura nacional criava, então, a necessidade (e o impasse) de separar a bossa nova jazzificada de uma bossa nova nacionalista. A saída desse impasse seria buscada pelos artistas nacionalistas em um reencontro com a tradição, com as raízes populares da música brasileira (NAPOLITANO, 2010: 24-7). Observa-se, então, um interesse de artistas bossanovistas na exploração de materiais sonoros advindo do samba “tradicional”, do morro, principalmente, mas também da música regional e folclórica, autênticos representantes da cultura popular. Esse reencontro com a tradição, com a cultura popular, representava também uma forma de legitimação. Na análise de José Roberto Zan

se os compositores da BN procuravam ainda afirmar sua produção a partir do sistema de valores e do estilo de vida inerentes à sua classe [...] e se a ideia de sofisticação presente na produção bossanovista estava associada a essa busca de legitimação a partir da sua “tradição de classe”, na Canção de Protesto, seus compositores vão recorrer ao “povo”. Mais precisamente, a uma construção da noção de povo vinda do ideário nacional-popular. Um “povo” entendido como fonte de “autenticidade”, de “tradição” e de vocação revolucionária (ZAN, 1997:140-1).

Assim, entre 1961 e 1963 alguns compositores e intérpretes bossanovistas, como Carlos Lyra – um dos fundadores do CPC –, Sérgio Ricardo e Nara Leão, sem abrir mão da estética da bossa nova, vão começar a assumir nas canções um discurso crítico, de denúncia social com coloração nacionalista, introduzindo, assim, o engajamento político no seio da bossa nova. Napolitano aponta dois discos como principais representantes dessa passagem da bossa nova para a canção engajada: *Depois do Carnaval*, de Carlos Lyra⁹ (1963) e *Um senhor de talento*, de Sergio Ricardo¹⁰ (1963): a sonoridade geral dos discos remetiam à bossa nova, no entanto certos timbres e os temas poéticos já não mais faziam referência ao amor e às belas paisagens, mas aos problemas sociais, à paisagem fraturada da miséria e aos lugares simbólicos da canção engajada: o sertão e o morro (NAPOLITANO, 2010: 35).

É importante ressaltar, em que pesem as críticas e ressalvas ao “conteúdo alienado” da bossa nova, que ela se mantinha como referência estética durante esse processo que vai culminar na institucionalização da MPB, de modo que as influências daquela sobre esta última não devem ser negligenciadas. Segundo Zan,

⁹ LYRA, Carlos. *Depois do carnaval*. Rio de Janeiro: Philips, 1963.

¹⁰ RICARDO, Sérgio. *Um senhor de talento*. Rio de Janeiro: Elenco, 1963.

o compositor de protesto [...] não rompeu efetivamente com os padrões musicais e poéticos da bossa nova. Parece que, para ele, o mandamento do manifesto do CPC de que o artista, para tornar-se revolucionário, deveria abandonar a “obsessão da forma pela forma” ou o seu gosto pela forma em prejuízo do conteúdo, não foi levado a sério. Daí o “modo rico de cantar a miséria”, como disse Chauí (ZAN, 1997: 141).

Deixamos aqui anotado, para depois retomarmos, que esse é um ponto significativo para compreender mais adiante as diferenças entre o engajamento latino-americaista de artistas brasileiros e artistas de outros países da América Latina.

Um ponto inflexivo importante na posição que a MPB viria a ocupar nos debates estético-ideológicos do período foi sua aproximação com o teatro e o cinema, que já assumiam desde a década anterior um importante papel com relação a esses debates – seja na forma do Teatro de Arena, que viria a se fundir com o Teatro Paulista do Estudante (da Universidade de São Paulo), ou do Cinema Novo. Uma realização marcante dessa fase foi o show *Opinião*, estreado em 1964. Com direção de Augusto Boal, integrante do Teatro de Arena, textos de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, e tendo como elenco Nara Leão – posteriormente substituída por Maria Bethânia –, Zé Kéti e João do Vale, o espetáculo tinha forte influência cepecista e se tornou um símbolo do nacional-popular nos palcos. Representava a aliança de classes – pela presença compartilhada no palco da garota de classe média (Nara Leão e Maria Bethânia), o sambista do morro (Zé Kéti) e o homem “simples” nordestino (João do Vale) e também pela cumplicidade entre os artistas e o público – na resistência à recém instaurada ditadura civil-militar.

Na visão de Marcos Napolitano não seria possível falar em um tipo único de canção engajada brasileira no período de 1960 a 1968 – como muitas vezes se tende a homogeneizar. É importante ter em mente que os diferentes tipos de canção engajada produzida nesse período tinham o manifesto do CPC “num plano muito difuso, mais como uma ‘carta de intenções’ ideológica do que como um documento definidor de procedimentos estéticos” (2010: 44). A “canção engajada de cunho exortativo e didatizante”, que poderia ser verificada no LP *O povo canta*, produzido pelo CPC, “não chegou a constituir num gênero valorizado no processo de institucionalização da MPB ao longo dos anos 1960” (2010: 44). Isso significa que dificilmente poderíamos pensar na canção engajada no Brasil como um projeto coeso, com diretrizes bem delimitadas. Diferentemente do caso da *nueva canción* latino-americana, como veremos, por exemplo, os músicos brasileiros não assinaram um manifesto próprio a esse respeito, a partir do qual partilhassem certas orientações estéticas e políticas. Como já

mentado, mesmo no interior do próprio CPC, tomando-se em conta as produções artísticas efetivamente, essa coerência em termos de um projeto de arte engajada não chegou a existir.

Se não seria possível falar em um projeto unívoco e coeso de canção engajada no Brasil, tampouco seria possível falar da estruturação do campo da MPB apartada da noção de engajamento. Essa dissidência no interior da bossa nova significou o pontapé inicial no campo da música popular em direção à estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária. A MPB ao mesmo tempo que se forja a partir do debate estético-ideológico que tem na cultura política nacional-popular seu mote principal, vai se tornar, ao longo da década, o centro desse debate, mas por um caminho que combina sofisticação formal e realização mercadológica. Não correspondendo a um gênero ou estilo musical específico, a MPB aparece antes como um complexo cultural, uma “verdadeira instituição” (NAPOLITANO, 2010: 7), tornando-se ela própria fonte de legitimação e hierarquização da produção cultural, capaz mesmo de fornecer a “medida do que deveria ser considerado ‘popular’ e ‘brasileiro’” (NAPOLITANO, 2005: 72).

O processo de institucionalização da MPB deve ser lido sob a ótica do desenvolvimento e consolidação de uma indústria cultural no país e o surgimento de uma nova cultura de consumo. Se nas décadas anteriores a indústria cultural no país vivia sua fase incipiente, em meados dos anos 1960, impulsionada pela política de modernização conservadora do governo militar, ela vai experienciar uma franca expansão, passando pelos processos de racionalização e profissionalização, que irá consolidá-la. Nos termos de Renato Ortiz,

O que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje [1988] elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando [pós-1964], ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura, é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa (ORTIZ, 1991: 121).

Em meados da década de 1960, por exemplo, a TV já se concretizava enquanto veículo de massa – o que se confirma pela evolução do número de aparelhos televisivos em uso naquela década: de 760 em 1960, temos um incremento de mais de 500% até 1970, quando esse número salta para 4.931 (ORTIZ, 1991: 129). É justamente nesse momento de crescimento da popularidade da TV que surgem, na esteira dos programas musicais como *O*

fino da Bossa e Bossaude, os famosos festivais da canção, fenômeno essencial para a consolidação do novo lugar social da canção e do sucesso comercial da MPB. O sucesso televisivo alcançado com os festivais vai ampliar significativamente o público consumidor de MPB, borrando as faixas de classes e etárias, antes restritas às classes médias, especialmente a universitária, e ajudar a consolidar sua posição de prestígio tanto dentro do mercado quanto nos debates estético-ideológicos do período.

O primeiro momento de afirmação comercial da MPB foram os lendários “festivais da canção” que ocorreram em várias televisões brasileiras entre 1965 e 1972. Sobretudo os festivais organizados pela TV Record de São Paulo foram palcos de acirradas disputas estéticas e ideológicas, em um momento raro de confluência de fórum político e de feira musical, atingindo quase 90% de audiência em São Paulo e Rio de Janeiro (NAPOLITANO, 2014b: 55).

A chamada “era dos festivais” (MELLO, 2003) foi um momento de auge na popularidade da música popular brasileira. A partir dos festivais consagraram-se grandes nomes da MPB, como Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento, dentre tantos outros. Os festivais da canção entrariam para a história da música popular brasileira “como usinas de criação e trincheiras de resistência cultural, num movimento também estimulado pela indústria fonográfica em transformação” (NAPOLITANO 2010: 107). As premiações dos festivais, bem como a presença constante das vaias de desaprovação por parte do público deixava claro o sucesso da canção engajada¹¹. Os festivais funcionavam como uma espécie de laboratório de onde saíam as fórmulas de sucesso das canções que serviam tanto de parâmetro de criação para os próprios artistas quanto de espaço de teste para investimentos da indústria fonográfica.

Por sua vez, o sucesso da MPB vai beneficiar amplamente o mercado de disco em expansão no país. Herdeira de prestígio e público da bossa nova, a MPB figurará como um produto altamente rentável para a indústria fonográfica. Sua relevância nesse mercado estava na atração do público jovem, que representava um importante segmento consumidor no mercado mundial de discos que no Brasil, até aquele momento, não se havia consolidado, bem

¹¹ Em 1966 no II Festival de MPB da TV Record, por exemplo, as duas canções que mais entusiasmaram a plateia, arrancando fortes aplausos, foram as vencedoras (empatadas em primeiro lugar) “Disparada”, de Geraldo Vandré, interpretada por Jair Rodrigues – quem recebeu o prêmio de melhor intérprete – e a “A Banda”, de Chico Buarque. Em contraposição, a apresentação de Roberto Carlos, ídolo da Jovem Guarda, esteve entre as mais vaiadas (NAPOLITANO, 2010: 124-5). Em 1967, apesar do clima de tensão e vaias generalizadas, as preferidas do público eram “O Combatente”, “Ponteio” e “Roda Viva”, e as mais vaiadas: “Bom dia”, defendida por Gilberto Gil e Nana Caymmi e “Maria, Carnaval e Cinzas”, interpretada por Roberto Carlos (NAPOLITANO, 2010: 149-50).

como na formação de um *cast* nacional capaz de atender as demandas desse importante segmento de consumidores e garantir maior estabilidade ao mercado nacional a longo prazo. Segundo Rita Morelli,

A formação de um grupo de artistas nativos, capaz de se constituir numa alternativa permanente aos grandes astros da música jovem internacional, parecia ser mesmo imprescindível para garantir uma estabilidade maior dos mercados nacionais a longo prazo, através da conquista definitiva de seus segmentos jovens (1991: 69).

Além disso, ainda segundo a autora, o “sucesso de vendas de um artista nacional, quando ocorria, era sempre muito maior do que o sucesso de qualquer lançamento internacional dado que o artista brasileiro contava com uma faixa mais ‘profunda’ de público” (MORELLI, 1991: 52), motivo pelo qual tais artistas eram alvo de interesse das mais importantes gravadoras que disputavam no mercado. O papel relevante da MPB dentro da indústria fonográfica do país, a partir da formação desse *cast* nacional, seria visível, segundo Marcos Napolitano, pela

presença de um elenco estável de compositores ligados ao gênero para todas as principais gravadoras multinacionais que atuavam no Brasil. A MPB, a partir da segunda metade dos anos 1960 até o início 1970, poderia ser considerada um monopólio da Polygram/Philips, multinacional holandesa (NAPOLITANO, 2014b: 60).

Isso significa que a produção de canção engajada no país se concentrava nas *majors*, ou seja, na face mais desenvolvida do mercado de discos.

Essa posição privilegiada dentro do mercado de discos não era, no entanto, uma exclusividade da MPB. Representando uma espécie de “antítese” da canção engajada, por sua suposta “pobreza formal e de conteúdo e a ‘alienação’ diante dos dilemas enfrentados pela nação” (NAPOLITANO, 2010: 91), a Jovem Guarda também atuava de forma decisiva nesse espaço. Ajudando a delimitar os gostos do público, disputava as mesmas franjas de mercado que a MPB e apresentava sucessos de popularidade e vendas como o cantor Roberto Carlos, que com seu disco *Jovem Guarda*¹² “superava as cifras de vendagem da MPB” (NAPOLITANO, 2010: 78). Nesse sentido, a Jovem Guarda representava um “segmento altamente lucrativo” para a indústria fonográfica, tendo Roberto Carlos se tornado “um dos maiores vendedores de discos da indústria brasileira” (DIAS, 2000: 55). É interessante observar, no entanto, que, segundo “dados do Ibope, [...] a Jovem Guarda superava a MPB de

¹² CARLOS, Roberto. *Jovem Guarda*. CBS – 1965.

forma mais acentuada apenas nos compactos, produtos mais baratos que os LPs, traduzindo assim as diferenças sócio-culturais entre um e outro movimento”, além de tal segmentação parecer “ter sido mais acentuada nas faixas etárias mais jovens. O público mais adulto transitava pelos dois estilos de forma mais fluida”. (NAPOLITANO, 2010: 78). Assim, a conclusão de Marcos Napolitano:

vai na contramão da memória social consagrada sobre o tema, repetida por uma boa parte da crítica musical. Acompanhando o desenvolvimento do panorama do consumo musical, televisivo e fonográfico, percebe-se que a MPB foi um produto comercial muito mais eficaz do que a Jovem Guarda, pois consolidou um comportamento musical específico, demarcou um público consumidor (concentrado na elite sócio-econômica) e instituiu uma nova tradição musical e cultural. Enquanto isso, a Jovem Guarda se diluiu mais tarde na música romântica tradicional ou na música “brega” dos anos 70, embora, isoladamente, Roberto Carlos tenha permanecido como um grande fenômeno da música de consumo internacional (NAPOLITANO, 2010: 77).

A posição de destaque ocupada pela MPB na indústria fonográfica brasileira aponta para a não incompatibilidade entre engajamento e mercado – e mesmo entre engajamento e política estatal, já que, como vimos, pela mudança na lei do ICM, fruto do desenvolvimentismo de caráter nacionalista do governo militar, a MPB e o nacional-popular se viam beneficiados no interior desse mercado. Por um lado, ao menos até o final da década de 1960, o mercado não era visto pelos artistas como um entrave aos posicionamentos políticos presentes em suas canções, que expressavam projetos de nação¹³ pautados no nacional-popular. Representava uma mediação importante na relação artista-público e mesmo a possibilidade de concretização desses projetos. O mercado era visto como meio de popularizar a cultura, além, é claro, de garantir a realização profissional do artista. Por outro lado, o engajamento agregava um valor de mercado ao produto cultural sob o rótulo de MPB. Havia a demanda de um público consumidor de alto poder aquisitivo – as chamadas classes médias escolarizadas – pelo produto cultural engajado, especialmente de contestação da ditadura. Não se tratava, porém, de engajamento em sentido estrito, de cunho exortativo ou didatizante. Como já mencionado, a concepção de canção engajada da MPB, herdeira do padrão estético bossanovista – e sua consequente legitimidade –, não abre mão da sofisticação formal. Isso garante sua posição elevada na hierarquia da produção cultural. A combinação entre sofisticação estético-formal e conteúdo engajado representava, portanto, a fórmula da

¹³ A respeito da canção engajada do período expressar “projetos de nação” ver, por exemplo, o trabalho de Daniela Vieira dos Santos sobre as representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso. cf. SANTOS, 2013.

canção popular nacional de alto nível, que garantia à indústria fonográfica um produto cultural altamente rentável. Nos termos de Marcos Napolitano, a MPB pode ser então entendida como

um tipo de música que conseguiu fundir temas comerciais e políticos, intimistas e expressionistas, épicos e líricos. Essa fusão, ao receber o aval do mercado, consolidava a vocação de sintetizar popularidade e qualidade, buscados pela bossa nova, sem os apelos considerados ‘demagógicos’ da música de protesto (2010: 141).

Nesse sentido é que, para o autor, a MPB teria triunfado como gênero matriz da nova indústria fonográfica.

Uma decorrência dessa concepção de MPB a partir da combinação entre engajamento e “sofisticação” é que a realização exitosa de um artista dependia de certa flexibilidade de suas posturas estético-ideológicas. Os artistas com posicionamentos militantes mais flexíveis conseguiam melhor inserção no mercado e manutenção de suas carreiras. Quanto mais enrijecidos ou contundentes em seus posicionamentos engajados, maiores as dificuldades dos artistas em lidar com o jogo tenso entre engajamento e mercado que envolvia a MPB. Exemplificando esse ponto, Napolitano compara o desenvolvimento da carreira de Geraldo Vandré, que desapareceu da cena pública antes do final da década de 1960, e de Chico Buarque, que se manteve como um ídolo de massas e um artista rentável por toda a década seguinte. A longa citação é ilustrativa:

O forte compromisso com uma determinada postura de artista e um projeto claro de constituir uma canção engajada de massas, de mensagem direta e contundente, foi um dos fatores que contribuíram para o colapso de sua carreira [Geraldo Vandré] e, num certo sentido, para o seu colapso pessoal, pois não lhe forneciam a flexibilidade necessária para administrar as demandas comerciais e ideológicas que marcavam a MPB. Chico seguiu sua carreira profissional, [...] sua obra não sofria da mesma rigidez temática e musical de Vandré. Aliás, a vertente de uma “canção de protesto” *stricto sensu* não chegou a se confirmar como parte do setor mais dinâmico do mercado fonográfico. É sintomático que Sérgio Ricardo, Sidney Miller, entre outros, acabaram por desaparecer do mercado, num misto de boicote de gravadoras, meios de comunicação, efeitos da censura política, retiro pessoal e inadequação aos novos padrões e gêneros de consumo musical (2010: 134).

Nesse sentido as atuações dos atores sociais no interior do campo da MPB vão estar sempre em uma relação tensa entre convicções pessoais e políticas e sua inserção mercadológica e realização profissional.

Tem-se, portanto, que o campo da MPB nos anos 1960 se estrutura a partir de dois eixos centrais, em uma relação, a um só tempo, tensa e complementar: o eixo do engajamento e o mercadológico. O primeiro deles, de ordem simbólica – envolvendo as ideologias e os sistemas de representações –, caracterizou-se centralmente pela cultura política do nacional-popular. O segundo, de ordem material – que envolve as condições concretas de produção e circulação dos produtos culturais –, por uma franca expansão da indústria cultural. Sendo assim, é justamente o abalo nesses dois eixos que impulsionará as transformações no teor das canções a partir do final da década.

1.3. A década de 1970: retração do mercado de canção engajada e abertura para novos horizontes

Para compreensão do ponto que nos interessa aqui é possível afirmar, concordando com Rita Morelli (1991: 48), que a década de 1970, no Brasil, teria começado ainda em 1968. Isso porque, em termos políticos e econômicos, o ano de 1968 representou um importante ponto de inflexão: de elevação na economia e de recrudescimento no autoritarismo. Por um lado, observava-se “o crescimento acelerado do mercado de bens de consumo da classe média”, no chamado “milagre econômico” brasileiro, contexto no qual a indústria do disco crescia a uma média de 15% ao ano, em que pesem as duas crises do petróleo – matéria-prima na produção dos discos – enfrentadas naquela década. Por outro, o contexto de forte repressão instaurado a partir do AI-5, que dava início ao período do chamado “anos de chumbo”, “impediu que a expansão do mercado de discos ocorresse em benefício imediato da chamada Música Popular Brasileira” (MORELLI, 1991: 47).

Posto que a MPB encontrava-se atravessada por um acentuado debate político-ideológico, a intensificação da repressão política vivida no pós-1968 causaria grande impacto nesse cenário, afetando diretamente a produção e circulação da mercadoria canção, fosse por meio dos mecanismos de exílio, que afastava compositores-intérpretes do país, ou de censura, que podava os trabalhos dos artistas, interferia em espaços importantes como os festivais e representava riscos às empresas do disco¹⁴. Segundo Morelli,

a conjuntura política impunha riscos próprios aos lançamentos de Música Popular Brasileira, não apenas porque a Censura podia inutilizar toda a edição de um provável sucesso de vendas, proibindo a divulgação de uma

¹⁴ A respeito dos mecanismos de controle do Estado autoritário e seus impactos na cena musical brasileira entre os anos 1968 e 1981, cf. NAPOLITANO, 2004.

faixa através dos meios de comunicação, por exemplo, mas também porque o clima de repressão foi tornando inviáveis os chamados festivais de MPB – que organizados pelas emissoras de televisão, vinham sendo para a indústria fonográfica uma espécie de laboratório onde se reduziam as margens de erro dos novos lançamentos nesse campo (1991: 54).

O esvaziamento do espaço dos festivais não era apenas resultado do aumento da repressão, mas de uma espécie de saturação da sua fórmula de sucesso que tem no ano de 1968 um marco. O famoso produtor dos festivais da Record, Solano Ribeiro, percebendo o desgaste desse modelo, bem como sua diluição em meio à grande concorrência – tendo em vista a quantidade de festivais que se realizavam em diferentes emissoras àquela altura – “antes mesmo das premiações de 1968 já anunciava o fim dos festivais”.

Intuitivamente, os principais protagonistas percebiam que a principal dinâmica da MPB já não passava mais pela TV, sendo antes, um espaço desgastante e arriscado tanto para os consagrados quanto para as novas promessas. O AI-5, portanto, acelerou a crise de uma fórmula que apresentava sinais bem marcados de desgaste institucional, cultural e comercial. Privados dos seus principais protagonistas, a “era dos festivais” se esgotara. Somente o FIC da TV Globo permaneceria até 1972, enfrentando inúmeras dificuldades de realização comercial e reconhecimento cultural (NAPOLITANO, 2010: 255).

Concomitantemente ao esgotamento dos festivais, tem-se na década de 1970 a emergência das telenovelas como fenômeno de sucesso, que vão se estabelecer enquanto carro-chefe das empresas de telecomunicação. Essa mudança vai reposicionar o papel da TV no mercado de música, que passará de promotora da MPB, via festivais, para promotora de trilhas sonoras de novelas – cuja participação da MPB era mínima (MORELLI, 1991: 70).

Para se ter uma noção do prejuízo desse contexto do período para a MPB, até o primeiro semestre do ano de 1971, 57,5% do “mercado de sucesso” era ocupado por música nacional. Já no segundo semestre do mesmo ano essa proporção havia caído para 37%. E continuaria caindo, marcando 16% no primeiro semestre de 1972, apresentando uma insignificante melhora no segundo semestre desse mesmo ano, quando marcaria 17,5% (MORELLI, 1991: 48). Ainda que esses dados não se refiram especificamente à MPB, mas à música nacional, ou seja, aquela produzida no país de uma forma geral – abarcando, inclusive lançamentos de artistas que compunham, interpretavam e se denominavam em idioma estrangeiro, centralmente o inglês –, como a MPB constituía-se desde a década anterior como o principal produto da indústria fonográfica, é evidente que essa queda lhe diz respeito diretamente.

O ano de 1968 marca também um ponto de inflexão no imaginário político-cultural do período. Outro efeito do AI-5 e do recrudescimento da repressão que se seguiu, foi demonstrar que o governo militar dava sinais de sua manutenção no poder e que, portanto, o golpe militar não havia sido um “incidente passageiro” (HOLANDA, 2000: 35) como parte da esquerda nacionalista acreditava. Essa ofensiva reacionária atestava a derrota das esquerdas, o que contribuía para dissipar do horizonte próximo a utopia revolucionária. Soma-se a isso o fato de que ao progresso da economia não correspondia o esperado desenvolvimento social: com elevado crescimento do PIB conviviam taxas de inflação altíssimas, aumento da concentração de renda e, conseqüentemente, crescimento das desigualdades sociais. Em termos de debates teóricos, começava a ganhar força a teoria da dependência, em contraposição ao nacional-desenvolvimentismo isebiano, à visão etapista do PCB, e às teorias do subdesenvolvimento da CEPAL. A essa altura começava a ficar evidente que o desenvolvimento social e econômico brasileiro não se realizaria a partir de etapas, seguindo uma espécie de linha evolutiva, onde aos países subdesenvolvidos bastaria industrializar-se, trilhando os passos dos países centrais. Assim, nos termos de Marcelo Ridenti,

desapareciam as coordenadas históricas apontadas por Anderson: afastava-se a proximidade imaginativa da revolução, enquanto a sociedade se modernizava e urbanizava, permitindo constatar que a industrialização e as novas tecnologias não levaram a libertação, mas, ao contrário, conviviam bem com uma ditadura. Assim, dissolviam-se as bases históricas que deram vida ao florescimento cultural e político animado pela brasilidade revolucionária (2010: 103).

Era o princípio do declínio da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária. Se as ideias de esquerda haviam se mantido hegemônicas no movimento cultural mesmo após 1964, essa hegemonia não sobreviveria a esse novo golpe em 1968. Nesse novo cenário o nacional-popular entra em xeque e junto com ele todo aquele imaginário crítico centrado nos projetos nacionais, na cultura popular, na ação política, na aliança de classes, etc. Nesse sentido o ano de 1968 marca um momento de desmobilização política do campo cultural. Segundo Renato Ortiz (1991), a emergência de uma sociedade de consumo, com o avanço do processo de modernização e industrialização, que consolidava a indústria cultural, contribui para um processo de “despolitização” do campo cultural na medida em que dá aos termos “nacional” e “popular” outra abrangência. “Popular” passa a corresponder àquilo que é consumido em larga escala. Portanto, cultura popular passa a ser identificada à cultura de massa. E “nacional” passa a ser associado à produção e ao mercado nacional. A cultura nacional passa, então, a ser identificada à cultura (popular) de massa. Nesse sentido, a partir

da década de 1970 a proposta nacional-popular da década anterior passa por um processo de ressignificação.

A relação entre cultura e política se expressava como complementariedade nos anos 50 e até meados de 60, porque vivíamos um clima de utopia política no interior de uma sociedade de mercado incipiente. Os grupos culturais podiam, desta forma, associar o fazer cultura ao fazer política. Com o golpe militar e o avanço da sociedade de consumo, os produtos culturais se encontram atomizados, e para se expressar enquanto tal devem se profissionalizar. Isso não significa que eles não vão mais se expressar politicamente. Só que doravante se acentua essa dicotomia entre trabalho cultural e expressão política (ORTIZ, 1991: 164).

Portanto, com a consolidação da indústria cultural, que significava sua maior racionalização e profissionalização, a cultura política nacional-popular é apropriada e ressignificada pela indústria cultural para legitimar seu caráter populista e nacionalista, em uma forma de autoafirmação e defesa do mercado nacional. Nos termos de Renato Ortiz (1991: 181): “A proposta do nacional-popular, quando enunciada no contexto da cultura popular de massas conserva categorias teóricas do passado que adquirem agora uma função justificadora do funcionamento da indústria cultural”.

Concordando com Ortiz, para Marcelo Ridenti, com o avanço da modernização conservadora e, conseqüentemente, o crescimento da indústria cultural, “pode-se falar no declínio de uma estrutura de sentimento que deixa de ser revolucionária, mas conserva aspectos da defesa da brasilidade que marcarão a indústria cultural nacional” (2010: 104-5). Nesse novo contexto, portanto, a preocupação com a questão nacional permanece, mas o caráter revolucionário se esvai. Dito de outro modo, com a emergência da sociedade de consumo, o vetor do engajamento no campo cultural perde força e a balança pende mais para o lado do mercado, que vai ser cada vez mais capaz de absorver em seus quadros os artistas e intelectuais que compartilhavam daquela estrutura de sentimento em declínio, desde que sua produção cultural se enquadre nos parâmetros que agora são outros. Assim, no fim dos anos 1960 e começo dos 1970, o jogo tenso entre instituição MPB e indústria cultural ganha novos contornos.

No cenário musical propriamente, o surgimento do tropicalismo marca o movimento de questionamento da forma canção engajada pautada pelo nacional-popular. Percebendo o movimento no campo cultural de maneira semelhante ao quadro constatado por Ortiz nessa passagem de uma cultura politizada nacional-popular para uma cultura de consumo-mercado, Marcos Napolitano vê o movimento tropicalista não apenas como representante de uma

tentativa consciente de “modernização da cultura por si mesma” ou como o “reflexo específico de uma crise do intelectual engajado”, mas

também o polo ativo de uma nova inserção de artistas e intelectuais na sociedade, passagem de uma cultura política de matriz romântica (o nacional-popular) para uma cultura de consumo [...]. Este lado ativo do Tropicalismo não só agredia, mas procurava reordenar os materiais e as técnicas de criação cultural disponíveis, dentro das estruturas de mercado [...]. Isto não quer dizer simplesmente que o Tropicalismo tenha sido cooptado pelo mercado, levando consigo o conjunto da MPB ulterior. Antes de tudo, ele traduziu uma opção de importantes setores do meio musical (e intelectual) de esquerda na formulação de um produto cultural renovado, que já se encontrava dentro de uma estratégia de afirmação no mercado de bens culturais. (NAPOLITANO, 2010: 187).

Nesse sentido, o tropicalismo, influenciado em parte pelos “ares da contracultura internacional [que] chegavam ao Brasil inspirando uma revolução muito mais subjetiva e cultural do que propriamente objetiva ou estrutural” (DINIZ, 2014: 1), procurava transgredir os limites impostos pelo modelo de engajamento político definido pelo nacional-popular. O tropicalismo dava início, portanto, a um processo de perturbação dos paradigmas estético-ideológicos do campo da MPB, propondo uma renovação estética, política e comportamental no interior desse campo, que questionava o processo de criação da canção, bem como seu lugar social, assumindo-a como produto cultural de mercado. O movimento significou, portanto, uma nova postura artística diante tanto da tradição musical quanto do mercado fonográfico. Na leitura de Marcelo Ridenti o tropicalismo aparece como o “último suspiro” daquela estrutura de sentimento, anunciando ao mesmo tempo “seu esgotamento e sua superação” (2010: 101-2). Já para Napolitano, o movimento – a partir desse choque com o nacional-popular, paradigma de criação da canção engajada – conclui o processo de institucionalização da MPB. (2010: 169). Para o historiador, “podemos vislumbrar no início dos anos 70 o fechamento de um processo cultural iniciado ainda nos anos 20, marcado pela necessidade de buscar a identidade nacional brasileira e para o qual concorreu de forma significativa a esfera musical popular” (NAPOLITANO, 2005: 75). Assim, sendo consideravelmente ampliada, a MPB passa a abarcar uma gama muito variada de gêneros e estilos musicais, comportando diversos motes poéticos. Como afirma Luiz Tatit, a partir dos anos 70 a música popular coloca-se como uma “música sem fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas” (2004: 227).

Essa mudança de rumos no estabelecimento de fronteiras dentro do campo artístico musical vai ser informada também pelos primeiros movimentos de um processo cultural mais

amplo: a mundialização da cultura. Com a mundialização da cultura – que ocorre acoplada ao processo de globalização econômica e tecnológica – a nação perde terreno para outros espaços componentes da modernidade-mundo, onde são construídos diversos símbolos e referências identitárias que não estão circunscritos a determinadas fronteiras, ou seja, que são transnacionais (ORTIZ, 2000). Se durante a modernidade, como aponta Stuart Hall (2003: 76), as identidades nacionais, apesar de não serem tão unificadas e homogêneas quanto pretendem demonstrar suas representações, conseguiram se sobrepor às demais formas de identidade cultural, com o processo de globalização esse quadro se desloca. Isso significa dizer que nesse processo, de globalização econômica e mundialização cultural, a nação perde seu monopólio na organização das identidades. Dito de outro modo, com a globalização “o capitalismo transpassa as fronteiras nacionais e com isso leva essa cultura a um contexto no qual as próprias ideias de nação e identidade se modificam” (NICOLAU NETTO, 2007: 112). Neste contexto, pensar a cultura nacional em termos de “autenticidade” *versus* “alienação”, por exemplo, faz pouco sentido. Deste modo, o surgimento no horizonte do processo de mundialização da cultura contribui para o enfraquecimento do nacional-popular enquanto ideia força que organiza as identidades prioritariamente em torno da nação, permitindo que novos ordenamentos culturais emergjam, como é o caso dos já estudados internacional-popular e popular restrito¹⁵, ou do que poderíamos chamar de um popular latino-americano, como aqui procuraremos defender.

Isso não quer dizer que a cultura política nacional-popular vai desaparecer, como muitas vezes as teses sobre seu declínio dão a entender, mas que ela vai perder a sua supremacia, deixando de ser o idioma predominante da MPB e a produção engajada mais valorizada no mercado de bens culturais nacional. Nossa tese é a de que esse nacional-popular deserdado do solo brasileiro vai encontrar acolhida no espaço da América Latina, onde, como veremos no capítulo 2, desde o início dos anos 1960 o campo da música popular funcionava a partir de um sistema de representações muito semelhante ao do nacional-popular, porém em escala regional, como uma espécie de cultura política “popular latino-americana”.

Assim, em síntese, na virada da década, o projeto estético-ideológico representado pela MPB, que se pautava no debate político-cultural sobre o papel da cultura e do artista engajados na realização de um determinado projeto nacional, começava a declinar. Ao mesmo tempo, a indústria fonográfica se transformava e ganhava peso em seu interior outros paradigmas de criação, como o que fazia apelo a um gosto internacional-popular, por

¹⁵ Cf. ORTIZ, 2000; NICOLAU NETTO, 2007

exemplo. A confluência desses elementos provoca um rearranjo no campo da MPB, de modo que, se até o final da década de 1960 a MPB se via centrada nos projetos nacionais, tendo como paradigma de criação o nacional-popular, a partir de fins da década de 1960 ela começa a se abrir para novas possibilidades de articulações identitárias e os artistas precisam buscar novas estratégias de atuação no mercado. É nesse momento de rearranjo que notamos a aproximação de artistas brasileiros da rede de canção engajada latino-americana que vinha sendo formatada desde o início da década de 1960.

Capítulo 2 - Canção engajada na América Latina: o popular latino-americano

O presente capítulo procura revisitar a constituição de uma rede de canção engajada na América Latina no decorrer da década de 1960. Assim como no caso brasileiro, a produção da canção engajada latino-americana se insere em um contexto mais amplo de aproximação entre cultura e política, característico dos anos 1960, motivo pelo qual faremos uma breve contextualização do cenário sócio-histórico latino-americano do período afim antes de pontuar o clima geral de uma época do que de apresentar uma descrição detalhada dos acontecimentos.

Nossa leitura dessa rede baseia-se na proposta interpretativa do historiador Caio Gomes (2003) de que no período teria se constituído uma rede de artistas em torno da *nueva canción* latino-americana, a qual expressava um verdadeiro projeto de integração do continente. Compreendemos esse projeto, com um pouco mais de ênfase que a dada pelo autor, como uma concepção política à esquerda, de viés marxista, que vislumbrava a proximidade da revolução e centralizava seus anseios na categoria “popular”, percebida como protagonista do processo revolucionário. Sobre tal categoria se apoiavam as construções identitárias que compunham o projeto de integração continental.

Revisitaremos essa rede a partir de uma descrição do cancionero de artistas dos principais países em que se desenvolveram os movimentos de canção engajada, bem como da circulação desses pelo continente. Não temos a pretensão de fazer uma descrição completa da produção engajada latino-americana, tarefa que certamente ficaria incompleta dada a complexidade do contexto abordado. Nossa intenção é delinear as características gerais dos movimentos da *nueva canción* e da forma de atuação dos artistas daquela rede. Gostaríamos de chamar a atenção do leitor para os princípios gerais que orientam tal produção engajada. Como se poderá observar, essa rede de canção engajada latino-americana compartilha dos princípios gerais do nacional-popular, tais como: a valorização da cultura popular, refletida em influência estética no primeiro caso, mas não no segundo; o enraizamento na cultura nacional, com a diferença de que na rede latino-americana a mesma é tomada também na construção de uma identidade continental; o comprometimento social; a defesa da aliança de classe; a crença na possibilidade da transformação social. Esses princípios estão expressos centralmente nas representações presentes nas canções e discos, nos discursos dos artistas, em documentos manifestos, etc.

Neste sentido defendemos que a *nueva canción* latino-americana se constitui em torno daquilo que poderíamos chamar, fazendo um paralelo com o contexto brasileiro, de uma cultura política popular latino-americana. Nossa tese é a de que essa cultura política que animou a produção dos artistas da *nueva canción* durante toda a década de 1960 guarda profundas semelhanças com o nacional-popular brasileiro. Sendo essa uma das razões pelas quais, após o enfraquecimento do nacional-popular no cenário musical nacional no final da década de 1960, alguns artistas da MPB teriam encontrado na *nueva canción* uma possibilidade de realização estético-política-profissional. Possibilidade essa que lhes rendeu uma aproximação – ainda que de forma peculiar e tardia – com aquela rede de artistas engajados. Essa aproximação, como pretendemos deixar indicado ainda neste capítulo, também foi facilitada por certa legitimidade que a música popular brasileira possuía na América Latina desde o começo da década de 1960 em parte graças à bossa nova.

Queremos salientar, ainda, com a incursão a essa rede, a atuação fortemente engajada dos artistas da *nueva canción*. Esses artistas estruturaram suas carreiras em torno do engajamento – o que se torna visível pela preponderância desse aspecto dentro da produção artística em questão – produzindo um tipo de canção de protesto *stricto sensu* ou até mesmo, em alguns casos, uma arte militante¹⁶. Além disso, a extensa descrição feita neste capítulo permite indicar a robustez desses movimentos de canção engajada nos países vizinhos, os quais abarcaram mais de uma geração de músicos e representaram a maior parte da produção dos mais renomados artistas desses países no período. Esse será um ponto importante de distanciamento entre os movimentos da *nueva canción* e o latino-americanismo que ganha terreno no Brasil na década de 1970, como veremos no Capítulo 3.

2.1 Breve contextualização sócio-histórica da América Latina nos “sessenta”

Os anos 1960 na América Latina transcorreram em um cenário de valorização da política e grande expectativa revolucionária, por um lado, e do imperialismo norte-americano e forte repressão, por outro. Para Claudia Gilman, essa “época” dos “sessenta” – como a autora classifica os anos 1960 e 1970 – “caracterizou-se pela percepção compartilhada da inevitável e desejada transformação do universo das instituições, da subjetividade, da arte e da cultura [...] não apenas para a América Latina, mas para o mundo inteiro”¹⁷(2003: 33). Essa

¹⁶ Traremos a definição que diferencia arte “engajada” de “militante” mais adiante. Ver o item 2.2.3 deste trabalho.

¹⁷ Tradução nossa. Assim como todas as demais citações de originais em espanhol presentes no texto.

percepção era fruto de diversos acontecimentos iniciados já na década de 1950, como os processos de descolonização na África, a Guerra do Vietnã, a luta dos negros por direitos civis nos Estados Unidos e a Revolução Cubana. Tudo indicava que o mundo estava prestes a sofrer uma transformação radical e o sentimento geral era o de que intelectuais e artistas teriam um papel fundamental nessa transformação: de conscientização do povo e influência nos rumos da revolução.

A Revolução Cubana em 1959 traz o tema da revolução socialista para a pauta do dia na América Latina, o que cria, em virtude das disputas entre EUA e URSS no cenário da Guerra Fria, um novo marco de relevância geopolítica para a região. Essa mudança no grau de relevância da região, dentro de um cenário de disputas globais, contribui para o fortalecimento de uma identidade latino-americana. Como afirma Claudia Gilman:

A fundação deliberada de um novo marco de relevância geopolítica se traduziu na referência continental como espaço de pertencimento dos intelectuais latino-americanos. Esse latinoamericanismo se inseria, ademais, dentro de uma solidariedade terceiromundista. Esse recorte do mundo de pertencimento buscou unir a cultura e a política em um conceito superador das fronteiras nacionais, ao conjunto dos “condenados da terra”, segundo a fórmula [de] Frantz Fanon (2003:27).

Esse sentimento de solidariedade que busca a superação das fronteiras nacionais em favor da referência continental como espaço de pertencimento se dará muito fortemente entre artistas do período.

Se por um lado a Revolução Cubana confere importância geopolítica à região, ao colocar o tema da revolução socialista em primeiro plano na pauta política, ela resgata, ao mesmo tempo, a problemática do imperialismo norte-americano. A aproximação entre Cuba e URSS cria um alerta nos Estados Unidos, que começam a ver a possibilidade de expansão da ameaça comunista dentro de um espaço considerado como sua zona de influência. Com a intenção de evitar um “efeito dominó” – preocupação tanto dos norte-americanos, como de setores anticomunistas internos aos países latino-americanos¹⁸ – estabelecem-se novas relações entre os Estados Unidos e a América Latina. Essas relações vão se concretizar notavelmente no âmbito militar. Os Estados Unidos darão apoio às intervenções militares nas esferas políticas dos países latino-americanos e passarão a oferecer treinamento militar aos países vizinhos, a fim de desenvolver a chamada Doutrina de Segurança Nacional. Essa

¹⁸ Para Tulio Donghi essa representava uma nova situação de solidariedade entre Estados Unidos e América Latina, demonstrando que a oposição à intervenção norte-americana não era uma unanimidade dentro das sociedades latino-americanas. Cf. DONGHI, 1998: 529.

medida era destinada a capacitar as forças armadas para combater um inimigo diferente daquele comumente enfrentado por elas no campo bélico, um inimigo que se escondia no interior da própria sociedade e que, por tanto, exigiria uma conduta específica: a intervenção em diferentes níveis da sociedade, comumente fora da alçada dos militares, como na política, na economia, nos aparatos ideológicos e na produção cultural¹⁹.

O clima de expectativa da revolução vai ser duramente golpeado pelas intervenções militares que ocorrerão em diversos países do continente no período. Em que pesem as particularidades de cada país, havia certa consonância entre os problemas sociais enfrentados, as soluções autoritárias propostas e as formas de resistência. Ao passo que se estabeleciam formas semelhantes de atuação dos governos autoritários, por exemplo através da famosa Operação Condor – que criava uma rede de cooperação entre os governos militares dos diversos países latino-americanos para combater focos de “subversão”²⁰ – as formas de resistência também se assemelhavam: houve ampla organização da esquerda em torno de movimentos de guerrilha ao redor do continente²¹.

Em contrapartida, o intenso período de repressão proporcionado pelos regimes autoritários, somado aos intercâmbios culturais impulsionados pelos exílios forçados, contribuiu para intensificar o sentimento de solidariedade e maior afinidade ideológica entre diversos atores sociais dos países latino-americanos: alargava-se a crença na necessidade de afirmação de uma identidade transnacional capaz de enfrentar esses problemas que não se restringiam às fronteiras de uma única nação. Este foi um período de grande efervescência no meio artístico latino-americano da época, tanto na literatura, com o realismo mágico, quanto na música. É neste momento que vislumbramos a configuração de uma complexa rede latino-americana de cancionistas formada a partir de projetos de integração da América Latina por meio da canção engajada.

2.2 A rede latino-americana de cancionistas e os projetos de integração da América Latina

Ao longo da década de 1960 surgem em diversos países da América Latina movimentos artísticos que buscam uma renovação da música popular. Dentre as principais características comuns a esses movimentos estava a tentativa de renovação do folclore, a

¹⁹ Conferir, por exemplo, IANNI, 1979; 1988.

²⁰ Conferir, por exemplo, IANNI, 1979; 1988.

²¹ Conferir, por exemplo, HOBBSAWM, 1995; DONGHI, 1998; PRADO; PELLEGRINO, 2014.

incorporação do engajamento político às canções e, por último, mas não menos importante, a defesa de uma identidade latino-americana. Tais movimentos, que posteriormente se tornaram conhecidos genericamente pela expressão *nueva canción latino-americana* ou simplesmente canção engajada latino-americana, representaram, como demonstra Caio Gomes (2013), verdadeiros projetos de integração da América Latina por meio da canção. Esses projetos, que colocam em diálogo artistas de diferentes países do continente, formando uma complexa rede latino-americana de cancionistas, visavam fortalecer não apenas os próprios movimentos artísticos, com suas propostas de renovação estética, mas também as lutas políticas vivenciadas na América Latina naquele período.

Concebidos pelos artistas e expressos através de textos e manifestos, esses projetos de integração vão se cristalizar fundamentalmente por meio de suas produções musicais. Nas canções se pode notar uma proposta de integração “tanto no campo estritamente musical, a partir do cruzamento de referências sonoras de distintas partes do continente”, o que evidencia a busca pela “construção de um repertório comum capaz de expressar uma ‘sonoridade latino-americana’”, quanto no campo poético verbal, onde as letras “trataram de, a partir de caminhos variados, propor a unidade continental e reafirmar a identidade latino-americana” (GOMES, 2013:23). Não obstante, a verdadeira concretização dessa integração defendida se dará a partir da efetiva circulação dos artistas e das obras pelo continente – através de festivais, encontros, viagens, trabalhos conjuntos, etc. É importante notar, como bem destaca Gomes, que a América Latina aparece aqui, então, “tanto como identidade que se coloca nos projetos artísticos e nas próprias obras quanto como espaço de circulação e de articulação de uma rede de contatos e conexões” (2013:20). Dito de outro modo, a América Latina opera, neste contexto, em dois níveis analíticos: um de dimensões simbólicas, onde encontraremos as representações que compõem o discurso identitário latino-americano, e outro de dimensões concretas, no qual percebemos o espaço real por onde os atores sociais transitam, estabelecendo relações entre si, com o público, com a indústria fonográfica, com instituições, partidos, etc.

Partindo-se disso, tentaremos perseguir aqui os elementos que mostram a configuração dessa rede latino-americana de cancionistas, compreendendo que esses elementos são também de duas ordens. Os elementos da primeira ordem, a ordem do discurso, encontram-se nas temáticas abordadas pelas próprias canções e/ou presentes nos pronunciamentos dos artistas (falas, entrevistas, textos de contracapa de discos, manifestos, etc.). Já os elementos da segunda ordem dizem respeito aos meios através dos quais os artistas estabelecem contato,

colocando em prática o discurso da unidade latino-americana (viagens, festivais, encontros, participações, regravações, etc.), e aquilo que possibilita esse contato (como certas instituições, partidos, mercado/indústria fonográfica, etc.).

Caio Gomes é o historiador responsável pela principal referência bibliográfica existente atualmente a tratar especificamente dos pontos de conexão entre os diferentes movimentos de renovação da música popular na América Latina. Seu trabalho procura desvendar as “conexões transnacionais” estabelecidas entre esses artistas que formaram uma intrincada rede de cancionistas em torno de um projeto de integração a América Latina por meio da canção. Por esse motivo, na tarefa de explicitar aqui a configuração dessa rede, corroboraremos a tese do autor e tomaremos predominantemente suas definições e periodizações. Sendo assim, trabalharemos com três períodos: o primeiro compreende os anos entre 1963 e 1966, que representam o momento de formação desses movimentos de renovação da canção; o segundo período se inicia no ano de 1967, considerado um marco em virtude da realização do *I Encuentro de la Canción Protesta* em Cuba, onde se rediscute as balizas do movimento, dando novos rumos à canção engajada - este é o período de consolidação do projeto de integração latino-americana; o terceiro período tem início no começo da década de 1970, momento do auge da canção engajada latino-americana, com uma significativa intensificação das conexões entre artistas de diferentes partes do continente, mas também, a partir da segunda metade da década, representa um momento de ruptura e transformações desses projetos, em virtude da instauração de regimes autoritários em diversos países do continente.

2.2.1 O surgimento dos movimentos de canção engajada

O grande marco inicial desses movimentos de renovação da música popular na América Latina pode ser considerado o lançamento do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, em 1963, na Argentina. Naquele ano a Argentina viveu um breve período de experiência autoritária. No ano anterior os militares haviam deposto o governo de Arturo Frondizi, presidente eleito em 1958, pela Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI). Com perfil moderno desenvolvimentista e crítico à ditadura militar, Frondizi possuía alguma aproximação com o peronismo e angariava a simpatia de setores progressistas e da esquerda. O governo militar provisório duraria até outubro de 1963, quando novas eleições levariam à presidência o civil Arturo Illia – candidato pela Unión Cívica Radical del Pueblo (UCRP),

dissidência da Unión Cívica Radical (UCR) que fazia oposição à UCRI de Frondizi. Essa situação refletia o período de instabilidade política gerado no país desde a deposição de Juan Domingo Perón em 1955.

O *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, documento assinado por vários artistas e intelectuais²² e publicado na cidade de Mendoza, abordava o cenário musical argentino do momento e apontava as diretrizes para um novo cancionero argentino. Os princípios defendidos pelo movimento apontavam para a necessidade “da busca de uma música nacional e de conteúdo popular”. Sem incorrer nas dicotomias campo-cidade, tradicional-moderno, folclore-tango, que representariam um “falso dilema”, esse novo cancionero deveria ser capaz de expressar o país em sua “totalidade humana e regional” se contrapondo à influência estrangeira, este sim um dilema real. O manifesto faz ainda um apelo pela “tomada de consciência” do povo para aquilo que representaria “o país real”, dando indícios da sua intenção de incorporação da problemática social às produções musicais – o que se tornaria a marca da canção engajada latino-americana ao longo da década de 1960 (GÓMEZ et al., 2009)²³.

Essa representação do “país real” estaria relacionada à valorização da “música popular nativa” não apenas de forma “tradicionalista” ou “compilativa”, mas como forma de conhecimento da cultura popular real, transformada pelos processos de avanço do capitalismo, industrialização, urbanização etc., decorrentes da modernidade. Assim, o *nuevo cancionero* apoiava-se em uma base folclórica – muito forte na tradição musical latino-americana desde os anos 1940 –, porém defendia a necessidade de renovação desse folclore. Ao invés de ser tomado enquanto tradição imutável, dotado de uma essência e que, como tal, deve permanecer intocado, o folclore precisava ser adequado às transformações da sociedade moderna. Diferentemente dos folcloristas tradicionais, que viam na preservação do folclore uma forma de resistência às mazelas da modernidade, o movimento do novo cancionero vê na sua preservação engessada sua própria destruição. Renovar o folclore, na visão deste último, é uma forma não apenas de renovar a produção musical que o toma por base, mas também de renovar e preservar a própria cultura popular que ele representa. O modo pelo qual esse movimento trata o folclore é importante na medida em que evidencia um “novo” olhar proposto sobre a cultura popular e, por consequência, sobre o próprio povo que esse folclore

²² Os nomes que assinam o manifesto são: Tito Francia, Óscar Matus, Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Víctor Gabriel Nieto, Martín Ochoa, David Caballero, Horacio Tusoli, Perla Barta, Chango Leal, Graciela Lucero, Clide Villegas, Emilio Crosetti e Eduardo Aragón. Cf. GÓMEZ et al., 2009.

²³ Para uma discussão mais aprofundada sobre o manifesto cf. GARCIA, 2005.

representa. Um olhar que procura voltar-se para o futuro e não apenas para o passado desse povo, como bem aponta Carlos Molinero:

O popular se encontra no povo por seu destino, obviamente aberto então a uma evolução histórica e política ainda não determinada, mais que por suas tradições. Em analogia, o folclore não só deve mostrar de outra forma e a outro público o que já é ‘folclore’, mas propor e não só às comunidades folclóricas, o que vai ser folclore, no sentido de canto popular e subalterno (MOLINERO, 2011: 190-1 *apud* GOMES, 2013: 33).

Nesse sentido a concepção sobre a cultura popular tomada pelo movimento é diferente da “velha” concepção dos românticos ou dos folcloristas tradicionais, que enfatizava o povo como guardião de uma cultura autêntica, uma tradição localizada no passado (imemorável). Essa “nova” concepção atribui à cultura popular um elemento vivo e político: ela aparece como algo mutável e o povo como agente de sua transformação²⁴. Tal concepção olha para o passado, reconhecendo a importância dessa cultura, mas utiliza-o para criticar o presente e projetar o futuro, aproximando-se daquilo que Michael Löwy e Robert Sayre chamaram de “romantismo revolucionário”. Essa nova significação que o popular começa a receber já no início do movimento da *nueva canción*, e que posteriormente irá se tornar mais evidente, é importante para compreendermos mais adiante a constituição de uma cultura política popular latino-americana, sendo justamente este o elemento que aproxima essa cultura política daquela do nacional-popular presente no contexto brasileiro.

Por fim, o forte apelo à integração nacional presente no documento não excluía, no entanto, o horizonte mais amplo da América Latina. A busca pelo diálogo com “movimento similares” para além das fronteiras nacionais também era apontada no texto:

O NOVO CANCIONEIRO acolhe em seus princípios todos os artistas identificados com seus anseios de valorizar, aprofundar, criar e desenvolver a arte popular e nesse sentido buscará a comunicação, o diálogo e o intercâmbio com todos os artistas e movimentos similares do resto da América (GÓMEZ et al., 1963 *apud* GOMES, 2003: 35).

Estavam, assim, lançadas as bases da *nueva canción*, que apresentava desde o primeiro momento uma proposta de abertura transnacional para a América Latina, e que de fato se disseminará por outros países do continente. Daí a relevância de tal manifesto para compreensão do surgimento e desenvolvimento da *nueva canción* não apenas na Argentina,

²⁴ Sobre essa nova concepção do “popular” no interior da *nueva canción* ver também o capítulo 3 do trabalho de Natália Schmiedecke, onde a autora trata da “construção de um devir histórico para o ‘povo’” no interior do movimento da *nueva canción* chilena. Cf. SCHMIEDECKE, 2013.

como bem aponta a estudiosa do tema Tânia Garcia (2005), mas também em outras partes da América Latina, como no Chile e no Uruguai, onde o movimento encontrou forte ressonância.

Sobre o *nuevo cancionero argentino* é importante destacar a atuação, já nesse início do movimento, de alguns nomes como Oscar Matus e Tejada Gómez, apontados como os grandes responsáveis por sua concepção e articulação, e, especialmente, Mercedes Sosa, também signatária do manifesto e quem se tornará não só “a figura mais emblemática do movimento”, sendo a grande responsável por lhe dar projeção, como também, ao longo dos anos seguintes, “a grande figura simbólica da canção engajada latino-americana”, passando a ser considerada por muitos “a voz da América Latina”. (GOMES, 2013:38).

Tejada Gómez representou um importante nome para o projeto da *nueva canción* não apenas por ter redigido o manifesto, mas também por ser um dos principais responsáveis pela incorporação da crítica social ao movimento, proporcionando uma aproximação entre política e produção musical. Essa incorporação seria fruto do envolvimento de Tejada Gómez com a política institucional. Gómez era filiado à UCRI, pela qual se elegeu deputado provençal, tendo também participado ativamente da campanha presidencial de Arturo Frondizi em 1958. No ano seguinte, no entanto, Gómez se afasta da UCRI por desacordo com suas propostas, que cada vez mais se distanciavam da posição originalmente adotada, de centro-esquerda, e o artista passa, então, a militar no Partido Comunista (GOMES, 2013:37).

A influência do Partido Comunista aparece ainda nas carreiras de Oscar Matus e Mercedes Sosa, que um ano antes do lançamento do manifesto estiveram em viagem pelo Uruguai na busca de divulgação para suas carreiras com o apoio de intelectuais ligados ao partido, como Eduardo Galeano e Mario Benedetti (BRACELI, 2003). Caio Gomes destaca que essa viagem foi importante tanto para as carreiras dos artistas quanto para a própria concepção do movimento da *nueva canción*, pois proporcionou uma troca de ideias em um momento que também no Uruguai já se “esboçava um movimento de renovação da canção popular”. É importante destacar ainda que essa abertura ao diálogo com os movimentos e artistas de outros países, é beneficiada pela existência prévia de relações políticas e comerciais entre os países da região – especialmente do Cone Sul –, o que facilitou a circulação de artistas e obras: o exemplo de Oscar Matus e Mercedes Sosa evidencia um pouco isso (GOMES, 2013:38).

O Uruguai vivia no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 uma crise econômica de consideráveis proporções, que colocava empecilhos à manutenção das políticas de bem-estar social empregadas ao longo das décadas anteriores e jogava o país numa onda de

descontentamento social e agitação política. No cenário político partidário, o Partido Nacional, vence as eleições de 1958 e 1962, interrompendo um histórico de décadas de vitórias do Partido Colorado. Apesar das promessas que levaram o Partido Nacional à vitória este não conseguiu solucionar a crise, aumentando o cenário de intabilidade naquele início de década. Complementando esse quadro, nos anos 1960, o país passa por um processo de unificação sindical a partir da criação da Convención Nacional de Trabajadores (CNT) e da realização do Congreso del Pueblo, em 1965; e uma radicalização da luta política, com o surgimento de movimentos como o Movimiento de Liberación Nacional (MLN) – conhecidos como Tupamaros –, um movimento guerrilheiro urbano de cunho foquista²⁵. Toda essa agitação no cenário social e político impactaria também o campo cultural.

Nesse mesmo período no país “uma nova geração de compositores e intérpretes” propunham, “em diálogo com o que vinha acontecendo em países como a Argentina, a incorporação de novas sonoridades e a conexão do repertório folclórico com o contexto social e político”: era o nascimento da *canción protesta uruguaya* (GOMES, 2013:40). No ano de 1962 o disco *Los Olimareños*²⁶ do conjunto homônimo²⁷ já representava uma transição na produção musical uruguia entre os movimentos de renovação folclórica das décadas de 1940 e 1950 e os primeiros passos da *canción protesta*. A presença de composições de importantes nomes do cancionero folclórico no disco representava sua base na tradição anterior, ao passo que características como o diálogo com artistas venezuelanos e argentinos – por meio da regravação de algumas canções – e a abordagem de problemáticas sociais, faziam do disco um marco de estreia do novo movimento. Nos interessa destacar aqui a abordagem da problemática social presente já nesse primeiro disco, a fim de compreender as preocupações que continuariam a ocupar os artistas reunidos em torno da *nueva canción* latino-americana nos anos seguintes. Na análise de Caio Gomes, a problemática social aparece em três das canções do disco: “El aguerito”, “El pobre y el rico” e “La tardecita”, onde:

o retrato do campo, das relações do homem com a terra, perde a inocência e ingenuidade que caracterizava grande parte das canções folclóricas, para dar lugar a uma exposição das dificuldades por que passavam esses trabalhadores, com destaque especial para as desigualdades que estariam na base da relação de exploração que caracterizaria o trabalho rural, cindindo o mundo de patrões e empregados (2013:42).

²⁵ Estratégia revolucionária, elaborada teoricamente por Regis Debray com inspiração em Che Guevara e na Revolução Cubana, que consistia em criar focos de luta armada distribuídos por localidades periféricas.

²⁶ LOS OLIMAREÑOS (Braulio López e Pepe Guerra). *Los Olimareños*. Uruguay – Antar PLP-5044, 1962

²⁷ O conjunto Los Olimareños era formado pela dupla Braulio López e Pepe Guerra.

Em que pese a relevância desse disco de transição, a produção discográfica mais evidente desse início do movimento uruguaio viria no ano seguinte, 1963, com o disco *Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra*²⁸, de Daniel Viglietti “uma das figuras mais expressivas da canción *protesta* uruguaia e também da *nueva canción latino-americana*” (GOMES, 2013: 42). Esse disco, segundo análise de Gomes, congrega “renovação estética e temática dos gêneros folclóricos”, aproximação de temáticas políticas e não apenas diálogo com a América Latina, mas clara defesa da unidade latino-americana. Uma das mais importantes canções presentes no disco é “Canción para mi América”, pois traz inúmeros elementos que se tornarão uma constante na produção da canção engajada do continente no período, em especial sobre a temática de unidade latino-americana. Esses elementos aparecem: na figura do índio, colocada como elemento fundamental da constituição da identidade nas Américas; na noção de mestiçagem contida nessa identidade; na ideia de ruptura e de possibilidade de transformação da ordem; no chamado à luta necessária para essa transformação; na figura do patrão e/ou dos donos de terra como o inimigo dessa luta; na proposta de subversão da ordem, de revolução; e, por último, no papel da própria canção e dos artistas nesse processo de transformação (GOMES, 2013: 43-5). Essa canção de Viglietti, como veremos adiante, terá ampla circulação a partir de uma série de regravações feitas por outros artistas latino-americanos, sendo apontada por Caio Gomes como “o primeiro grande marco fundamental da constituição de uma rede de conexão da canção engajada do continente” (2013: 65).

É a partir de meados dos anos 1960, no entanto, que as características da primeira fase da *nueva canción latino-americana* vão se tornar mais evidentes, graças às produções discográficas de artistas centrais do movimento lançadas então. Não sendo possível apresentar aqui elementos detalhados da análise de cada disco, traremos breves considerações de alguns deles a fim de demonstrar a constituição da rede latino-americana de canção engajada que neste momento começa a se cristalizar nas produções dos artistas. Nos interessa destacar ainda, por meio dessa produção, as representações contidas no imaginário artístico da época, que comporiam o que estamos chamando de uma cultura política popular latino-americana.

No Uruguai Daniel Viglietti lança, em 1965, o disco *Hombres de nuestra tierra*²⁹, que traz em cada faixa um personagem típico do universo folclórico em construção, os quais compõem a imagem do “real” homem do campo. (GOMES, 2013: 48) Los Olimareños

²⁸ VIGLIETTI, Daniel. *Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra*. Uruguay – Antar PLP5024, 1963.

²⁹ VIGLIETTI, Daniel. *Hombres de nuestra tierra*. Uruguay – Antar PLP 5045, 1965.

lançam em 1964, 1965 e 1966 respectivamente os discos *Los Olimareños en Paris*³⁰, *De cojinillo*³¹ e *Quiero, a la sombra de un ala*³². Dessa produção vale destacar a introdução de um elemento pouco recorrente na *nueva canción* de uma forma geral: a questão do negro. O universo negro é introduzido tanto por meio da sonoridade de algumas canções desses discos que incorporam o ritmo afro-uruguaio, candombe, quanto por meio das temáticas das letras que tratam da problemática da discriminação do negro (GOMES, 2013:49). Em 1966, estreia no cenário uruguaio o cantor e compositor Alfredo Zitarrosa, com o álbum *Canta Zitarrosa*³³. Zitarrosa, que mais adiante viria a ser um nome importante da canção engajada, nesse primeiro álbum não traz composições próprias com conteúdo de crítica social, elemento que aparece em suas regravações de outros compositores, como a canção “Coplas al compadre Juan Miguel”, de Yamandú Palacios e Óscar del Monte, que aborda a situação do trabalhador explorado e também o papel da música na transformação social (GOMES, 2013: 50-1).

Na Argentina, o grande destaque discográfico do período fica por conta da cantora Mercedes Sosa com seu *Canciones con Fundamento*³⁴. Esse disco representou a concretização de muitas das propostas contidas no *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. Suas canções, fundamentalmente compostas pelos parceiros Oscar Matus e Tejada Gómez, retratam o universo do homem “simples” do campo ou do litoral, o “real” homem do povo, o trabalhador oprimido, e procuram trazer alentos de esperança a esse homem, colocando a canção como sua aliada. Segundo Caio Gomes, há nas canções desse disco

certo imaginário que permeará toda essa produção musical engajada, que idealiza o “povo”, o homem “humilde”, e busca permitir que o “cantador” a ele se irmane por meio da canção, assumindo o papel de ponte entre os dois mundos, mecanismo fundamental para despertar a conscientização, para mostrar ao “povo” que ele carrega em si seu destino (2013: 53).

Em 1966 Mercedes Sosa lança o disco *Yo no canto por cantar*³⁵. O disco, que já não conta com a parceria com Oscar Matus, é uma evidente afirmação de comprometimento político, explícito no título do disco, que “expressa a crença na função do canto, na sua necessidade e papel social” (GOMES, 2013: 54), mas também traz como novidade o discurso americanista. Além da gravação da canção chilena “Tonada de Manuel Rodríguez”, uma composição de Vicente Bianchi para o poema de Pablo Neruda, aparece nesse disco a

³⁰ LOS OLIMAREÑOS. *Los Olimareños en Paris*. Uruguay – Antar PLP5054, 1964.

³¹ LOS OLIMAREÑOS. *De cojinillo*. Uruguay – Orfeo ULP 90-527, 1965.

³² LOS OLIMAREÑOS. *Quiero, a la sombra de un ala*. Uruguay – Orfeo ULP 90.505, 1966.

³³ ZITARROSA, Alfredo. *Canta Zitarrosa*. Uruguay – Tonal, CP 040, 1966.

³⁴ SOSA, Mercedes. *Canciones con fundamento*. Argentina – El Grillo, 1965.

³⁵ SOSA, Mercedes. *Yo no canto por cantar*. Argentina – Philips 5082089, 1966

regravação da canção do uruguaio Daniel Viglietti, “Canción para mi América”. No mesmo ano a cantora lança ainda outro disco, *Hermano*³⁶, direcionado à “gente da terra”, “autêntica”, aos seus “semelhantes”, seus “irmãos”, no qual “cresce o conteúdo de denúncia social [...] aumentando o tom comprometido e a imagem da cantora com conteúdo” (GOMES, 2013: 56). É importante lembrar que em 1966 a Argentina passava por um momento político difícil, que colocou o país sob sua primeira duradoura experiência de regime autoritário. Naquele ano os militares depuseram o presidente Arturo Illia e assumiram o controle do Estado, instaurando uma ditadura que se manteve até 1973.

O Chile, no final da década de 1950 e começo de 1960, vivia uma experiência de governo de direita, liderado por Jorge Alessandri, depois de duas décadas de governos de esquerda. Em 1964 elege para a presidência Eduardo Frei, líder da *Democracia Cristiana* (DC), candidato que contou com o apoio da direita, receosa com a possibilidade de eleição do socialista Salvador Allende. Eduardo Frei tinha um programa modernizador reformista, com estímulos à industrialização e à implementação de reformas estruturais incluindo a reforma agrária e o incentivo à sindicalização dos camponeses para sua melhor incorporação ao mercado interno. Com o lema “*revolución en libertad*” seu governo procurava dar uma resposta aos crescentes anseios por transformação, presentes na sociedade, colocando-se como uma alternativa tanto ao socialismo quanto ao capitalismo liberal. É na década de 1960 também que a esquerda une socialistas e comunistas na *Frente de Acción Popular* (FRAP), que em 1969 será substituída pela *Unidad Popular* (UP) – pela qual Allende sairá vitorioso nas eleições seguintes, em 1970. A agitação social vivenciada no período, em parte pelas altas expectativas criadas pelo governo de Eduardo Frei e suas correspondentes frustrações – em virtude dos resultados insatisfatórios em termos de crescimento econômico e mudança social – levaram também a uma radicalização no campo político, especialmente do lado da esquerda: surge nesse período o movimento guerrilheiro *Movimiento de Izquierda Revolucionária* (MIR). Toda essa agitação terá também seus impactos no campo cultural chileno.

No Chile o movimento da *nueva canción*, muito influenciado pelas experiências argentina e uruguaia, surge centralmente a partir de um processo de renovação da canção folclórica que se dá tanto a partir da sonoridade quanto das temáticas. Em termos de sonoridade busca-se incorporar novas referências musicais, tanto de outras regiões chilenas, antes não valorizadas pela música folclórica, quanto de outros países latino-americanos – incorpora-se ao repertório, por exemplo, a música andina e instrumentos como o charango, a

³⁶ SOSA, Mercedes. *Hermano*. Argentina – Philips 5082122, 1966

quena, a zampoña e a ocarina. Quanto às temáticas, procura-se transformar a maneira de tratar o folclore e o universo do homem do campo, incorporando às canções a crítica social (GOMES, 2013: 62). A grande precursora desse movimento no Chile é Violeta Parra, que além do imenso trabalho de compilação realizado na década de 1950, tinha muito presente em seu horizonte a compreensão do papel da arte como instrumento político. Nas palavras de Violeta: “a obrigação de cada artista é a de por seu poder criador a serviço dos homens. Já está ultrapassado cantar aos riozinhos e às florezinhas. Hoje a vida é mais dura e o sofrimento do povo não pode ficar abandonado pelo artista” (PARRA apud CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 24).

Um marco do surgimento do movimento chileno pode ser considerado a inauguração da *Peña de los Parra*, pelos irmãos Ángel e Isabel Parra, em 1965. O espaço, voltado para a divulgação de seus próprios trabalhos e de novos artistas a fim de estimular essa produção folclórica renovada, vai congrega ao longo dos anos os principais nomes da *nueva canción chilena* – Patricio Manns, Rolando Alarcón, Victor Jara, além dos próprios irmãos Parra –, transformando-se no “coração” do movimento no Chile. Além de ser um espaço de encontros e trocas, a *Peña de los Parra* resultou na produção de um importante material discográfico. O disco *La Peña de los Parra*³⁷, lançado ainda no ano de 1965, inaugura a produção da *nueva canción chilena*. Buscando “reproduzir o clima e o universo sonoro da peña” (GOMES, 2013:64), reúne Isabel e Ángel Parra, Patricio Manns e Rolando Alarcón. Os elementos centrais desse disco são a incorporação da música folclórica venezuelana, através da regravação das canções “Río Manzanares” e “Décimas del folklore venezolano”, e, é claro, da crítica social, encontrada nas composições próprias dos artistas envolvidos. Alguns exemplos são as canções “En Lota la noche es brava”, de Patricio Manns, que é uma “denúncia contundente das condições degradantes do trabalho nas minas de carvão de Lota, comuna da província de Concepción” (GOMES, 2013:64-5); “Yo defiando mi tierra” e “Parabién de la paloma”, ambas de Rolando Alarcón, uma tratando da questão da propriedade da terra e a outra “da morte de um jovem inocente” (GOMES, 2013:65); e, por fim, “Hasta cuándo, compañero” de Ángel Parra, que aborda “o papel da canção como alívio dos sofrimentos e misérias” (GOMES, 2013: 65). Além disso, o disco ainda traz uma versão de “Canción para mi América”, de Daniel Viglietti, sinalizando, assim, também para o interesse do movimento chileno no discurso latino-americanista.

³⁷ ALARCÓN, Rolando; MANNS, Patricio; PARRA, Ángel; PARRA, Isabel. *La Peña de los Parra*. Chile – Demon LPD 015, 1965.

Nessa segunda metade da década de 1960 ainda apareceram os discos individuais de cada um desses nomes centrais da *nueva canción chilena*, dos quais vale destacar alguns. O disco de Ángel Parra, lançado em 1966, intitulado *Ángel Parra vol. II*³⁸, demonstra seu interesse em dialogar com as experiências da canção engajada dos demais países latino-americanos, ao trazer, por exemplo, a canção “Me matan si no trabajo”, onde o uruguaio Daniel Viglietti musicou um poema do cubano Nicolás Guillén, e “Preguntitas sobre Dios”, canção do argentino Atahualpa Yupanqui. Duas canções que trazem na letra um tom de denúncia social: a primeira abordando as condições de trabalho do homem “simples” e a segunda fazendo uma crítica às religiões e à desigualdade social (GOMES, 2013: 66). No mesmo ano, temos também o lançamento do disco *Isabel Parra*³⁹, com canções de Violeta Parra e canções folclóricas do Chile, Peru e Venezuela. A denúncia social aparece em uma canção do disco: “Porque los pobres no tienen”, composição de Violeta Parra (GOMES, 2013: 66). Ainda em 1966, Patricio Manns lança *Entre mar y cordillera*⁴⁰, disco que traz na contracapa um texto com os princípios norteadores da obra do próprio Manns e de outros artistas que compartilhariam desses princípios, buscando demarcar as posições desse grupo em relação à produção folclórica tradicional, bem como indicar o universo temático em torno do qual se debruçam. Tal universo seria composto pela denúncia dos problemas sociais, da realidade dos trabalhadores e das disputas entre diferentes grupos sociais. O texto pode ser considerado “uma espécie de *Primer Manifiesto de la nueva canción Chilena*” (GOMES, 2013:67). De cunho fortemente político, o disco traz ainda a noção da própria música como instrumento de luta social e da necessidade de unificação das experiências semelhantes que vinham se desenvolvendo na América Latina naquele momento.

Por fim, da experiência chilena nesses primeiros anos é importante destacar dois discos de Rolando Alarcón. O primeiro, *Rolando Alarcón y sus canciones*⁴¹, lançado em 1965, marca a entrada de Alarcón no movimento da *nueva canción chilena* trazendo elementos de denúncia social, na já mencionada canção “Yo defiando mi tierra”, mas, principalmente, trazendo a questão da unidade latino-americana. “Si somos americanos” é uma canção de reivindicação de uma identidade latino-americana, que, junto com “Canción para mi América” de Daniel Viglietti, “pode ser apontada como uma das mais importantes manifestações do discurso americanista nesta fase de configuração dos movimentos de *nueva canción* na América Latina” (GOMES, 2013: 71). É interessante ressaltar que essa canção foi

³⁸ PARRA, Ángel. *Ángel Parra vol. II*. Chile – Demon LPD 029, 1966.

³⁹ PARRA, Isabel. *Isabel Parra*. Chile – Demon LPD 026, 1966.

⁴⁰ MANNS, Patricio. *Entre mar y cordillera*. Chile – Demon LPD021, 1966.

⁴¹ ALARCÓN, Rolando. *Rolando Alarcón y sus canciones*. Chile – RCA Victor, 1965.

composta por Alarcón após percorrer diversos países da América Latina e que os elementos que aparecem como base da afirmação dessa unidade são a própria música, capaz de incorporar a riqueza da diversidade representada pelos inúmeros gêneros e ritmos dos países latino-americanos, e a necessidade de superação das diferenças, conquistada através da união das raças – o negro, o branco, o índio e o mestiço (GOMES, 2013: 70-1).

Si somos americanos/ somos hermanos, señores/ tenemos las mismas flores/
tenemos las mismas manos/ Si somos americanos/ seremos buenos vecinos/
compartiremos el trigo/ seremos buenos hermanos/ Bailaremos marinera/
refalosa, zamba y son/ Si somos americanos/ seremos una canción/ Si somos
americanos/ no miraremos fronteras/ cuidaremos las semillas/ miraremos las
banderas/ Si somos americanos/ seremos todos iguales/ el blanco, el mestizo,
el indio/ y el negro son como tales.

O segundo disco de Rolando Alarcón a ser destacado aqui é lançado em 1966, com o nome *Rolando Alarcón*⁴². Segundo Gomes, este disco consagra Alarcón como “cantor ‘de protesto’”, ao reforçar os elementos que já havia aparecido no disco anterior, centralmente a questão do latino-americanismo na forma de defesa de uma unidade continental e de afirmação de uma identidade latino-americana que aparecem nas letras de “Voy a recorrer el mundo” e “Las coplas del pajarito” – esta última também trazendo o tema da denúncia social, ao falar das desigualdades entre ricos e pobres. Outro destaque do disco é “Canto Guajiro”, que faz referência a Cuba “tanto no âmbito da música, um son, gênero típico da ilha, quanto na letra, que trata de uma ‘isla lejana’, onde se ‘cantaban alegres sonos’ e onde ‘se habló de libertad’” (GOMES, 2013: 73). Esse elemento é fundamental, pois introduz o diálogo mais estreito com Cuba, que será característico do período seguinte desses projetos de integração da América Latina por meio da canção engajada.

Pelo mapeamento dos elementos presentes nessa produção musical dos artistas, em que pesem as particularidades de cada um e de cada tradição musical na qual são formados, notamos que o compartilhamento de certos parâmetros musicais – ligados a um interesse de renovação estética sem, no entanto, abrir mão de sua base na tradição folclórica –, bem como a existência de uma problemática comum – evidenciada pela crítica social, com forte presença da figura do homem simples do campo, e da defesa da unidade da América Latina – criam as bases para a aproximação dessas experiências que vinham ocorrendo simultaneamente em alguns países da região. Deste modo, a produção discográfica dos primeiros anos dos movimentos da *nueva canción* na América Latina serviu para cristalizar as ideias que vinham

⁴² ALARCÓN, Rolando. *Rolando Alarcón*. Chile – RCA Victor CML2380, 1966.

sendo propagadas desde 1963, consolidando “os aspectos fundamentais que caracterizaram o que se consagrou ao longo do tempo sob o rótulo *de nueva canción latino-americana*” (GOMES, 2013: 74).

Em síntese, nessa primeira fase de constituição de uma rede latino-americana de cancionistas temos uma preponderância dos elementos da ordem do discurso: a concepção dos parâmetros do novo cancionero, sua divulgação na forma de manifesto e a produção de canções que busca se pautar nesses parâmetros. Dentre as principais características desse período, notadas pela cristalização dos discursos nas canções, está a ruptura com determinado modelo de produção musical folclórica tradicional, perceptível pela incorporação de novas sonoridades e, principalmente, pela abordagem de novos temas, que buscam fugir do cenário bucólico do campo para retratar a realidade do homem “simples” e “pobre” (do campo, do litoral ou mesmo da cidade), percebido como o trabalhador explorado. Dessa forma procura-se amalgamar cultura popular e crítica social, que juntamente com os primeiros indícios da defesa de uma identidade latino-americana, se tornarão as principais marcas dessa primeira fase. “Canción para mi América”, de Daniel Viglietti, é apontada por Caio Gomes (2003: 195) como seu grande símbolo:

Dale tu mano al indio/ Dale que te hará bien/ Y encontrarás el camino/
Como ayer yo lo encontré/ Dale tu mano al indio/ Dale que te hará bien/ Te
mojará el sudor santo/ De la lucha y el deber/ La piel del indio te enseñará/
Todas las sendas que habrás de andar/ Manos de cobre te ha de mostrar/
Toda la sangre que has de dejar/ Es el tiempo del cobre/ Mestizo, grito y
fusil/ Si no se abren las puertas/ El pueblo las ha de abrir/ América esta
gritando/ Y el siglo se vuelve azul/ Pampas, ríos y montañas/ Liberan su
propia luz/ La copla no tiene dueño/ Patronos no más mandar/ La guitarra
americana/ Peleando aprendió a cantar.

2.2.2 A materialização dos projetos de unidade latino-americana

O segundo período importante na constituição da rede latino-americana de cancionistas se inicia com o *I Encuentro de la Canción Protesta*, realizado em Cuba no ano de 1967. Esse encontro vai ser fundamental para a efetivação das conexões entre os artistas, pois será o “primeiro evento de grandes proporções a buscar institucionalizar e articular esses movimentos de canção engajada” (GOMES, 2013: 75) da América Latina.

O *I Encuentro de la Canción Protesta* foi uma espécie de atividade cultural promovida como parte de um evento político mais amplo ocorrido em Havana entre julho e agosto de 1967, o *I Encuentro de la Organización Latinoamericana de Solidaridad*. A recém-criada

Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS), se inseria na agenda política terceiro-mundista. Os processos de descolonização dos países da Ásia e da África, no cenário do pós-guerra, dão início à constituição do chamado bloco dos não-alinhados, reunindo os países que pretendiam assumir uma posição no cenário geopolítico mundial fortemente polarizado durante a Guerra Fria sem, no entanto, aliar-se aos Estados Unidos ou a União Soviética. Esses países tinham em comum a condição de explorados e ex-colônias e formavam um “Terceiro Mundo”⁴³. Cuba aparece nesse contexto como importante centro aglutinador dos projetos “terceiro-mundistas” e uma série de encontros desse caráter passam a acontecer na ilha. Dentre esses encontros está a *Conferencia Tricontinental*, realizada em 1966, em Havana, que deu origem à *Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina* (OSPAAAL) e, em seguida, à OLAS. Claudia Gilman aponta que os cubanos acabam se decepcionando um pouco com os resultados práticos a longo prazo daquela organização tricontinental e procuram concentrar suas energias no espaço mais imediato da América Latina, conferindo maior importância à OLAS (GILMAN, 2003:115-117). Essa pequena contextualização é importante porque indica os interesses políticos em jogo naquele momento, especialmente de Cuba, que buscava reafirmar sua via revolucionária – de ação mais direta, a guerrilha –, colocando-se, assim, como vanguarda do processo revolucionário. Dentro desses projetos políticos a cultura assumia o papel preponderante de aproximação terceiro-mundista e, mais especificamente, latino-americana, e era vista como estratégia revolucionária. Basta lembrar da *Casa das Américas*, instituição cultural criada logo no início do governo Fidel Castro, ainda em 1959, e que ao longo dos anos 1960 adquiriu grande importância política ao se tornar

uma espécie de porta-voz e porta de entrada, no campo cultural, principalmente no meio literário, para os demais países da América Latina, uma vez que através dela o governo pôs em prática uma de suas estratégias para o fortalecimento do prestígio internacional de Cuba: a solidariedade latino-americana, ação concretizada em termos de política externa justamente nesse *Encuentro* da OLAS (VILLAÇA, 2004: 94-5).

Esse interesse político de Cuba e a utilização da cultura como estratégia revolucionária se confirmam pela realização de um grande número de eventos que reuniam artistas e

⁴³ A expressão “Terceiro Mundo” foi usada pela primeira vez pelo francês Alfred Sauvy, em seu texto “*Trois monde, une planète*”, publicado no jornal *L’Observateur* em 1952, para fazer referência a essa porção do mundo que não tomava partido de nenhum dos dois lados em conflito na Guerra Fria. No contexto dos anos 1960 o termo já havia se atualizado passando a abarcar todos os países considerados periféricos, pobres, subdesenvolvidos. O termo conquistou importante adesão por parte das esquerdas na América Latina sobretudo a partir das formulações da Teoria da Dependência da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL).

intelectuais e pela fundação de diversos centros culturais no país no período. Nesse mesmo sentido Claudia Gilman afirma que

ao longo de menos de uma década a ilha se converteu no cenário de recepção e recrutamento massivo de artistas e intelectuais, consolidando os vínculos comunitários em torno da defesa da revolução e da discussão sobre os modos de intervenção intelectuais e estéticos adequados para estender as possibilidades revolucionárias em todo o continente (GILMAN, 2003:119-120).

Assim, o *I Encuentro de la Canción Protesta*, ocorrido nesse contexto, demonstra a importância adquirida pela música popular no seio desses projetos que ressaltam o papel da cultura no processo revolucionário. Segundo Caio Gomes (2013: 76), nesse momento a canção de protesto “foi alçada a uma posição privilegiada por ser entendida como instrumento importante de formação de consciências e divulgação massiva dos ideais revolucionários”.

Entre “apresentações e concertos”, voltadas para a divulgação da produção dos artistas engajados, e “sessões de discussões”, onde aconteciam debates sobre os rumos da canção engajada no continente, o *I Encuentro de la Canción Protesta* contou com a participação de artistas de diversas partes do mundo, especialmente da América Latina. Para as sessões de discussões cada país enviou sua delegação de artistas. Entre os cubanos, participaram dos debates Rosendo Ruiz, Alberto Vera e Carlos Puebla, os principais nomes da trova tradicional cubana. Da Argentina estiveram presentes Óscar Matus, Ramón Ayala, Celia Birenbaum, Rodolfo Medeiros e Amada Aínda Caballero. Do Uruguai a dupla José Luiz Guerra e Braulio Lopes que formavam “Los Olimareños”, Alfredo Zitarrosa e Daniel Viglietti, Aníbal Sampado, Carlos Molina, Marcos Velásquez, Amando Palacios e Quintino Cabrera. Do Chile compareceram ao evento Ángel Parra e Rolando Alarcón. Participaram ainda Nicomedes Santacruz do Peru, “Los Guaranis” do Paraguai, Oscar Chaves e José González do México, Marta Jean Claude, do Haiti, dentre outros artistas de países da Europa como Portugal, França, Espanha e Itália, além de representantes da Austrália e Estados Unidos e, como convidados especiais, uma delegação da Frente de Liberação do Vietnam do Sul (GOMES, 2013: 82).

O evento como um todo e, mais especialmente, as sessões de discussões se mostraram como um importante espaço de trocas não apenas musicais, mas também de experiências entre os artistas. Segundo Gomes, nessas discussões os artistas puderam expor “a maneira como se desenvolvia a canção de protesto em seus países” e discutir

temas como as formas e modelos musicais que a canção comprometida poderia adotar em cada contexto, a incorporação pelos artistas em suas obras de temas como as luta de libertação, a denúncia social e política, a Guerra do Vietnam, a discriminação racial, ou ainda as possibilidades colocadas para essa produção musical no que diz respeito à relação com o folclore, com a canção popular e com as formas musicais modernas e de circulação massiva, e mesmo com os grandes movimentos da música popular internacional. Discutiram-se ainda questões como a da censura e repressão a essas expressões artísticas em alguns países e, por outro lado, o potencial da canção como arma de luta e de denúncia (2013: 83).

Além disso, perpassaram as discussões a própria definição de canção de protesto, colocando-se em questão sua veracidade, significado e a articulação na canção entre forma e conteúdo – qualidade estética e comprometimento político. Nas temáticas mais estritamente políticas, a questão do anti-imperialismo dava o tom. Todas essas discussões foram sintetizadas e elaboradas na forma de propostas em um documento divulgado ao final do evento, chamado *Resolución Final del Encuentro de la Canción Protesta*. Além do documento escrito, como resultado do evento produziu-se também um disco com canções dos artistas participantes, chamado *Canción Protesta/Casa de las Américas*⁴⁴.

O evento causou grande impacto na *nueva canción* latino-americana, tanto no âmbito estritamente musical, em virtude do contato dos artistas com diferentes universos sonoros, quanto no âmbito temático, devido à introdução de novas preocupações nas pautas políticas. Esses impactos serão percebidos nas produções dos artistas nos anos seguintes. Antes de nos determos um pouco nessa produção, no entanto, abordaremos os impactos do encontro no interior do cenário cubano.

Além de influenciar os jovens compositores cubanos que futuramente formariam o movimento de canção engajada no país, o encontro resultou, meses depois, na criação de uma importante instituição: o *Centro de la Canción Protesta*. Segundo Mariana Villaça,

O *Centro de la Canción Protesta* tinha a função de compilar, classificar e divulgar em Cuba as composições que se inseriam no padrão da Nova Canção Latino-americana, expressão que se estabelecera como um importante fenômeno de aproximação política e cultural entre Cuba e os países da América do Sul (2004: 95).

Deste modo, o *Centro de la Canción Protesta* aparece como uma espécie de núcleo institucional da canção engajada de todo o continente. Esse mesmo centro vai se tornar o berço da *nueva trova cubana*, ao abrir espaço aos jovens compositores que vinham se

⁴⁴ *Canción Protesta/Casa de las Américas*. Casa de las Américas – Cuba, 1968

destacando no cenário musical nacional – e que também haviam sofrido influências diretas do *I Encuentro*. Dentre esses jovens, estavam Pablo Milanés, Silvio Rodríguez e Noel Nicola, que iriam compor, em seguida, junto com diversos outros músicos, o *Grupo de Experimentación Sonora* (GES) e, ao longo dos anos, se tornariam os nomes centrais do movimento de canção engajada cubana: a *Nueva Trova*. Segundo a pesquisadora Mariana Villaça, apesar de a historiografia oficial considerar o marco inicial do movimento *Nueva Trova* como o ano de 1972, quando há sua institucionalização – e o recebimento de apoio do Estado e do Partido Comunista –, o nascimento do movimento se dá anteriormente, com a constituição do *Grupo de Experimentación Sonora*, em 1969, posto que nesse momento já se encontram os parâmetros estilísticos identificados a essa nomenclatura (VILLAÇA, 2004: 17).

O *Grupo de Experimentación Sonora* foi formado como um projeto do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC). O ICAIC era dirigido por Alfredo Guevara, quem havia estado no ano anterior em viagem pelo Brasil, participando de um seminário realizado pela UNESCO e fazendo “contatos políticos clandestinos”⁴⁵. Durante essa viagem o diretor do ICAIC toma contato com a MPB. O sucesso da MPB entre o público jovem e a qualidade dessa produção musical presente nas trilhas dos filmes do Cinema Novo entusiasmaram Guevara. O Cinema Novo brasileiro foi um gênero de grande influência em Cuba, em parte devido à sua boa repercussão na União Soviética e em parte à relação mais direta entre Alfredo Guevara e Glauber Rocha⁴⁶, que desde o início da década de 1960 se correspondiam, trocando impressões e materiais sobre produção cinematográfica. Na volta de sua viagem ao Brasil, inspirado na experiência brasileira, Guevara propõe a criação de um grupo de formação de jovens músicos cubanos com o objetivo principal de produzir trilhas sonoras de qualidade para os filmes cubanos. Assim criava-se o GES, que buscava inserir esses jovens músicos em uma linguagem cinematográfica e musical moderna, que incluía música brasileira (VILLAÇA, 2004: 104). Villaça destaca a importância dessa viagem de Guevara ao Brasil na criação do GES e a influência da aproximação entre cinema brasileiro e cubano, especialmente através das figuras de Alfredo Guevara e Glauber Rocha, para uma aproximação também entre músicos brasileiros e latino-americanos (2004: 81). É relevante apontar ainda, como esclarece Villaça, que as diferentes expressões musicais brasileiras não

⁴⁵ Segundo Mariana Villaça, na ocasião dessa viagem “Guevara também tinha a missão de encaminhar um esquema organizado que contava com a solidariedade de padres dominicanos franceses e brasileiros para a retirada do país de militantes perseguidos” (2008: 8-9).

⁴⁶ Sobre a relação entre Alfredo Guevara e Glauber Rocha e, mais especificamente, entre o cinema cubano e o brasileiro, cf. VILLAÇA, 2002.

possuíam uma imagem bem definida em Cuba. A autora aponta que MPB e tropicalismo eram tratados como sinônimos e os expoentes dessas vertentes, que promoviam uma renovação da música popular brasileira, eram todos identificados como representantes da *nueva canción*.

Curiosamente, sob o rótulo da Nova Canção eram identificadas, em Cuba, as mais diversas expressões [...]. Silvio Rodrigues, em um depoimento à imprensa, apontou os representantes da ‘Nova Canción Latinoamericana’, dos quais teria recebido influência. Nesse grupo se encontra Daniel Viglietti, Mercedes Sosa, Los Olimareños, Chico Buarque, Milton Nascimento, Caetano Veloso, dentre outros; todos ‘identificados con las puras aspiraciones de sus pueblos’, segundo o músico (VILLAÇA, 2004: 95).

Pese a imprecisão no uso dos termos para diferenciar as tendências dentro da música popular brasileira, os cubanos reconheciam nela uma originalidade, que tinha suas bases na diversidade de estilos assimilados tanto por influências estrangeiras quanto nacionais, e a tinham como modelo “para a modernização ou renovação da música popular” (VILLAÇA, 2004: 118-9). Essa influência da música popular brasileira sobre o GES é um primeiro indício de aproximação do Brasil com a rede latino-americana de cancionistas. Note-se que a influência da produção musical popular brasileira é anterior à participação ativa dos próprios artistas. Dito de outro modo, enquanto a circulação de artistas brasileiros nessa rede em um primeiro momento é praticamente inexistente, suas canções já começam a conquistar algum nível de legitimidade no circuito.

Um último elemento importante a se destacar sobre o GES diz respeito às características estéticas da música então produzida por eles:

Para além dos limites da música para cinema, [...] letras ricas em metáforas, melodias que incorporavam timbres, dissonâncias e encadeamentos pouco convencionais, além de misturarem instrumentos e gêneros da música tradicional (VILLAÇA, 2004:103).

Deparamo-nos, assim, no movimento da *Nueva Trova*, com uma forte tentativa de renovação da música popular cubana tradicional a partir de um elevado grau de experimentalismo. Enquadrada predominantemente no estilo “canção de protesto”, a *nueva trova cubana* se insere no emaranhado universo da canção engajada latino-americana, porém se distancia formalmente dos movimentos da *nueva canción*, cuja fundamentação estética encontra-se no folclore tradicional. Ainda, no discurso do próprio GES, esse distanciamento seria fruto de suas raízes afros, elemento que os aproximaria mais da música brasileira que do restante da América Latina, de influência predominantemente indígena (VILLAÇA, 2004:

118). Para além dessa justificativa que busca inventar uma tradição⁴⁷ comum entre Cuba e Brasil, é interessante notar que a música popular brasileira possui maior aproximação dentro do espectro da canção engajada latino-americana justamente com aquela cujo referencial estético encontra-se menos arraigado no folclore tradicional. Isso porque é justamente essa influência estética do folclore tradicional que justifica em parte o distanciamento entre a MPB – de influência predominantemente bossanovista – e a *nueva canción*.

Voltemo-nos agora um pouco para fora de Cuba. Após o *I Encuentro de la Canción Protesta*, aquilo que se convencionou chamar *nueva canción latino-americana* vai sofrer importantes transformações. Novas sonoridades e novas temáticas aparecerão nas produções dos principais nomes do movimento de cada país nos anos seguintes e cada vez mais as trocas dentro de uma rede latino-americana se intensificarão.

No Uruguai, a conexão com Cuba e o fortalecimento da rede latino-americana imediatamente posteriores ao *I Encuentro* é perceptível na obra dos principais nomes da *nueva canción*. Além disso, é possível perceber uma radicalização no discurso político presente nas canções condizente com o momento político vivido no final da década de 1960. A partir do ano de 1967 o Uruguai começa um processo de escalada autoritária, primeiro com o governo de Oscar Gestido, que aciona as chamadas *Medidas Prontas de Seguridad* (MPS) – previstas na Constituição do país – permitindo ao poder executivo suspender temporariamente direitos individuais, intervir em organizações sociais, em sindicatos e na imprensa. Em seguida, em 1968, com a morte inesperada de Oscar Gestido, assume Jorge Pacheco, quem recrudescer o autoritarismo buscando dar uma resposta repressiva ao crescimento das greves sindicais e estudantis e a ampliação das ações dos movimentos de guerrilha.

Entre 1967 e 1969, Alfredo Zitarrosa lança três discos em que se notam diversos elementos desse segundo período da canção engajada latino-americana. Gravados na Argentina e editados tanto naquele país quanto no Uruguai, esses discos indicam que a repercussão da obra de Zitarrosa atravessara o Rio da Prata. *Del amor herido*⁴⁸ (1967), *Yo sé quién soy*⁴⁹ (1968) e *Zitarrosa 4*⁵⁰ (1969) são formados por canções de compositores uruguaios e de outros países da América Latina e trazem alguns elementos que demonstram o impacto da viagem do artista a Cuba, como canções que abordam a própria realidade cubana (“Milonga pájaro”) ou que incorporam um discurso mais radical sobre a realidade social, trazendo a proposta da ruptura (“El Retobao”) (GOMES, 2013: 92-3). Los Olimareños em

⁴⁷ Para usar a expressão de Terence Ranger e Eric Hobsbawn (2008).

⁴⁸ ZITARROSA, Alfredo. *Del amor herido*. Uruguay – Tonal CP 061, 1967.

⁴⁹ ZITARROSA, Alfredo. *Yo sé quién soy*. Uruguay – Orfeo ULP 90504, 1968.

⁵⁰ ZITARROSA, Alfredo. *Zitarrosa 4*. Uruguay – Orfeo ULP 90519, 1969.

1967 lançam o disco *Canciones con contenido*⁵¹, que traz canções de discos anteriores, mas é importante por ser primeiro disco do conjunto lançado na Argentina. Em seguida, em 1969, o LP *Nuestra razón*⁵² trará uma canção que demonstra a maior aproximação do grupo com os projetos de unidade latino-americana. A canção (“La Segunda Independencia”) aborda o tema da identidade latino-americana, que é colocada em contraponto à norte-americana e fortalecida pela invocação das lutas históricas do continente pela independência e, mais recentemente, pela revolução (GOMES, 2013: 93-5). Por fim, Daniel Viglietti lança em 1968, *Canciones para el hombre nuevo*⁵³, disco gravado em Cuba e, em seguida, editado também no Uruguai, Argentina e Chile. Sobre a gravação desse disco, Caio Gomes defende:

O fato de o disco ter sido gravado em Cuba e encontrar, em curto período, edições nos três países epicentro da experiência da nueva canción é um indício fundamental de como neste momento já se constituía uma efetiva “conexão transnacional” entre os movimentos de canção engajada do Cone Sul, e destes com Cuba, de modo a existir um circuito que permite a circulação dos discos e de seus intérpretes nos vários países (GOMES, 2013: 95).

Além disso o disco é fortemente marcado pelo contato do compositor com a experiência cubana, evidenciado no título do disco, que se refere ao “homem novo” de Che Guevara, bem como nas letras das canções compostas por Viglietti. Certas letras trazem temáticas recorrentes na canção engajada latino-americana desde a constituição da *nueva canción*, como, por exemplo, a da questão agrária, porém intensificam nelas o teor social, passando-se da denúncia à proposição da ação revolucionária. Na canção “A desalambrar”, o trabalhador do campo não é mais apenas alertado sobre a situação de exploração vivida, mas convocado a lutar por reforma agrária. Outros exemplos são a canção que dá nome ao disco, “Canción para el hombre nuevo”, e “Cruz de luz”, ambas com claras defesas da luta revolucionária armada. E, por último, a canção “Milonga de andar lejos” que é significativa por tratar da questão da unidade latino-americana associada à luta revolucionária: somente a união dos povos do continente seria capaz de exercer a força necessária para a ruptura da ordem vigente (GOMES, 2013: 96-8). Em diálogo com outros países, aparecerá também no disco a gravação de canções em que Viglietti musica poemas de autores latino-americanos, como Cesar Vallejo, do Peru e Nicolás Guillén, de Cuba, e dos espanhóis Federico García Lorca e Rafael Alberti – este último membro do Partido Comunista.

⁵¹ LOS OLIMAREÑOS. *Canciones con contenido*. Argentina – Producciones Tucumán PT 84001, 1967.

⁵² LOS OLIMAREÑOS. *Nuestra razón*. Uruguay – Orfeo Sulp 90.520, 1969.

⁵³ VIGLIETTI, Daniel. *Canciones para el hombre nuevo*. Uruguay – Orfeo ULP 90501, 1968.

No Chile, no mesmo ano do encontro em Cuba é lançado um disco de Patricio Manns que, na análise de Caio Gomes, se tornará o maior símbolo dessa segunda fase de configuração da rede latino-americana. O LP intitulado *El sueño americano*⁵⁴, é um trabalho dito “conceitual”, no sentido de que o disco é todo pensado em torno de uma ideia que costura as canções, a saber: a unidade latino-americana. Segundo a historiadora Natália Schmiedecke, estudiosa da *nueva canción chilena*, de acordo com Patricio Manns,

a ideia de compor uma obra centrada na unidade latino-americana lhe ocorreu após ler uma notícia sobre o desembarque de tropas norte-americanas em Santo Domingo, visando conter a ala constitucionista da guerra civil dominicana, que contava com o apoio das forças de esquerda. A fim de denunciar a atitude “imperialista” das potências econômicas nos países latino-americanos e reivindicar unidade nas lutas voltadas a combatê-lo, Manns se inspirou no livro *Canto general* (1950) de Pablo Neruda para compor uma série de 12 canções articuladas (2013: 158).

Essa constatação é interessante, pois ajuda a evidenciar o peso do antiimperialismo na constituição da identidade latino-americana mobilizada pelos artistas da *nueva canción*. O disco faz uma espécie de narrativa da história do continente reivindicando a unidade latino-americana como arma de transformação social e, principalmente, de combate ao imperialismo norte-americano. Segundo Schmiedecke, esse disco “pode ser dividido em três partes: a primeira enfoca o domínio espanhol no período colonial”, onde o artista aborda, por exemplo a questão da exploração dos indígenas de toda a América Latina, submetidos ao trabalho escravo durante o processo de colonização; “a segunda traz à tona o ‘novo’ imperialismo que assolaria os países após as Independências”, com canções que abordam as lutas pelas Independências com seus resultados frustrantes, visto que mal se viram livres da dominação colonial (espanhola) e logo já tiveram de conviver com a “influência estrangeira” (imperialista, norte-americana); e “a última constitui um chamado a libertar o continente da exploração estrangeira”, na qual se ressalta a necessidade de “recuperar” a identidade latino-americana, apagada por imposição externa. Em síntese, o argumento da obra seria o de que “os países latino-americanos estariam ligados por um passado e um presente comuns, devendo resgatar a unidade confiscada pelo inimigo para combatê-lo e, assim, libertar o ‘gigante adormecido’ (América)”. Além do mote poético, a unidade latino-americana é procurada no disco ainda através da inclusão de gêneros folclóricos de diferentes países do continente tais como “malambo, baguala, refalosa, vidala, cueca, chacarera, zamba e pólo magariteño” (SCHMIEDECKE, 2013: 158). Na visão de Caio Gomes (2013:114), Patricio Manns constrói

⁵⁴ MANNS, Patricio. *El sueño americano*. Chile – Arena LPD-036, 1967.

nesse disco “um verdadeiro ‘épico’ da luta pelo continente unido, em que a canção é entendida como arma de convocação para a luta pela libertação”.

Já o também chileno Rolando Alarcón lança no mesmo ano de 1967 o disco *El Nuevo Rolando Alarcón*, que se distancia um pouco do latino-americanismo. O disco será marcado pela crítica social, mas trará inovações na sonoridade, incorporando ritmos típicos da música jovem norte-americana, como a balada e o go-go, rompendo com o modelo da canção popular tradicional. O acirramento do teor político na produção de Alarcón virá no ano seguinte, quando o músico lançará o álbum *Canciones de la Guerra Civil Española*⁵⁵. Nesse álbum o autor interpreta canções populares do período da Guerra Civil espanhola, incorporando à *nueva canción* um conjunto de referências desse episódio e, assim, sugerindo-o como uma espécie de modelo para as lutas latino-americanas. No entanto, é em 1969 que aparece mais claramente a influência do *I Encuentro de la Canción Protesta* na produção de Alarcón. O disco *El mundo folklórico de Rolando Alarcón*⁵⁶ vai apresentar uma ruptura radical com a produção folclórica tradicional e uma mudança com relação à própria concepção da *nueva canción* sobre esse folclore. Segundo Gomes “[n]ão se tratava mais de buscar renovar o folclore a partir de novas leituras da tradição, mas sim de subvertê-lo e conectá-lo diretamente com a política e com os acontecimentos mundiais” e, portanto, tampouco se tratava de “trazer o passado para o presente, como nos primeiros tempos da nueva canción, mas de identificar os anseios do presente e projetá-los no futuro” (GOMES, 2013: 102-3). Assim, algumas canções do disco traziam a temática da Guerra do Vietnã (“La balada de Ho Chi Minh” e “Donde están las flores”) em versões do próprio Alarcón das canções de músicos norte-americanos, fato que o aproximava do *folk* e das lutas pacifistas, pelo fim daquela guerra, e anti-imperialistas – ambos os temas muito presentes nas discussões do encontro em Cuba. O disco ainda trazia uma canção que musicava um poema do cubano latino-americanista José Martí, chamada “Guantanamera”; duas canções em diálogo mais direto com a experiência revolucionária cubana: “Cueca al Che” e “Duerme el guerrillero”, ambas tematizando a morte de Che Guevara; e, por fim, duas canções de defesa da unidade latino-americana no fortalecimento das lutas emancipatórias “América Nuestra” e “Si somos americanos”. No mesmo ano, Alarcón lançaria outro disco, ainda mais contundentemente político: *Por Cuba y Vietnã*⁵⁷. Como o título sugere o disco se dividirá entre duas temáticas: uma parte dedicada à exaltação da Revolução Cubana e a outra à Guerra do Vietnã. Neste disco aparece a primeira

⁵⁵ ALARCÓN, Rolando. *Canciones de la Guerra Civil Española*. Chile – Tiempo VBP 238, 1968.

⁵⁶ ALARCÓN, Rolando. *El mundo folklórico de Rolando Alarcón*. Chile – Tiempo VBP 264, 1969.

⁵⁷ ALARCÓN, Rolando. *Por Cuba y Vietnam*. Chile – Tiempo VBP 286, 1969.

gravação por um artista da *nueva canción* de uma canção da *nueva trova* cubana, se trata de “Su nombre pode ponerse em verso”, uma canção de Pablo Milanés musicando o poema de Félix Pita Rodríguez (GOMES, 2013: 103-5).

No mesmo ano de 1969, no Chile, Ángel Parra, também influenciado pelo encontro em Cuba, lança dois discos com marcas da radicalização do discurso político no seio da *nueva canción*. O disco *Canciones de amor y muerte*⁵⁸ evidencia o diálogo estético e de conteúdo político com os cubanos, trazendo canções que simbolizam um encontro entre Chile e Cuba. Alguns exemplos são a canção “Chile”, que se trata de um poema do cubano Nicolás Guillén sobre o país, musicado por Ángel Parra em uma melodia que combina um ritmo cubano (guajira) e outro chileno (cueca); a canção “Habanera del cantor”, que traz o típico gênero cubano “habanera”; e “Canto a Cuba” que compara as realidades chilena e cubana fazendo uma exaltação desta última. Outro disco significativo de Ángel Parra é lançado no mesmo ano: *Canciones funcionales / Ángel Parra interpreta a Atahualpa Yupanqui*⁵⁹, onde em um lado do disco, como o título esclarece, o músico interpreta canções do grande precursor do novo cancionero argentino, em uma clara demonstração da influência do movimento argentino na canção engajada desenvolvida no Chile (GOMES, 2013: 106-7). Como bem analisa Caio Gomes, a gravação desse disco

aponta ainda para como Atahualpa Yupanqui, neste momento, assim como Violeta Parra, já era encarado como precursor e referência da *nueva canción latino-americana*, como suas obras haviam transcendido a identidade nacional e se tornado referências latino-americanas (GOMES, 2013: 107).

Essa observação de Gomes sobre a transcendência das obras de Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra enquanto representantes de uma identidade nacional é significativa na medida em que evidencia o caráter relacional das identidades dentro do mercado de bens simbólicos no qual a canção engajada concorre com seus discursos. No circuito específico da canção engajada latino-americana, a identidade latino-americana ganha maior valor simbólico que a identidade nacional, colocando-se como identidade organizadora das demais: a identidade nacional não desaparece, mas passa a ser articulada a uma outra identidade, que a transcende. Assim, o discurso da “chilenidade”, de Violeta Parra, ou da “argentinidade”, de Atahualpa Yupanqui, são apropriados como discursos da latinidade.

⁵⁸ PARRA, Ángel. *Canciones de amor y muerte*. Chile – Peña de los Parra UBP-297, 1969.

⁵⁹ PARRA, Ángel. *Canciones funcionales / Ángel Parra interpreta a Atahualpa Yupanqui*. Chile – Peña de los Parra/DICAP DCP-3, 1969.

Voltando ao disco de Ángel Parra, no outro lado, o “*Canciones funcionales*”, assim como Rolando Alarcón, o compositor apresentará uma verdadeira ruptura com o folclore tradicional, incorporando elementos do rock e do pop, e intensificará o tom de crítica social, com letras repletas de ironia e sarcasmo. As canções do disco tematizam desde a futilidade da juventude de classe alta até a falsidade da igualdade no regime democrático, passando pela revolta com o setor dos banqueiros e com a televisão. Este último disco é fundamental por influenciar nos novos rumos tomados pela *nueva canción chilena* nos anos seguintes, ao introduzir certos elementos – especialmente a ironia e o sarcasmo como instrumento de crítica – que serão retomados posteriormente por outros expoentes do movimento (GOMES, 2013: 108-9).

É relevante ainda destacar as produções de Isabel Parra. Em 1968 lança o disco *Isabel Parra vol. II*⁶⁰, onde encontramos, além de poemas de autores espanhóis como Federico Garcia Lorca – evidenciando o interesse de Isabel no tema da Guerra Civil espanhola –, composições próprias que trazem novos elementos temáticos como a referência às lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos (“Que pasa en esta América”, canção que homenageia Martin Luther King) (GOMES, 2013: 109-10).

Nesse final de década terão destaque ainda no Chile outros importantes nomes da *nueva canción* como Victor Jara e os grupos Quilapayún e Inti-Illimani. Victor Jara em 1967 lança dois discos⁶¹, ainda bastante próximos às propostas dos primeiros momentos da *nueva canción*, onde encontramos, portanto, um repertório de canções populares com tom de denúncia social. Já em 1969, o artista lança um disco de radicalização do discurso político, intitulado *Pongo en tus manos abiertas*⁶². Neste disco, tanto a partir dos discursos presentes nas canções – que vão da exaltação das revoltas estudantis à homenagem ao fundador do PC chileno –, quanto a partir da declaração do artista no texto de contracapa, Victor Jara escancara seu posicionamento político e evidencia sua adesão ao Partido Comunista. Aproxima-se do México ao regravar uma canção de Rubén Ortiz, compositor de um grupo folclórico mexicano. E aproxima-se ainda, simultaneamente, do Uruguai e de Cuba através da regravação de duas canções de Daniel Viglietti do disco *Canciones para el hombre nuevo*, que como vimos expressa a forte influência da experiência cubana neste último (GOMES, 2013: 114-6).

⁶⁰ PARRA, Isabel. *Isabel Parra vol. II*. Chile – Arena LPD-058-X, 1968.

⁶¹ JARA, Vicator. *Víctor Jara*. Demon – Chile LPD-034-X, 1967; JARA, Victor. *Víctor Jara*. Odeon – Chile LDC-36637, 1967.

⁶² JARA, Victor. *Pongo en tus manos abiertas*. Chile – Jota Jota JIL-03, 1969.

O grupo Quilapayún, que surge muito influenciado pelos artistas da *nueva canción* chilena, especialmente Victor Jara e Ángel Parra, lançando seus primeiros álbuns numa linha bem marcada pela valorização do folclore latino-americano e pela crítica social, no ano de 1968 já trará também as marcas dos novos rumos da canção engajada do continente. Com dois discos lançados naquele ano, o *Quilapayún 3*⁶³, com discurso político mais moderado, e o *Por Vietnam*⁶⁴, que apresenta um discurso político radicalizado. É significativo mencionar que o *Por Vietnam* foi editado pelo selo Jota Jota, pertencente a juventude do Partido Comunista, por motivo de divulgação internacional da canção engajada chilena junto a organizações estudantis de esquerda (GOMES, 2013, 119). O disco é enfaticamente político, com canções que se posicionam a favor do Vietnã na guerra, contra o imperialismo norte-americano e em defesa da luta das juventudes mundiais, além de dialogar com a canção latino-americana (pela regravação de uma canção de Oscar Matus e Tejada Gomes originalmente interpretada por Mercedes Sosa e outra de Violeta Parra) e afirmar a identidade continental (pela canção regravada de Violeta Parra, “Los pueblos americanos”). No ano seguinte, 1969, outro disco do grupo é lançado seguindo a fórmula do discurso político contundente. O disco, intitulado *Basta*⁶⁵, faz um “apanhado de canções populares revolucionárias das mais diferentes procedências: colombiana, italiana, argentina, chilena, mexicana e até mesmo um hino dos guerrilheiros russos” (GOMES, 2013: 121) e as mescla a regravações de canções de crítica social de Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui e o uruguaio Aníbal Sampayo, além de composições autorais, onde se musica um poema do cubano Nicolás Guillén e aparecem os temas do anti-imperialismo e a defesa da revolução.

Por fim o grupo Inti-Illimani⁶⁶, que surge no cenário chileno em 1967, vai definir seu estilo, fortemente fundamentado na música folclórica andina, no ano seguinte por influência de uma viagem do grupo à Bolívia. Nesse ano de 1968 o grupo lança um disco naquele país, intitulado *Si somos americanos*⁶⁷, com canções folclóricas de países latino-americanos (da Bolívia e do Equador) ao lado de composições de importantes nomes do novo cancionero argentino (Oscar Matus, Tejada Gomes, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui) e, como o título do álbum sugere, com a canção homônima de Rolando Alarcón – que, lembramos, pode ser considerada uma das principais manifestações do discurso identitário latino-americano.

⁶³ QUILAPAYÚN. *Quilapayún 3*. Chile – Odeon LDC 35163, 1968.

⁶⁴ QUILAPAYÚN. *Por Vietnam*. Chile – Jota Jota JJJ 01, 1968.

⁶⁵ QUILAPAYÚN. *Basta*. Chile – Jota Jota JJJ 07, 1969.

⁶⁶ Grupo formado em 1967 pelos estudantes Jorge Colón, Max Berrú (equatoriano), Horácio Durán, Pedro Yáñez e Horacio Salinas. E no ano seguinte já conta com nova formação com a substituição de Pedro Yáñez por Ernesto Pérez e a inclusão de Homero Altamirano.

⁶⁷ INTI-ILLIMANI. *Si somos americanos*. Bolívia – Impacto, 1969.

Em 1969 o grupo divide um álbum com Rolando Alarcón⁶⁸, onde se tematizam a Guerra Civil espanhola e a Revolução Mexicana, e, nesse mesmo ano, lança também o álbum *Inti-Illimani*⁶⁹, que é fortemente latino-americanista, repetindo a fórmula (e mesmo diversas canções) do álbum anterior, expressando o diálogo com o nuevo cancionero argentino e também com o movimento uruguaio, incorporando a música popular boliviana e equatoriana e incluindo o diálogo com Cuba. Ainda no mesmo ano de lançamento do disco do Inti-Illimani, cria-se no Chile um espaço institucionalizado para a promoção e divulgação da produção da *nueva canción chilena* com a realização do *I Festival de la nueva canción Chilena*, evidenciando-se as proporções que a canção engajada adquiria no cenário cultural do país (GOMES, 2013: 121-3).

Todas essas mudanças na produção dos artistas da *nueva canción latino-americana*, impulsionadas especialmente pelo encontro em Cuba, não serão vistas do mesmo modo na Argentina nesse período – que vivia desde 1966 seu primeiro longo período ditatorial. As produções do cancionero argentino se manterão basicamente com as mesmas características da fase anterior. Mercedes Sosa lança dois álbuns nesse período: *Para cantarle a mi gente*⁷⁰, de 1967, e *Con sabor a Mercedes Sosa*⁷¹, de 1968. O primeiro segue o modelo de valorização da cultura popular, pela incorporação do repertório folclórico, e de denúncia social, ressaltando o papel da canção de “dar voz ao povo oprimido”. E o segundo afasta-se um pouco do universo da *nueva canción* para realizar um disco todo composto por canções tradicionais argentinas, o que, segundo Caio Gomes, consagra de vez a cantora como “uma das mais importantes intérpretes argentinas” (GOMES, 2013: 125).

O conjunto desses elementos materializados na produção discográfica do final da década de 1960 apontam para como efetivamente vai se constituindo um circuito da canção engajada latino-americana. Em síntese, essa segunda fase da constituição da rede latino-americana de cancionistas se caracteriza pela materialização dos projetos de unidade latino-americana, verificada por meio do contato efetivo e mesmo institucionalizado entre os artistas. O *I Encuentro de la Canción Protesta* tem papel fundamental nisso, funcionando como um espaço de trocas culturais entre os artistas e de divulgação da produção engajada latino-americana que vinha sendo realizada no continente até então, bem como um espaço de discussão política sobre o papel da canção enquanto instrumento revolucionário. Nessa fase,

⁶⁸ ALARCÓN, Rolando; INTI-ILLIMANI. *A la resistencia española / A la revolución mexicana*. Chile – Hit Parade, 1969.

⁶⁹ INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani*. Chile – JotaJota JJL 05, 1969.

⁷⁰ SOSA, Mercedes. *Para cantarle a mi gente*. Argentina – Philips 82177PL, 1967.

⁷¹ SOSA, Mercedes. *Con sabor a Mercedes Sosa*. Argentina – Philips 82198-PL, 1968.

então, a canção é alçada à posição de estratégia revolucionária e passa a ter uma relação mais institucionalizada, especialmente pela participação de Cuba, que vai se tornar uma espécie de centro aglutinador da canção de protesto do continente. O papel de Cuba também é fundamental pelo surgimento do movimento *nueva trova*, que vai influenciar em muito os parâmetros da canção engajada latino-americana que vinha sendo desenvolvida dentro dos movimentos da *nueva canción*.

Deste modo, nesta fase intensificam-se os elos existentes entre aqueles que pensam a canção como instrumento de transformação social, fortalecem-se os antigos e estabelecem-se novos diálogos entre diferentes países do continente. Uma das principais características da produção musical a partir de então é uma mudança na visão sobre o papel da canção como instrumento de intervenção social: se antes a canção engajada se colocava como responsável por denunciar as mazelas sociais, agora ela se coloca como responsável por conscientizar as massas para a luta pela transformação daquela realidade social denunciada anteriormente. Dentre os temas recorrentes nas produções desse período, surgem muito fortemente a questão do anti-imperialismo e, é claro, da revolução. Além disso, nessa fase há a forte defesa da unificação das lutas revolucionárias de esquerda, em especial pelo terceiro mundo (as menções, por exemplo, à Guerra do Vietnã, como vimos são recorrentes), bem como uma intensificação da defesa da unidade latino-americana. (GOMES, 2013: 196-7).

2.2.3 O auge dos projetos de unidade latino-americana e da circulação de artistas

Chegamos, então, à terceira fase de configuração da rede latino-americana de cancionistas. Este período, que se inicia na década de 1970, será marcado por significativas transformações na atitude dos artistas, pelo auge dos projetos de unidade do continente e das conexões entre os artistas, bem como pelos impactos sofridos pela canção engajada em virtude dos regimes autoritários que se instalarão nos diversos países da América Latina ao longo da década.

No Chile, a década de 1970 marca uma mudança importante na atitude dos artistas da *nueva canción*, que passarão da produção, para pensar com Marcos Napolitano, de uma arte “engajada” para uma arte “militante”. Segundo definição do autor, a diferença entre arte militante e arte engajada reside no fato de que a

primeira procura mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em

todas as suas dimensões; a segunda – a arte engajada – de caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em ‘imperativo moral e ético’ que acaba desembocando na política, mas não parte dela. [...] A arte militante parte da política para atuar na triada ‘agitação-propaganda-protesto’, dirigida pelos partidos e grupos politicamente organizados, enquanto a arte engajada chega na política a partir de uma atitude ‘voluntária e refletida’ sobre o mundo (NAPOLITANO, 2011: 29)⁷².

Os artistas identificados ao movimento da *nueva canción chilena* aderiram à campanha eleitoral de Salvador Allende, pela *Unidad Popular* (UP) – uma coalizão de partidos de esquerda – e passaram a fazer de suas canções instrumento de apoio político-partidário. Como aponta Natália Schmiedecke,

Sob o lema “Não há revolução sem canções”, estes artistas participaram de comícios da UP e gravaram canções que tematizavam o contexto eleitoral – como “En septiembre canta el gallo”, de Isabel Parra; “Unidad Popular”, de Ángel Parra; e “Venceremos”, marcha composta por Sergio Ortega e interpretada pelo Quilapayún (2013: 52).

Nesse momento amplia-se a visão das canções como instrumento de comunicação com o povo e de divulgação massiva. As preocupações estéticas são relegadas ao segundo plano para se valorizar a transmissão do conteúdo do programa partidário, devendo ser feita de forma simples e clara, com vistas ao didatismo. Segundo Caio Gomes, o disco *Canto ao programa*⁷³ pode ser apontado como “símbolo maior dessa fase de militância”. Interpretado pelo conjunto Inti-Illimani, o disco traz textos de Júlio Rojas, ora declamados, ora cantados sobre as composições de Luis Advis e Sergio Ortega, que tematizam os pontos defendidos pelo programa da UP, tais como o poder popular (democracia), a reforma agrária, a valorização da propriedade social (em detrimento da propriedade privada), o anti-imperialismo (no âmbito das relações internacionais), etc. O disco conta ainda com a canção “Venceremos” – também mencionada por Schmiedecke na citação anterior –, que se tornou um verdadeiro “hino da campanha da Unidade Popular” (GOMES, 2013: 129-30). Nesse mesmo ano das campanhas eleitorais houve o *II Festival de la nueva canción Chilena*, que também refletiu as transformações vivenciadas naquele contexto tendo se destacado a militância política, evidente na atitude de apoio ou rejeição do público e mesmo dos próprios artistas uns para com os outros, notável por meio da recepção por vaías e da classificação de “vendidos”, dirigidas aos artistas apoiadores de outros candidatos.

⁷² Para uma discussão mais aprofundada sobre o tema, consultar o artigo completo Cf. NAPOLITANO, 2011.

⁷³ INTI-ILLIMANI. *Canto al programa*. Chile – DICAP JLL10, 1970.

Se durante as campanhas eleitorais as canções assumiram esse tom de divulgação dos programas partidários, após a vitória de Allende nas eleições elas passaram a fazer propaganda do governo, de modo que, nesse momento, mudavam seu *status* de críticas da ordem social estabelecida a apoiadoras do projeto de governo recém instituído. Esse será também o período de maior institucionalização da *nueva canción chilena*. Aos artistas apoiadores da campanha da UP, após a vitória nas eleições, foram atribuídos ares de “arte oficial”, reforçados pela nomeação de alguns deles para ocuparem cargos dentro do próprio governo. Esse foi o caso de Victor Jara, Isabel Parra e os membros dos grupos Inti-Illimani e Quilapayún, que foram nomeados Embaixadores Culturais do Governo Popular e posteriormente integraram também a Secretaria de Extensão e Comunicações da UTE (Universidad Técnica del Estado) (SCHMIEDECKE, 2013, 54). Desta forma o engajamento político dos artistas chilenos havia se transformado não apenas em militância partidária, mas mesmo em participação efetiva no desenvolvimento das políticas do governo.

Além disso, no governo da *Unidad Popular* o campo cultural seria valorizado como instrumento fundamental na criação de novos valores sociais e na formação de novas consciências, tornando-se prioridade do governo, que a ele dedicaria uma série de iniciativas. No seio dessas iniciativas o campo específico da canção engajada seria contemplado através da criação de programas de apoio e divulgação artística, como por exemplo a criação do projeto “El tren de la cultura”, que colocava caravanas de artistas em circulação por todo o país a fim de tornar a cultura mais acessível à população, ou da revista *Onda*, que serviria como um dos principais meios de divulgação do trabalho dos artistas militantes. Outra iniciativa importante foi a intervenção do Estado na esfera da indústria cultural, com a nacionalização de editoras e gravadoras. A RCA Victor, uma das principais gravadoras do Chile e que anteriormente pertencia em parte ao capital norte-americano, passará ao controle do Estado, sob o nome de *Industria de Radio y Televisión* (IRT). O selo *Discoteca del Cantar Popular* (DICAP), antigo Jota Jota, pertencente à Juventude do Partido Comunista, nesse período vai estreitar suas relações com o governo e a produção da *nueva canción*, tornando-se “uma espécie de braço discográfico da UP”, transformando-se no meio principal de “produção e divulgação de obras musicais que se afinavam ao discurso do governo Allende”, e, portanto, no “centro difusor fundamental das obras da maioria dos artistas da *nueva canción*” (GOMES, 2013: 133).

Deste modo, nesse momento a *nueva canción chilena* passou por uma série de mudanças que se refletiram na produção musical do período. Procuraremos apontar alguns

exemplos a seguir. Há nos três primeiros anos de governo Allende o lançamento de um igual número de LPs coletivos, pensados em estilo comemorativo, do qual vão participar os principais nomes da *nueva canción chilena*. Assim temos em 1971 *Se cumple un año ¡y se cumple!*⁷⁴, em 1972 *Chile Pueblo*⁷⁵ e em 1973 *No volveremos atrás*⁷⁶, discos coletivos que evidenciam o caráter militante da produção do período, a começar pela própria proposta “comemorativa” e, em seguida, pelo conteúdo, reunindo desde trechos de discurso de Allende a canções voltadas à campanha eleitoral legislativa (em curso em 1973), passando por temas de “relatos” (textos declamados sobre fundo musical) e canções que representavam as bandeiras defendidas pela UP – onde encontramos, também, o tema da unidade latino-americana, com destaque para a aproximação com Cuba, expressa no relato “Chile América” (GOMES, 2013: 133-6).

Além desses discos conjuntos as produções individuais dos artistas ligados à *nueva canción* também trouxeram as marcas da militância. Para citar um dos exemplos mais significativos, Rolando Alarcón – símbolo da aproximação de artistas ao Partido Comunista Chileno – lança em 1970, o disco *El hombre*⁷⁷. Esse disco apresenta uma reaproximação sonora com o universo folclórico em meio a temas que apontam para a realidade nacional e anunciam a chegada de um novo tempo, representado na realidade pela chegada de Allende ao poder e metaforicamente nas canções pelas imagens do “amanhecer”, do “despertar”, do “futuro que já chegou” etc. (GOMES, 2013: 136-7). Em 1971, lança os álbuns *Rolando Alarcón canta a los poetas soviéticos*⁷⁸ em uma evidente aproximação com a União Soviética e o universo da Revolução Russa e também o disco *Canciones desde una prisión*⁷⁹, onde “musica textos do livro *La magia más vieja*, que o poeta e compositor argentino Leonardo Castillo escreveu na prisão no período em que ficou detido pela ação da repressão na ditadura Onganía” (GOMES, 2013: 137). Em 1972 lança *El alma de mi Pueblo*⁸⁰, disco que representa, segundo Gomes, “uma declaração explícita da filiação de Alarcón ao Partido Comunista”, trazendo canções que prestam homenagem a dirigentes e ao fundador do partido (“Camarada Elías Lafferte”, “Recabarren”) (GOMES, 2013: 137).

⁷⁴ SE CUMPLE un año ¡y se cumple!. Chile – Movimiento de Acción Popular A-484 / LPVE 6276, 1971.

⁷⁵ CHILE pueblo (en el 2º año del Gobierno Popular). Chile – IRT IL124, 1972.

⁷⁶ NO VOLVEREMOS atrás. Chile – Dicap DCPUP 1, 1973.

⁷⁷ ALARCÓN, Rolando. *El hombre*. Chile – Tiempo VBP 325, 1970.

⁷⁸ ALARCÓN, Rolando. *Canta a los poetas soviéticos*. Chile – DICAP DCP-14, 1971.

⁷⁹ ALARCÓN, Rolando. *Canciones desde una prisión*. Chile – Tiempo VBP 339, 1971.

⁸⁰ ALARCÓN, Rolando. *El alma de mi pueblo*. Chile – Tiempo VBP 376, 1972. Este é o último disco de Rolando Alarcón, que vem a falecer por problemas de saúde no ano seguinte, 1973.

Em contraponto a Rolando Alarcón há a produção de Patricio Manns, que vai representar a principal voz dissidente do período, ao se aproximar do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR) e, portando, da perspectiva dita de “esquerda rupturista”, que via como inevitável o recurso à luta armada no processo revolucionário e concedia “apoio crítico” ao governo da UP. Em 1971 Manns lança o disco *Patricio Manns*⁸¹, que evidencia seus posicionamentos trazendo referências recorrentes à luta armada (“Morimos solo”, “Tamara Bunke”, “La ventana”), uma homenagem à Che Guevara (“Su nombre ardió como un pajar”) e, principalmente, apontamentos sobre a experiência do governo da UP, falando do perigo de se reduzir a vigília e se conformar com os resultados do presente, acreditando que a vitória já foi alcançada (“No cierre los ojos”). O posicionamento crítico de Manns vai recair também sobre seus colegas músicos da *nueva canción* pelo apoio acrítico ao governo, bem como vai lhe render um relativo apagamento do cenário musical nacional – tendo sua imagem e obra praticamente excluídas dos meios midiáticos. Ao mesmo tempo em que tecia essas críticas ao contexto chileno, Manns se mostrava inclinado ao diálogo com Cuba, apontando em declarações os elementos positivos daquela experiência (GOMES, 2013: 137-41). A visão dissidente de Patricio Manns já havia aparecido em forma de autocrítica ao movimento alguns anos antes, quando o músico procurou marcar seu posicionamento contrário à cisão completa com o folclore tradicional em discos como *El folclore no ha muerto, mierda* (1968) e *La hora final* (1969) (GOMES, 2013: 110-11). É importante destacar que essa visão dissidente demonstra como nem os parâmetros de criação, nem as concepções de engajamento político eram homogêneas no interior dos movimentos da *nueva canción*. Isso, no entanto, não nos impede de identificar alguns princípios gerais que nortearam tais produções, como buscaremos melhor sistematizar ao final deste capítulo.

Em termos de transformações na canção engajada latino-americana como um todo, a experiência chilena após a eleição de Salvador Allende é importante na medida em que vai reposicionar o Chile no cenário geopolítico latino-americano. A chamada “via chilena ao socialismo” vai assinalar uma via alternativa ao modelo de revolução armada, representado por Cuba. Esse fato atrairia a atenção de Cuba, bem como de outros países latino-americanos. Pese as divergências entre as duas concepções de luta revolucionária, ambos os governos buscarão certa aproximação entre suas experiências a fim de impulsionar as lutas de esquerda em toda a América Latina. No campo político essa aproximação se faz ver nas visitas de Fidel Castro ao Chile e Salvador Allende a Cuba, nos anos de 1971 e 1972, respectivamente. No

⁸¹ MANNS, Patricio. *Patricio Manns*. Chile – Philips 6458 020, 1971.

campo cultural haverá uma forte aproximação entre artistas chilenos e cubanos no período, que se traduzirá numa intensificação do discurso identitário latino-americano. Essa aproximação no campo artístico se inicia ainda com a visita de Fidel ao Chile, que foi ao país acompanhado de uma “embaixada” de artistas cubanos. Os artistas fariam uma série de apresentações pelo país, organizadas pela DICAP e com patrocínio da *Universidad Técnica del Estado*, que resultariam na produção de um disco intitulado *Saludo cubano*⁸². Nesta ocasião os discursos sobre a unidade da América Latina se faziam muito presentes. O músico Carlos Puebla, que fazia parte da “embaixada cubana”, em depoimento a uma importante revista chilena da época, *El Musiquero*, lamentava a separação entre Cuba e Chile e outros países de América Latina, falando em uma separação forçada (“desgraçadamente nos dividiram”), pressupondo um passado de união, e defendendo: “América é uma só unidade”. Carlos Puebla, que já havia tido um disco editado pelo selo chileno Jota Jota, nessa ocasião terá outros dois discos editados no país e ainda retornará ao Chile no ano seguinte, 1972, para realizar uma série de shows (GOMES, 2013: 142-3).

De um modo geral, o trânsito entre artistas cubanos e chilenos vai se tornar bastante intenso neste período. Em um modelo semelhante, o governo Allende enviava a Cuba, no ano de 1971, os integrantes do grupo Quilapayún na condição de embaixadores culturais. Fidel Castro, quem havia assistido a uma das apresentações do grupo, teria ficado impressionado e decidido criar algo semelhante em Cuba, daí a formação do grupo chamado Manguaré nesse mesmo ano. O projeto cubano visava uma formação para o grupo que abarcasse elementos folclóricos da música latino-americana nos moldes da *nueva canción* e, para tanto, os músicos foram enviados por um período de seis meses ao Chile, estabelecendo contato com outros artistas, realizando shows (em espaços como teatros e festivais) e mesmo gravando alguns compactos (GOMES, 2013: 144-5).

Isabel Parra, que havia viajado novamente a Cuba em 1970, ocasião em que conheceu os músicos do Grupo de Experimentação Sonora, Pablo Milanés, Noel Nicola e Silvio Rodríguez, lança em 1971 um disco símbolo desse trânsito entre Cuba e Chile no período. *De aquí e de allá*⁸³ é um disco que conta com um repertório dividido meio a meio entre músicas chilenas e cubanas - incluindo aqui canções da velha e da nova trova cubana, esta última representada por integrantes do GES.

No ano de 1972 organiza-se em Cuba, pela Casa das Américas, uma exposição sobre Violeta Parra, motivo pelo qual sua filha, Isabel, retorna à ilha. O projeto vai proporcionar

⁸² SALUDO cubano. Chile - DICAP DCP-26, 1971.

⁸³ PARRA, Isabel. *De aquí y de allá*. Chile – Peña de los Parra/DICAP DCP 27, 1971.

amplo contato de Isabel Parra com os músicos cubanos, especialmente do GES e isso resultará no disco *Isabel Parra y parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*⁸⁴, gravado uma parte em Cuba e outra no Chile. Ainda no mesmo ano os músicos do GES viajam ao Chile a convite da juventude do Partido Comunista para uma série de apresentações e também Isabel Parra volta a Cuba para participar do *I Encuentro de la Música Latinoamericana*.

O *Encuentro de Música Latinoamericana* foi organizado em 1972 pela Casa das Américas, em Havana, e seguia os moldes do *I Encuentro de la Canción Protesta*, reunindo artistas dos movimentos de canção engajada do continente com o intuito de incentivar as trocas entre eles e de colocar em discussão as diretrizes da canção engajada pensada enquanto arma revolucionária. Nas discussões mantinham-se a presença do anti-imperialismo e da defesa do modelo revolucionário cubano de luta armada, porém agora com a necessidade de se abrir espaço para a nova experiência revolucionária do continente representada pela “via chilena”. Essa última temática se fazia necessária diante das discussões que tomavam as esquerdas de questionamento dos limites da universalidade do modelo cubano. Apesar dessa abertura necessária, com o encontro, Cuba buscava de alguma forma reafirmar seu lugar como “centro irradiador de uma cultura revolucionária e aglutinador das experiências de canção engajada do continente” (GOMES, 2013: 148).

Na leitura de Caio Gomes, esse encontro teve como um de seus mais importantes resultados “a inserção definitiva, nos circuitos da canção engajada do continente, dos artistas ligados ao Grupo de Experimentação Sonora”, que representavam “uma das principais vitrines da arte revolucionária cubana” (2013:150). Tal como o *I Encuentro de la Canción Protesta*, este novo encontro resultou em uma produção discográfica, que trazia já na contracapa os posicionamentos defendidos no evento, onde se apontava o papel do músico como porta-voz dos povos da América, dos explorados, enfatizando o “compromisso” daquele com a luta política (GOMES, 2013: 150). O disco, *Encuentro de Música Latinoamericana/Casa de las Américas*⁸⁵, reuniu artistas cubanos, chilenos, uruguaios, peruanos e haitianos, presentes no evento, além de, indiretamente, brasileiros. O repertório uruguaio incorporado neste disco fazia parte de um espetáculo realizado por Daniel Viglietti, Los Olimareños e Dahd Sfeir, intitulado *Cantando a propósito*, que, por sua vez, contava com a versão em espanhol da canção brasileira “Corisco”, composição de Sérgio Ricardo em parceria com Glauber Rocha para o filme *Deus e o Diabo na terra do sol*. Além da canção,

⁸⁴ PARRA, Isabel. *Isabel Parra y parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. Chile – DICAP DCP 46, 1972.

⁸⁵ ENCUESTRO de Música Latinoamericana/Casa de las Américas. Cuba – EGREM, 1972

outra participação brasileira no espetáculo e também no disco se deu pela poesia de Vinícius de Moraes “Os homens da terra”, declamada em uma versão em espanhol, “Los dueños de la tierra” (GOMES, 2013: 151-2).

No Uruguai esse início da década de 1970 também foi marcado por um intenso diálogo com Cuba, especialmente através do GES. No ano de 1972, Daniel Viglietti viaja novamente a Cuba para participar do *Encuentro de Música Latinoamericana*, ocasião em que estabelece contato com GES e, tal como Isabel Parra, produz em conjunto com o grupo um disco, intitulado *Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*⁸⁶. Além de demonstrar a integração entre a canção engajada uruguaia e cubana o disco também insere a música popular brasileira nesse diálogo latino-americano. Um dos lados do disco é composto apenas por músicas brasileiras com versões em espanhol: “Dios le pague”, “Construcción” e “Acalanto” de Chico Buarque e “Yo vivo en un tiempo de guerra” e “Upa, negrito” composição de Edu Lobo em parceria com Gianfrancesco Guarnieri, para o espetáculo *Arena conta Zumbi*⁸⁷ (GOMES, 2013: 155). A intenção de se inserir os brasileiros nesse circuito latino-americano, assinalada pela presença das canções brasileiras, é reforçada na metafórica declaração de Viglietti no texto de contracapa do disco, onde o músico menciona diretamente os artistas brasileiros e afirma a unidade dos trópicos. *Trópicos*⁸⁸ é o nome que o disco receberá em suas edições no Uruguai e na Argentina. Essa aproximação de Viglietti com a música popular brasileira é bastante significativa para pensar a atuação dos brasileiros nessa rede. Segundo Caio Gomes, “[f]oi principalmente por meio dos uruguaiois que a produção engajada brasileira, que até então se mantivera de algum modo à margem dessa rede, começou a integrar-se a este universo musical latino-americano compartilhado” (GOMES, 2013: 156). Note-se, no entanto, uma vez mais, que a inserção de canções brasileiras nesse circuito latino-americano se dá em um primeiro momento sem uma participação ativa dos próprios artistas.

Na Argentina o início da década de 1970 esteve mais marcado pelas conexões entre artistas do Cone Sul. Representando essas conexões, no ano de 1971, ocorre em Buenos Aires um show reunindo um representante de cada um dos países fundadores da *nueva canción*

⁸⁶ VIGLIETTI, Daniel. *Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. Cuba - Areito/EGREM LDA 3395, 1972.

⁸⁷ O espetáculo havia sido exibido, em 1971, em Montevidéu, onde Daniel Viglietti poderia ter tomado contato com as canções da trilha sonora.

⁸⁸ VIGLIETTI, Daniel. *Trópicos*, Uruguai - Orfeo Sulp 90575, 1973; VIGLIETTI, Daniel. *Trópicos*, Argentina - La Cornamusa, 1973

latino-americana: Mercedes Sosa, Quilapayún e Alfredo Zitarrosa. Além disso são lançados importantes álbuns no período.

O cantor e compositor argentino César Isella aparece como uma das mais importantes figuras na constituição dessa rede latino-americana no que diz respeito diretamente à concepção de projetos de integração da América Latina. O compositor desenvolveu o projeto *América Joven* após “uma série de viagens pelo continente, em que conheceu a tradição musical de diferentes regiões e estabeleceu contatos com músicos, compositores, poetas, intelectuais de vários países”. O projeto consistia em retratar esse universo latino-americano experienciado pelo autor, bem como em incorporar o repertório latino-americano e a participação de artistas de outros países do continente, buscando criar “encontros musicais que refletissem a complexidade e riqueza da música da América Latina” (GOMES, 2013: 158). Desse projeto resultaram três discos, onde encontramos composições próprias mescladas a composições de argentinos, uruguaios, paraguaios, bolivianos, peruanos, mexicanos, chilenos, cubanos e brasileiros, bem como um variado número de gêneros musicais, na busca de representar a diversidade sonora do continente. O grande destaque dessa produção é a composição do próprio Isella em parceria com Tejada Gómez, “Canción con todos”, canção que representa um verdadeiro “hino” à unidade latino-americana e que vai adquirir importante projeção no continente.

Salgo a caminar/ por la cintura cósmica del sur/ Piso en la región/ más vegetal/ del viento y de la luz/ Siento al caminar/ toda la piel de América en mi piel/ y anda en mi sangre un río/ que libera en mi voz su caudal/ Sol de Alto Perú,/ rostro Bolivia, estaño y soledad,/ un verde Brasil,/ besa mi Chile cobre y mineral/ Subo desde el sur/ hacia la entraña América y total,/ pura raíz de un grito/ destinado a crecer y estallar/ Todas las voces, todas,/ todas las manos, todas,/ toda la sangre puede/ ser canción en el viento/ Canta conmigo, canta,/ hermano americano/ Libera tu esperanza/ con un grito en la voz/ (Ciñe el Ecuador/ de luz Colombia al valle cafetal/ Cuba de alto son/ nombra en el viento a México ancestral/ Continente azul/ que en Nicaragua busca su raíz/ para que luche el hombre/ de país en país/ por la paz)⁸⁹

Na análise de Caio Gomes, a canção é muito representativa desse projeto de integração latino-americana por meio da canção:

O chamado é pela união das “vozes”, o chamado é por um canto comum. A mensagem é direta: “canta conmigo, canta, hermano americano”. Os irmãos americanos se encontram pela canção, pelo canto comum, canto que se configura no “grito” que “libera a esperança”. A canção é arma para a

⁸⁹ A última estrofe, representada entre parênteses, é encontrada somente em algumas versões da canção.

construção da unidade continental, e ao sê-lo ainda contribui para promover a sua libertação (GOMES, 2013: 160).

Mercedes Sosa lança em 1970, o disco *El grito de la tierra*⁹⁰, que também coloca em destaque o tema da identidade latino-americana ao incluir no repertório “Canción con todos”. Com essa gravação, segundo Caio Gomes, “Mercedes Sosa consolidou sua imagem de ‘a voz da América Latina’, de expressão máxima do canto da *nueva canción latino-americana*”. No ano seguinte, a artista lança outro importante álbum, o *Homenaje a Violeta Parra*, cujo repertório é composto exclusivamente de canções da compositora chilena e conta com a participação do grupo Quilapayún. Esse disco marca um momento em que Mercedes Sosa adquire grande projeção no Chile e definitivamente se consagra como cantora para além das fronteiras argentinas, tornando clássicas “suas interpretações de canções como ‘Gracias a la vida’ e ‘Volver a los 17’” (GOMES, 2013: 160).

Nesse início da década de 1970, Mercedes Sosa participa também como intérprete de um projeto de Ariel Ramirez – pianista e um dos mais importantes folcloristas argentinos – e Félix Luna – historiador –, que resulta no disco *Cantata Sudamericana*⁹¹. A concepção do disco passou por ampla pesquisa histórica e sonora referente ao continente. Segundo os próprios autores: “a obra inteira está nutrida de intenção comum: valorizar os elementos estéticos, étnicos e espirituais próprios da América do Sul, aquilo que constitui a ancestral essência do continente, para projetá-lo para sua liberação”⁹². Nesse trecho, encontrado na contracapa do disco, fica muito clara a tentativa de construção de um discurso identitário: mobiliza-se uma noção de “ancestralidade”, ou seja, de um passado imemorial, não localizado na história, para se afirmar uma “essência” do continente, sendo assim, um elemento intrínseco e comum a todo aquele continente; e, por fim, a recuperação e valorização desses elementos constituintes da essência do continente são apontados, no discurso dos artistas, como caminho para a emancipação.

No repertório desse disco encontramos importantes canções como “Es Sudamérica mi voz”, constituindo uma forte afirmação identitária, em um chamado à união das vozes do continente sul-americano. A canção é composta a partir de uma diversidade sonora apontada pelos autores como “ritmos sulamericanos sem localização espacial concreta”⁹³ e de uma letra

⁹⁰ SOSA, Mercedes. *El grito de la tierra*. Argentina – Philips 6347005, 1970.

⁹¹ LUNA, Félix; RAMÍREZ, Ariel. *Cantata Sudamericana*. Intérprete: Mercedes Sosa. Argentina – Philips, 1972.

⁹² LUNA, Félix; RAMÍREZ, Ariel. Texto da contracapa do disco *Cantata Sudamericana*. Argentina – Philips, 1972.

⁹³ LUNA, Félix; RAMÍREZ, Ariel. Texto da contracapa do disco *Cantata Sudamericana*. Argentina – Philips, 1972.

que coloca em destaque a questão identitária retomando o tema da mestiçagem: “Americana soy”, diz o verso que inicia a canção, e adiante “Vibran en mi/ milenios indios/ y centurias de español/ Mestizo corazón”. O disco traz também uma tentativa de aproximação com o Brasil. Em “Canta tu canción” o país, representado pela presença da sonoridade bossanovista e por uma série de estereótipos (“samba”, “negra macumba”, “carnaval” e “favelas”), também é chamado a cantar (Canta igual que yo/ gigante amigo mío, / canta tu canción). A imagem do indígena também recebe grande destaque no disco, tanto pela incorporação de instrumentos típicos desses povos, quanto pela forte presença de sua figura nos temas das canções (“Antiguos dueños de flechas”, “Pampa del sur”, “Acércate cholito”, “Oración al sol”). Encontramos ainda nas canções a presença do “outro” da América do Sul, representado pelos Estados Unidos (“Sudamericano en Nueva York”). Com todos esses elementos reunidos, o disco *Cantata Sudamericana* figura dentre os maiores símbolos do projeto de unidade latino-americana através da canção (GOMES, 2013: 161-5).

A configuração dessa rede latino-americana de cancionistas vai sofrer uma importante ruptura a partir de 1973, especialmente, em função dos regimes ditatoriais instaurados no Chile e no Uruguai, como vimos, dois importantes centros dos movimentos de canção engajada no continente. Os artistas representantes da *nueva canción* tiveram suas músicas proibidas e sofreram perseguição por parte dos governos autoritários. Muitos partiram para o exílio e alguns foram presos (caso de Ángel Parra) ou mesmo torturados e mortos (caso de Victor Jara). A Argentina, que iniciara um curto e conturbado período democrático peronista naquele ano, depois do golpe de 1966, sofreria em 1976 novo golpe militar, que também ali fecharia o cerco para os artistas da *nueva canción*. Deste modo, o último polo irradiador desses projetos de unidade latino-americana através da canção era Cuba. Neste período na ilha, entre 1973 e 1975, é lançada uma série de álbuns coletivos reunindo os principais artistas do Grupo de Experimentación Sonora, onde encontramos em destaque o discurso da identidade latino-americana. A canção de Pablo Milanés, “América: tu distancia”, presente em um desses álbuns (*Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC 3*⁹⁴, de 1973) é um exemplo desse destaque conferido à latinidade. Sua letra fala da separação imposta à América, originalmente unida, e defende sua união, já em curso: “y sin la distancia, vamos caminando, vamos reafirmando nuestra fe, de ser”. A canção de Pablo Milanés, e da *nueva trova cubana* como um todo, mais expressiva dessa latinidade viria, no entanto, em um disco individual do

⁹⁴ GRUPO de Experimentación Sonora del ICAIC 3. Cuba – EGREM LDA3460, 1975.

compositor, lançado em 1976, chamado *Pablo Milanés*⁹⁵. “Canción por la unidad latinoamericana” reúne uma infinidade de elementos simbólicos representativos desses discursos sobre a identidade latino-americana presente nas canções dos artistas dessa rede. A canção joga com as ideias de proximidade e distância, união e separação para narrar uma espécie de história da América Latina, onde no princípio dos tempos os povos do continente eram unidos (fazendo novamente apelo a um passado imemorial, a-histórico, característico das construções identitárias), mas depois teriam sido separados, tido suas mãos desatadas, sofrendo, assim, toda sorte de desventuras até que chegasse a liberação pela revolução (a canção exalta as figuras de José Martí, Simon Bolívar e Fidel Castro). Caio Gomes aponta, no entanto, essa canção como “um dos últimos suspiros” desses projetos de integração latino-americana, visto que coincidia temporalmente com a instauração da ditadura na Argentina e a consequente desarticulação do movimento da *nueva canción latino-americana* (GOMES, 2013: 171).

Esse início da década de 1970, portanto, marca ao mesmo tempo o auge da constituição dessa rede latino-americana de cancionistas, onde percebemos um trânsito intenso de artistas e canções entre diversos países da América Latina, consolidando o projeto de unidade continental por meio da canção; mas, por outro lado, marca o início do enfraquecimento e transformação desse projeto, em virtude do impacto dos regimes autoritários que passam a dificultar a produção dos artistas, mas que também criam novos temas a serem inseridos nas discussões daquele projeto, como a questão da resistência à ditadura e da solidariedade entre os países.

Observe-se que, excetuando-se participações pontuais e de maneira indireta do Brasil nessa rede latino-americana de canção engajada – por meio das mencionadas tentativas de aproximação de nossos vizinhos através da referências temáticas ao país ou de regravações de certas canções do cancionário da música popular brasileira – a história da música popular brasileira durante quase toda a década de 1960 praticamente não se cruza com a latino-americana.

No caso brasileiro, a primeira tentativa de aproximação com a *nueva canción* parte de Geraldo Vandré no final da década de 1960, com o disco *Canto Geral* (1968) – cujo título faz uma clara referência à obra poética homônima de Pablo Neruda (2010), que aborda a história

⁹⁵ MILANÉS, Pablo. *Pablo Milanés*. Cuba – EGREM LD3556, 1976.

da América Latina. Neste disco, além das temáticas das canções acirrare o discurso do engajamento e se aproximarem do universo simbólico da *nueva canción*, sua sonoridade realizava o mesmo movimento afastando-se, por exemplo, da bossa nova. Segundo Marcos Napolitano

entre todos os matizes da canção engajada brasileira, esse conjunto de canções era o que mais se aproximava da *nueva canción* 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 funcionavam como verdadeiras “palavras-de-ordem” e não como desenvolvimento de narrativas sutis e impressionistas (NAPOLITANO, 2010: 231).

No entanto, é somente na década de 1970 – coincidindo, portanto, ao mesmo tempo com o auge e transformação desses projetos, em meio ao crescimento dos regimes ditatoriais espalhados pelo continente e, conseqüentemente, do autoritarismo político – que essa aproximação da música popular brasileira com a *nueva canción* e os projetos de integração latino-americana vai se tornar mais consistente. Essa aproximação se dará fundamentalmente através da atuação de Milton Nascimento – a parte de algumas atuações menos expressivas⁹⁶ de artistas como Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Elis Regina e Chico Buarque, Tarancón ou Dercio Marques, por exemplo. Em uma leitura que se afasta um pouco da de Caio Gomes, acreditamos que a aproximação dos artistas brasileiros dificilmente poderia ser apontada como uma inserção efetiva na rede latino-americana, ao menos no sentido da atuação naquele projeto político-ideológico de integração latino-americana por meio da canção⁹⁷. Além de tardia, a participação dos brasileiros aparece de forma tangencial, com peculiaridades que procuraremos demonstrar ao longo do capítulo seguinte através centralmente da atuação de Milton Nascimento.

2.3. O popular latino-americano

A tentativa de reconstituição da rede da *nueva canción* latino-americana – extensa e certamente ainda incompleta, dada a complexidade do contexto abordado – nos permite

⁹⁶ Não pretendemos com esse adjetivo atribuir qualquer juízo de valor, hierarquizando em termos de qualidade musical o trabalho dos diferentes artistas aqui mencionados, mas salientar que em termos de contundência no discurso latino-americano somado ao destaque no circuito musical nacional a atuação de Milton Nascimento ganha realce entre as demais.

⁹⁷ Sobre a interpretação de Caio Gomes a respeito da relação do Brasil com tal universo, conferir especificamente o quarto capítulo de sua dissertação, intitulado “‘El canto de ustedes que es el mismo canto’: A inserção do Brasil no universo da canção engajada latino-americana”. GOMES, 2013: 172-194.

identificar certos elementos discursivos que formariam aquilo que estamos chamando de popular latino-americano. Quando falamos em uma cultura política popular latino-americana estamos pensando no universo simbólico que informava e era informado pelos artistas da rede latino-americana de canção engajada influenciando suas produções culturais, tal como no caso brasileiro se fala em uma cultura política nacional-popular. Em termos analíticos, podemos apreender esse universo simbólico a partir de suas representações. Os significados dessas representações nunca são fixos, estão o tempo todo sendo produzidos no discurso. Contudo, o fazem em um sistema de representação que os delimita. Dessa forma, certos significados de representações só podem ser compreendidos em um sistema específico, sendo os mesmos diferentes em outros sistemas⁹⁸. Nos interessa aqui, deste modo, elencar as representações presentes nesse popular latino-americano, identificando suas significações que, em conjunto, compunham o sentido geral desse sistema de representações ao mesmo tempo em que eram delimitadas por ele.

Considerando a tese de que a *nueva canción* representou na década de 1960 um verdadeiro projeto de integração latino-americana através da canção engajada, é evidente que a “latinidade”, ou seja, a identidade latino-americana, aparece como uma representação central nesse universo simbólico. Uma primeira observação importante é que no âmbito da *nueva canción* o discurso identitário latino-americano não exclui o nacional, mas o engloba. Como vimos, desde a origem dos projetos de canção engajada em torno da América Latina, que teve como marco o *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, a construção de uma identidade nacional estava na base de uma formulação identitária mais ampla que abarcaria a região latino-americana como espaço de pertencimento e luta social. O que é peculiar nesse sistema de representações popular latino-americano é que a identidade nacional não é a identidade mestra, estando esta organizada por uma outra – a identidade latino-americana –, que a transcende, localizando-se em uma posição hierárquica superior no jogo simbólico valorativo das identidades. No complexo jogo das identidades, no âmbito da *nueva canción*, a identidade

⁹⁸ A noção de representação de Stuart Hall encontra-se intrinsecamente associada a sua concepção de ideologia. Para o autor, “[a]s ideologias constituem estruturas de pensamento e avaliação do mundo — as ‘ideias’ que as pessoas utilizam para compreender como o mundo social funciona, qual o seu lugar nele e o que devem fazer” (p.173), podendo ser compreendidas também como “sistema de representações”. Essas “ideias” ou ideologias se materializam através da linguagem – entendida como “práticas significativas que envolvem o uso de signos” e que pertencem ao “domínio semiótico, o domínio do significado e da representação” – e do comportamento social – compreendendo os “rituais e práticas de ação”. Nos termos do autor, “[é] dentro dos sistemas de representação da cultura e através deles que nós ‘experimentamos o mundo’: a experiência é o produto de nossos códigos de inteligibilidade, de nossos esquemas de interpretação” (p.182). As representações são, ainda, fruto de disputas no campo ideológico: essas disputas consistem “na tentativa de obter um novo conjunto de significados para um termo ou categoria já existente, de desarticulá-lo de seu lugar na estrutura significativa” (p.193). Cf. HALL, 2003: 160-198.

latino-americana é a que possui maior valor simbólico, sendo capaz de organizar em seu interior, como representações de sua própria identidade, as identidades nacionais. Assim, a “chilenidade”, a “argentinidade”, a “bolivianidade” etc., são assumidas como representações da “latinidade”. Basta lembrarmos como os discursos nacionalistas de nomes como Violeta Parra ou Atahualpa Yupanqui são ressignificados enquanto discursos da identidade latino-americana na NC. Há ainda um terceiro discurso identitário por vezes acionado nesse jogo: o terceiro-mundista. No entanto, o discurso terceiro-mundista também não se separa do latino-americano. Se compreendemos a estruturação dessa rede da *nueva canción* a partir da ideia projeto de integração latino-americano fica evidente uma relação hierárquica entre as identidades que atribui maior valor no mercado de bens simbólicos à identidade latino-americana, mantendo-a como organizadora das demais: todos os demais discursos identitários são assumidos enquanto representações dessa identidade mestra. Nesse complexo jogo das identidades, a América Latina aparece, portanto, como espaço primordial na construção dos laços de pertencimento ou, para usar a expressão de Benedict Anderson (2008), como comunidade imaginada, transcendendo a nação. Deste modo, ela é um elemento central desse sistema de representações popular latino-americano. É em torno da América Latina que se organizam as demais representações desse sistema.

Outro elemento fundamental desse sistema é a categoria “popular”. Isso porque é no popular que se fundamentam os discursos identitários. Como vimos ao longo deste capítulo, há na *nueva canción* uma concepção do “popular” como repositório da “autenticidade” do “povo” de uma dada comunidade imaginada – seja ela a nação, o Terceiro Mundo ou a América Latina. Nesse imaginário, o “popular” é representado pelo “folclore”, ou seja, pelas manifestações da cultura popular – não pensados enquanto “tradição imutável”, idealizado e despido de sua vivacidade, mas compreendidos em seu sentido “real”, em constante movimento de atualização. Daí a visão constantemente expressa nos manifestos e declarações dos artistas da rede latino-americana sobre a necessidade de modernização do folclore. Como vimos, o folclore se encontra na base das produções artísticas da NC. É a partir de sua atualização que se produz uma arte comprometida com os “dilemas reais” do “povo”. Nessa concepção de popular, o “povo” é representado pelo “índio” – representação fundamental na constituição das identidades latino-americanas –, o “mestiço”, o “negro” – ainda que com menos ênfase – o “homem simples”, “pobre”, o “camponês”, o “trabalhador explorado”, o “oprimido”, o “excluído”, o “colonizado”, em síntese, pelos “condenados da terra” de Frantz Fanon. Os lugares desse “popular” estão representados pelo “interior”, o “campo”. Pese essa

situação de exclusão ao “popular” são atribuídas ainda às noções de “riqueza e diversidade cultural” – representado muitas vezes pelo recurso dos artistas a uma variedade de elementos sonoros e materiais folclóricos de diversos países do continente – e, principalmente, o papel de agente da transformação social, de sujeito do devir histórico. Nesse sentido, o “popular” é representado pelo “futuro” e não pelo “passado”, por sua característica de “motor de transformação social” e não pela “tradição” que resguarda; ou seja, o “popular” aqui assume caráter “vivo” e “político”, um caráter “revolucionário”. Portanto, a identidade latino-americana, fundamentada no popular, aparece nesse imaginário como arma revolucionária.

Chegamos, assim, ao terceiro elemento fundamental desse sistema de representação latino-americano: a revolução. A revolução é representada nesse universo simbólico a partir da luta pela “terra”, pela “reforma agrária”, da luta “anti-imperialista” e “anticolonialista”, em síntese, da luta por emancipação social. Figuram como inimigos dessa luta, assim, o “patrão”, os “donos de terra”, a “elite estrangeirizada”, a “influência estrangeira”, os “norte-americanos”, os “imperialistas”, os “colonizadores”, etc. Nesse imaginário coletivo, a afirmação identitária latino-americana pautada no popular, “autêntica”, “não alienada”, figura, portanto, como arma de luta revolucionária – seja essa luta armada ou não. Nessa luta, os aliados do povo são representados centralmente pelo artista comprometido, numa evidente afirmação da “aliança de classes”. A arte aparece como instrumento pedagógico, capaz de atuar na conscientização do povo sobre seu destino histórico. Nesse imaginário, a luta revolucionária exige, portanto, não apenas a união das raças e dos povos, mas também das classes. Posteriormente, ao passo que os regimes ditatoriais vão fechando o cerco nos países da América Latina essas representações da revolução irão ceder espaço às representações da resistência.

Em conjunto, todas essas representações constroem como significação geral do popular latino-americano que a qualidade intrínseca e distintiva de ser latino-americano, fundamentada no “popular”, possui um potencial transformador das estruturas sociais. Nesse imaginário a afirmação identitária permitiria a realização das potencialidades de um “povo” – o latino-americano – e de uma “comunidade imaginada” – a América Latina –, sendo capaz de levar à revolução – numa concepção influenciada pelos partidos de esquerda, marxistas, socialistas. Em nossa leitura, a significação geral desses sistemas de representação poderia, deste modo, ser sintetizada como popular = latino-americano = revolucionário. Nesse sentido, fazendo um paralelo com o nacional-popular brasileiro, onde a significação geral se encontraria na fórmula popular = nacional = revolucionário, expressa na noção de brasilidade

revolucionária, de Marcelo Ridenti, poderíamos falar, no caso do popular latino-americano, em uma latinidade revolucionária.

Como pudemos perceber, tanto as representações quanto suas significações específicas e a significação geral do popular latino-americano guardam profundas semelhanças com o nacional-popular brasileiro. Ambos os sistemas de representações se embasam em uma tradição de pensar o popular na chave de ação política, colocando-o como motor de transformação social e não como ideal de conservação da ordem – se afastando da visão folclorista clássica, por exemplo. Não obstante o fato de que no popular latino-americano a influência estética do folclore seja forte, coisa que não acontece no nacional-popular do Brasil, em ambos a arte “popular” produzida não é sinônimo de manifestações da cultura popular. Esta última serve de inspiração para a produção de uma arte popular, que significa uma arte comprometida e identificada com o povo, capaz de denunciar suas mazelas e conscientizá-lo do seu papel de protagonista do processo histórico, sendo produzida não pelo próprio povo, mas pelo artista, seu aliado nesse processo. Com isso esperamos conseguir evidenciar que, a despeito de sua heterogeneidade, a *nueva canción* se alinhava aos princípios gerais da canção de protesto norteadas pelo nacional-popular no Brasil.

Essa constatação é importante porque nossa tese é a de que essa semelhança semântica entre ambos sistemas de representação é um dos fatores que permitiram que as representações do popular, articuladas em torno da nação brasileira nas décadas de 1950 e 1960⁹⁹, pudessem depois ser deslocadas para a América Latina. Assim, no imaginário de alguns artistas brasileiros, a partir do final da década de 1960 a América Latina passa a assumir o papel revolucionário (ou ao menos de resistência) conferido anteriormente à nação ou, dito de outro modo, haveria uma desarticulação da nação de sua posição na estrutura significativa do nacional-popular, que teria possibilitado uma transição da brasilidade revolucionária para a latinidade revolucionária. Essa aproximação entre os universos simbólicos que animaram as produções culturais do período de um e outro contexto ajudam a explicar um dos aspectos da aproximação de artistas brasileiros do cancionero engajado latino-americano, mas certamente não dão conta por si só desse movimento. Se havia tal semelhança semântica entre os universos simbólicos de ambos os contextos desde pelo menos o começo da década de 1960, o que explica a aproximação tardia dos brasileiros a essa rede? Por que no caso brasileiro o discurso da nacionalidade não era articulado enquanto “latinidade”, como no caso dos países vizinhos? Procuraremos aventar algumas respostas a esses questionamentos no próximo

⁹⁹ Cf. NAPOLITANO, 2005, 2010; ORTIZ, 1994, 2000; NICOLAU NETTO, 2007; RIDENTI, 2010.

capítulo a partir da atuação de Milton Nascimento, um nome importante tanto no interior da MPB quanto na aproximação dos brasileiros com a *nueva canción*.

Capítulo 3 – Milton Nascimento e a *nueva canción* latino-americana

Neste capítulo, procuraremos discutir a relação do Brasil com a música latino-americana, mais especificamente com a chamada *nueva canción* latino-americana, compreendida como uma produção musical engajada, formulada em torno dos projetos de integração da América Latina, entre as décadas de 1960 e 1970, por uma rede transnacional de artistas do continente. Dado que a relação dos brasileiros com essa rede não é evidente, procuraremos demonstrar a existência de uma aproximação, sem perder de vista, no entanto, os elementos que ajudam a compreender sua particularidade. Recorreremos para isso à trajetória de atuação do músico Milton Nascimento.

Milton Nascimento é um dos poucos artistas brasileiros – e o principal dentre os nomes consagrados da MPB – com uma expressiva atuação musical que articula o discurso latino-americanista, tornando-se o principal responsável pela construção de uma ponte entre Brasil e América Latina no âmbito da música popular na década de 1970. Essa atuação musical latino-americanista pode ser notada pelas regravações de clássicos do cancioneiro latino-americano, pelas parcerias estabelecidas com artistas latino-americanos, pela articulação das representações do universo simbólico popular latino-americano e a influência estética da *nueva canción*, bem como por sua circulação pela América Latina e pelo circuito musical latino-americano.

Procuraremos mostrar ainda, como, a partir não apenas de sua produção em diálogo com a América Latina, mas dos discursos de diversos agentes como colegas de profissão, parceiros musicais, artistas latino-americanos, jornalistas e estudiosos, constrói-se em torno de Milton Nascimento uma imagem de referência latino-americanista no Brasil. Essa construção contribui para sua escolha como objeto deste trabalho ao mesmo tempo em que nos fornece pistas para pensar a relação mais geral dos artistas brasileiros com a América Latina e a *nueva canción*. Se, como veremos, mesmo a relação do músico brasileiro mais latino-americano do período se dará de uma forma tardia e tangencial com relação à *nueva canción*, isso indica que o cenário musical brasileiro se manteve um pouco mais distante dos projetos de integração latino-americana através da canção, cabendo-nos refletir sobre as circunstâncias históricas, sociais, políticas e econômicas que contribuíram para isso.

3.1. A América Latina na obra de Milton Nascimento

Milton Nascimento, nascido no ano de 1942, no Rio de Janeiro, mas criado na cidade de Três Pontas, em Minas Gerais, iniciou sua formação musical ainda muito jovem através do piano que havia na casa de sua avó – sua mãe, Lília, havia sido aluna de piano de Villa Lobos. Essa iniciação também se deu mediante outros instrumentos, como a gaita e a sanfona de quatro baixos, que ganhara de presente antes de completar seus 7 anos, além, é claro, de seu primeiro violão, conquistado aos 13 anos de idade. Entre seus 14 e 15 anos foi responsável por um programa na rádio de Três Pontas, onde teria tomado o primeiro contato com o universo musical da América Latina. Ainda na década de 1950 criou, com Wagner Tiso, seu primeiro conjunto musical, o “Luar de Prata”, que depois iria se transformar em “Milton Nascimento e seu conjunto” e passar a se apresentar em diversas cidades da região. Nos início dos anos 1960, Milton Nascimento e Wagner Tiso se juntam a outros amigos e formam o “W’s Boys”, atuando como *crooner* na noite de Alfenas, em Minas Gerais. Em seguida, muda-se para Belo Horizonte, onde participa do “Conjunto Holiday”, do “Berimbau Trio” e do “Evolussamba”. A capital mineira exerceu importante influência na carreira do artista não apenas por sua participação na cena musical local, mas também por ter sido onde conheceu os irmãos Borges, Márcio e Lô, com os quais viria a estabelecer umas de suas mais importantes parcerias. Em 1966, já morando em São Paulo participa do Festival Berimbau de Ouro interpretando “Cidade Vazia”, de Baden Powell e Lula Freire, e tem uma de suas composições, “Canção do Sal”, gravada por Elis Regina. Contudo, é em 1967, no II Festival Internacional da Canção (FIC), quando classifica três canções - “Morro Velho”, “Maria Minha Fé” e “Travessia”¹⁰⁰, emplacando com esta última o segundo lugar no festival e o prêmio de melhor intérprete - que Milton Nascimento torna-se conhecido para o grande público e se consagra no campo da MPB.

O despontar do artista no cenário musical nacional coincide, portanto, com o momento imediatamente anterior à crise do nacional-popular, que começará a dar sinais em 1968, por uma série de fatores que culminaram em um rearranjo do cenário musical nacional – tanto em termos estéticos quanto mercadológicos –, como vimos no primeiro capítulo. Neste sentido, é possível afirmar que Milton Nascimento desponta no momento de transição entre o auge do nacional-popular e seu declínio, ou, para usar o termo de Marcelo Ridenti (2010), no “último suspiro” daquela estrutura de sentimento no interior da qual atuava o nacional-popular. Se, por um lado, com isso ele pode ser considerado herdeiro de uma estrutura de sentimento que concentrava seus anseios no povo e na nação brasileira, por outro, vai consolidar sua carreira

¹⁰⁰ Com letra de Fernando Brant.

justamente em um momento de enfraquecimento de ideias como as que se opunham às influências estrangeiras, pensadas em termos de “alienação”. Esse declínio do nacional-popular e da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária vão significar uma abertura da MPB para novos paradigmas de criação. Além disso, ao apontar também para um rearranjo do mercado fonográfico brasileiro, esse momento histórico ajuda a explicar o impulso de internacionalização vivenciado na carreira do músico logo de início, quando se nota sua circulação por outros circuitos musicais. Dentre os primeiros trabalhos discográficos do artista, por exemplo, está o LP *Courage*¹⁰¹ (1969), disco inteiramente produzido nos EUA, resultado do primeiro contrato assinado por Milton Nascimento com uma gravadora – ainda na ocasião do II FIC. Isso tudo corrobora para a assimilação de diferentes referências musicais e a articulação de diversos discursos identitários pelo artista desde o início de sua carreira. É nesse aspecto polimorfo assumido pelo artista que a América Latina encontrará espaço em sua trajetória.

3.1.1. Primeiras aparições da América Latina

Logo após o II FIC, Milton Nascimento passaria uma temporada desenvolvendo projetos musicais fora do país, o que ocasionaria um primeiro contato significativo do músico com a América Latina. O destino inicial da viagem era Nova York, onde ele deveria encontrar o maestro Eumir Deodato, que faria os arranjos para a gravação de seu disco *Courage*. Entre sua ida aos Estados Unidos e o início das gravações do disco, no entanto, passa-se algum tempo, devido à conturbada agenda de compromissos de Eumir Deodato, que trabalhava naquele momento em um disco de Tom Jobim com Frank Sinatra¹⁰². Nesse meio tempo a viagem de Milton Nascimento terá ainda duas outras paradas. Primeiro é levado por Eumir Deodato e Tom Jobim a Los Angeles, onde ambos tinham uma série de compromissos a cumprir. Lá Milton Nascimento passa maus bocados, com dificuldades de se adaptar a uma cidade estrangeira, pouco acolhedora, onde não tinha amigos e seus anfitriões encontravam-se demasiadamente ocupados para ambientá-lo - período recordado pelo artista como um momento de tristeza e solidão. Milton Nascimento passaria dois meses nessa situação em Los Angeles, quando conheceria ídolos seus como o maestro Henri Mancini e Michel Legrand –

¹⁰¹ NASCIMENTO, Milton. *Courage*. Estados Unidos – A&M Records/CTI, 1969.

¹⁰² JOBIM, Antônio C.; SINATRA, Francis A. *Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim*. Estados Unidos – Reprise, 1967.

tendo inclusive tocado para eles na ocasião uma canção recém composta, “Canto Latino”. Segundo Maria Duarte, no entanto,

nem o encontro com seus ídolos e o fato de ter sido ouvido por eles foram capazes de apagar a péssima impressão que Bituca¹⁰³ teve de Los Angeles. [...] Nos dois meses passados lá, compôs só uma música, ‘Sunset Marquis, 333 Los Angeles’, a que lhe pareceu mais triste até então (2006: 144).

Terminado o disco de Jobim e Sinatra e antes de iniciar os trabalhos sobre o *Courage*, Eumir Deodato convida Milton Nascimento para realizar algumas apresentações no México. Em contraste com suas impressões sobre a cidade norte-americana, sua passagem pelo México assume outro tom nas recordações do artista. O mesmo se encantara com os lugares e o público, que, segundo Milton, apesar de não o conhecer, teria lotado a Plaza de Toros em Guadalajara e ovacionado sua apresentação da canção “Vera Cruz”¹⁰⁴ (AMARAL, 2013: 113-4; DUARTE, 2006: 144-5).

É importante destacar que nesse período a música popular brasileira havia alcançado grande prestígio naquele país, tendo a cena musical mexicana sido invadida por diversos artistas brasileiros. Carlos Lyra, por exemplo, após uma turnê realizada no México ao lado de Stan Getz¹⁰⁵, no ano de 1965, passara a viver e produzir intensamente no país. Apresentou-se no “Concerto de Bossa Nova e Jazz do México”, realizado no Parque de Chapultepec, na capital, produziu trilhas para recitais, peças, musicais televisivos e até mesmo para as Olimpíadas realizadas em 1968. Além disso, dois álbuns do cantor e compositor brasileiros foram editados e lançados por lá: *Carlos Lyra*¹⁰⁶ (1967) e *Savará*¹⁰⁷ (1969). Na reedição brasileira de 2001 do disco *Saravá*, o texto do livreto nos confere a imagem desse contexto musical mexicano repleto de música brasileira à época:

Qualquer estrangeiro desavisado que passasse pela Cidade do México, entre 1968 e 1971, poderia achar que era ali, e não Buenos Aires, a verdadeira capital do Brasil. Pelo menos em termos de música, tal a quantidade de artistas brasileiros de passagem ou até mesmo residindo temporariamente na acolhedora cidade. Entre muitos outros, nomes como Luiz Eça (liderando seu conjunto A Sagrada Família, que incluía Joyce, Nelson Angelo, Novelli, [Naná Vasconcelos], Vitor Manga, Rose etc), o Tamba 4 (Laércio de Freitas, Beбето, Ohana e Dorio Ferreira, volta e meia transformado em sexteto acrescido por Flora Purim & Lennie Dale), Luiz Carlos Vinas & Bossa 3

¹⁰³ Apelido comumente utilizado por amigos próximos de Milton Nascimento.

¹⁰⁴ Composição de Milton Nascimento e Wagner Tiso

¹⁰⁵ Saxofonista norte-americano, importante nome do jazz e um dos responsáveis por difundir mundialmente a bossa nova ao realizar parcerias com Tom Jobim e João Gilberto.

¹⁰⁶ LYRA, Carlos. *Carlos Lyra*. México: Capitol – 1967.

¹⁰⁷ LYRA, Carlos. *Saravá*. México: RCA/Victor – 1969.

(com Octavio Bailly e Ronnie Mesquita), Leny Andrade, Pery Ribeiro, Osmar Milito, Breno Sauer, Ely Arcoverde e os grupos “Alegria Alegria” de J.T. Meirelles, e “Brasília 71” de Papudinho com a cantora Zezinha Duboc. Existiam ainda os conjuntos Vox Populi (Helvius Vilella, Normando Santos, Fernando Leporace, Guto Graça Mello) e Anjos do Inferno (com Leo Villar, Nanai, Roberto Paciência etc). Sem falar de João Gilberto, que viajou em 69 com Miúcha e Chico Batera para passar dez dias, mas ficou dois anos, chegando a gravar um antológico disco para o selo Orfeon, “Farolito - João Gilberto En México” [...]. Brasileiros residentes nos Estados Unidos, como Sérgio Mendes (no comando do Brasil 66) e Walter Wanderley (liderando um trio com José Marino & João Palma), então no auge do sucesso, volta e meia davam uma esticada até o México para faturar uma grana extra¹⁰⁸.

A explicação, para tamanho trânsito de artistas brasileiros no México nesse período, é observada no mesmo texto pelo baixista Manuel Gusmão (famoso por atuar em discos de Jorge Ben, Flora Purim e Dom Um Romão) que residiu no país durante quatro anos:

No México, o povo adorava bossa nova, que já tinha saído de moda no Brasil [...]. O mercado de trabalho estava péssimo, no Rio e em São Paulo, tanto em termos de gravações de discos como de shows. Para piorar, os festivais entraram em decadência, com a bossa substituída pela Jovem Guarda e pelo Tropicalismo nos programas de TV. Havia o terror do AI-5, muita gente queria fugir do Brasil por variados motivos. Então, quando descobrimos o interesse dos empresários e do público mexicano pelo nosso som, houve uma revoada de artistas¹⁰⁹.

A longa lista de artistas brasileiros com atuação no México nesse período e, principalmente, o depoimento de Manuel Gusmão, corroboram o argumento sobre o rearranjo do cenário musical brasileiro – para o qual confluíram condições estético-ideológicas, mercadológicas e políticas – que teria impulsionado artistas a buscarem novas possibilidades de realização. Além disso demonstra a legitimidade que a música popular brasileira havia alcançado em outros países da América Latina, especialmente via sucesso da bossa nova. É nesse contexto que Milton Nascimento se apresenta no país. Sendo uma dessas apresentações realizada ao lado de Eumir Deodato, Airto Moreira e Djalma de Andrade (“Bola Sete”) no *Festival de Música Brasileira e Americana*, no início de 1969¹¹⁰.

As apresentações no México são as primeiras do artista mineiro após o II FIC, de modo que, como destaca Maria Duarte (2006), curiosamente, a primeira aparição do artista como “Milton Nascimento”, então consagrado no âmbito da MPB, não se dará no Brasil, mas

¹⁰⁸ Texto do livreto da reedição brasileira do disco *Saravá* relançado em CD pela BMG em produção assinada por Arnaldo DeSouteiro. LYRA, Carlos. *Saravá*, Rio de Janeiro: BMG - 2001.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ UM SHOW de samba chamado Bola Sete. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, nº 314, p.10, 20 fev. 1975. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/118411> Acesso em: 14 fev. 2019.

em outro país da América Latina. Essa primeira viagem de Milton Nascimento com paradas em dois países distintos atesta que já de início sua carreira não se restringia ao circuito nacional.

Nesse mesmo período, Milton Nascimento iniciara uma parceria com Ruy Guerra, cineasta expoente do Cinema Novo, para a produção da trilha sonora do célebre *Os Deuses e os mortos* (1970). Essa parceria de Milton Nascimento com Ruy Guerra demonstra uma aproximação do artista com ideias presentes em um certo imaginário de esquerda do período no país, muito ligado à cultura política nacional-popular, demonstrada no Capítulo 1. Ao mesmo tempo, tratando-se de fins da década de 1960, e, portanto, estando o nacional-popular já em declínio no cenário cultural brasileiro, nasceria dessa parceria a primeira referência identitária claramente latino-americanista da obra de Milton Nascimento: “Canto latino”. Lembramos que o Cinema Novo, apesar de fortemente marcado pelo nacional-popular, havia conquistado projeção na América Latina, especialmente em Cuba. Isso se deu em parte por influência da União Soviética, onde, graças à rede do Partido Comunista, tal movimento também havia atingido importante repercussão, mas também por intermédio da relação direta de Alfredo Guevara, diretor do ICAIC, com o Brasil, particularmente com Glauber Rocha – como mencionado no Capítulo 2¹¹¹.

“Canto Latino”¹¹², composta provavelmente em 1968¹¹³, só viria a ser gravada no LP *Milton*¹¹⁴, lançado em 1970 pela Odeon. A canção evidencia logo no título a referência identitária latino-americana. Um canto que não se afirma, por exemplo, como brasileiro ou mineiro – referência recorrente na obra do artista –, mas que se reivindica especificamente “latino” – adjetivo que, apesar de na etimologia da palavra não se restringir a essa significação, no contexto das Américas faz clara referência à chamada América Latina. Como toda relação identitária pressupõe também uma relação de diferenciação – afinal um indivíduo se reconhece enquanto membro de um determinado grupo na medida em que consegue se diferenciar de outro grupo – o “latino” neste contexto remete a uma América que não a anglo-saxônica. Também nesse sentido, na letra afirma-se: “Esse canto latino/ Canto pra americano”. Além disso, “Canto Latino” apresenta uma letra com forte tom de crítica social comungado com a esperança no “dia que virá” e a defesa da luta armada.

¹¹¹ Ver item 2.2.2 do capítulo 2 deste trabalho ou Cf. VILLAÇA, 2002.

¹¹² Com letra de Ruy Guerra.

¹¹³ Milton apresentou essa canção “que havia acabado de compor” a Michel Legrand em Los Angeles lugar onde esteve no final de 1968, motivo pelo qual tomamos 1968 como o ano provável da composição. Cf. DUARTE, 2006: 144.

¹¹⁴ NASCIMENTO, Milton. *Milton*. Brasil – EMI-Odeon, 1970.

Você que é tão avoadá/ Pousou em meu coração/ Moça, escuta esta toada/
 Cantada em sua intenção/ Nasci com a minha morte/ Dela não vou abrir
 mão/ Não quero o azar da sorte/ Nem da morte ser irmão/ Da sombra eu tiro
 o meu sol/ E de fio da canção/ Amarro essa certeza/ De saber que cada
 passo/ Não é fuga nem defesa/ Não é ferrugem no aço/ É uma outra beleza/
 Feita de talho e de corte/ E a dor que agora traz/ Aponta de ponta o norte/
 Crava no chão a paz/ Sem a qual o fraco é forte/ E a calmaria é engano/ Pra
 viver nesse chão duro/ Tem de dar fora o fulano/ Apodrecer o maduro/ Pois
 esse canto latino/ Canto pra americano/ E se morre vai menino/ Montando na
 fome ufano/ Teus poucos anos de vida/ Valem mais do que cem anos/
 Quando a morte é vivida/ E o corpo vira semente/ De outra vida aguerrida/
 Que morre mais lá na frente/ Da cor de ferro ou de escuro/ Ou de verde ou
 de maduro/ A primavera que espero/ Por ti, irmão e *hermano*/ Só brota em
 ponta de cano/ Em brilho de punhal ruço/ Brota em guerra e maravilha/ Na
 hora, dia e futuro/ Da espera virar...

Em seu livro *Os sonhos não envelhecem*, Márcio Borges recorda que essa canção “tinha um final que rimava ‘maravilha’ com ‘guerrilha’”, trecho que “[p]or precaução Bituca passou a cantar com reticências” (BORGES, 1996: 224). É importante notar que essa canção mescla temas compartilhados pelo nacional-popular e o popular latino-americano, especialmente nesse amálgama entre o tema do “dia que virá” – fortemente presente na produção cultural embasada no nacional-popular, sendo inclusive motivo de duras críticas¹¹⁵ posteriormente – e a exaltação da luta armada. Isso tudo associado à reivindicação de uma identidade nacional e, ao mesmo tempo, latino-americana (“irmão e *hermano*”) – esta última se colocando na canção como a identidade mestra, expressa já no título. Em termos musicais, trata-se de uma toada, termo que na música popular brasileira assume diversos significados, não correspondendo a um gênero específico, mas que no período carrega características ligadas à cultura do homem “simples”. “No fim dos anos 1960, já no contexto de resgate das tradições brasileiras, a toada reaparece em composições que retomam as figuras do violeiro, do caipira e do retirante, como Viola Enluarda (dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle)”¹¹⁶. Curiosamente, a primeira gravação de “Viola Enluarda”, um clássico da canção engajada no nacional-popular, é interpretada por Milton Nascimento em dueto com Marcos Valle.

Ainda no disco *Milton*¹¹⁷ de 1970 uma outra canção merece destaque. “Para Lennon e McCartney” traz uma referência ainda um pouco difusa com relação à América Latina, mas interessante na medida em que demonstra alguma intenção em se posicionar dentro do espaço mundial de música. Composta pelos amigos e parceiros musicais de Milton Nascimento, Lô

¹¹⁵ Para uma leitura crítica sobre a temática do “dia que virá” ver, por exemplo, GALVÃO, 1976.

¹¹⁶ TOADA . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14244/toada>>. Acesso em: 07 de Jan. 2019.

¹¹⁷ NASCIMENTO, *Milton*. Brasil – EMI-Odeon, 1970.

Borges, Márcio Borges e Fernando Brant, a canção destaca a América do Sul como lugar a partir do qual os músicos falam, como seu espaço de pertencimento, ao mesmo tempo em que identifica uma relação desigual entre esse lugar e o lugar daqueles a quem se dirige. As afirmações “Eu sou da América do Sul/ Eu sei, vocês não vão saber” – dirigidas aos beatles John Lennon e Paul McCartney, como atesta o nome à canção – esclarecem a constatação pelos músicos da projeção diferenciada do que era produzido por eles, em um país periférico da América do Sul, se comparado à produção de um músico da Inglaterra. Sobre esse ponto, uma declaração de Milton Nascimento é bastante ilustrativa. Em entrevista a Fernando Brant o músico, ao responder sobre a comparação entre o Clube da Esquina e os Beatles, afirma:

numa determinada época surgiu uma espécie de sentimento musical em várias partes do mundo [...]. Os arranjos do George Martin, a maneira dos Beatles cantar, de fazer música, tudo isso tinha muito a ver com o que se fazia em vários outros lugares do mundo, como em Minas Gerais. Era mais uma questão de época do que de influência de um sobre o outro. Acontece que se fosse ao contrário, se a gente tivesse nascido em Liverpool, diriam que a gente teria influenciado os Beatles (NASCIMENTO, 2008: 31).

A canção traz ainda diversas outras referências identitárias, demonstrando a complexidade e fluidez das formas de construção e afirmação do pertencimento presentes no trabalho dos músicos: “Mas agora sou *cowboy*/ Sou do ouro, eu sou vocês/ Sou do mundo, sou Minas Gerais”. Com andamento rápido em compassos quaternários, presença de baixo, bateria e guitarras distorcidas, órgão, flauta etc., “Para Lennon e McCartney” traz a marca do rock progressivo (de influência estrangeira) – atribuída à participação do grupo Som Imaginário no disco –, balizando um ponto de inovação estética no trabalho de Milton Nascimento e reafirmando, assim, um rompimento de fronteiras (estético-identitárias). Neste sentido, ainda que não se trate de uma canção de cunho propriamente latino-americanista, trata-se de uma canção que desafia as fronteiras nacionais, algo contrastante com a cultura política nacional-popular.

Em janeiro de 1971, Milton Nascimento viaja para a Venezuela participar do *Primer Festival Mundial de Onda Nueva*, a ser realizado no Teatro Municipal de Caracas. Por *Onda Nueva* se compreende um gênero musical, criado em 1968 pelo compositor venezuelano Aldemaro Romero, considerado seu idealizador, em parceria com o baterista Frank Hernández, que mescla joropo venezuelano com elementos do jazz e da bossa nova. Segundo o baterista Frank Hernández:

Um comercial tinha pedido ao Aldemaro um tema [musical] venezuelano moderno com instrumentos convencionais como piano, baixo, bateria etc. Nada de harpa, cuatro nem maracas. Queriam dar um clima moderno porque era a época em que a bossa nova estava na moda. Eu a tocava porque a vida toda gostei de música brasileira. Quando fomos gravar, Aldemaro pensou no joropo “Araguita”, mas me pediu que eu tocasse ele jazzeado e não da maneira tradicional. Pensei que se eu tocasse em jazz 3x4 iam achar americano demais e eles queriam algo venezuelano, mas moderno. Então resolvi usar o formato da bossa nova (com o *rimshot* ou o aro da caixa e o chimbal) mas em 3x4. A bossa nova está escrita em 2x4 e em 4x4. Afinal eu fiz e Aldemaro gostou (HERNÁNDEZ, 2008)

Esse depoimento, além de evidenciar a legitimidade conquistada pela música popular brasileira, a partir da bossa nova, em outros países da América Latina, como apontado no Capítulo 2, indica que tal movimento não se enquadrava propriamente no universo da canção engajada latino-americana representado pelos movimentos da *nueva canción*, informado pela cultura política popular latino-americana e de caráter predominantemente folclórico tradicional. A importância da participação de Milton Nascimento nesse festival, portanto, reside antes no fato de ajudar a construir no imaginário do artista certa representação da América Latina do que de colocá-lo em contato com aquela rede latino-americana de artistas engajados na integração latino-americana.

Naquele momento, a Venezuela vivia o governo de Rafael Caldera, pelo *Comité de Organización Política Electoral Independiente* (COPEI), que representava a consolidação da democracia liberal, iniciada em 1958, depois de uma década de regime militar. Nesse processo de consolidação democrática no país teve importante papel o chamado *Punto Fijo*, firmado entre os partidos *Acción Democrática* (AD), *Unión Republicana Democrática* (URD) e COPEI. Tratava-se de uma tentativa de criar estabilidade institucional para o sistema democrático representativo, combinando reformismo social e nacionalista e conservadorismo, o que na prática representou uma alternância de poder entre a AD – que abarcava setores de centro-esquerda e social democracia – e o COPEI – com setores de centro-direita e democracia cristã. O Partido Comunista Venezuelano, na ilegalidade desde o governo militar que ajudara a depor, fora excluído do acordo, passando a fazer forte oposição ao governo de Rafael Caldera. Tal oposição foi vigorosamente perseguida, especialmente aquela dos setores mais radicalizados de esquerda, como a juventude ligada ao movimento guerrilheiro, que sofreu dura repressão por parte do governo.

Em entrevista Milton Nascimento conta que havia um “clima esquisito” naquele momento sobre o país, que circulavam boatos sobre a política e que ele havia visto um canhão pelas ruas. Segundo seu depoimento, chegou a dar entrevistas na ocasião para jornais locais

falando “tudo o que pensava”, o que acabou lhe rendendo a simpatia dos estudantes venezuelanos e o interesse do presidente, que teria chegado a convidá-lo para um almoço¹¹⁸. Milton teria declinado o convite e ido, ao invés disso, a uma favela venezuelana conhecer a família de um garoto que ele e Káritas – sua esposa à época, que o acompanhava na viagem – haviam conhecido e tinham a intenção de adotar. Ainda segundo relato do músico, na casa dessa família ele ouviu a canção “Dos Cruces”, que ele já conhecia dos tempos de Três Pontas, mas que naquela ocasião estava sendo cantada pela mãe do garoto “de um jeito muito bonito” (AMARAL, 2013:121-2). Esta canção será gravada no *Clube da Esquina I*, como veremos no item seguinte, introduzindo o canto em espanhol em seu repertório.

No contexto do festival, Milton Nascimento aparece na lista de artistas internacionais convidados, ao lado de nomes como Astor Piazzola (argentino) e Michel Legrand¹¹⁹ (francês). Na ocasião defende a canção “Os Povos”, composição sua com letra de Márcio Borges e arranjos de Luís Eça. A participação no festival contribuiu para conferir certa projeção a Milton Nascimento no país, tendo em vista a transmissão do evento pela Rádio Caracas Televisión. No que se refere à premiação do evento, há alguma divergência de informação entre as fontes. Segundo relato do músico, na mesma entrevista mencionada anteriormente, ele não teria ganhado nada, inclusive a comissão organizadora teria “implicado” com sua canção e quase o impedido de se apresentar com a afirmação de que a mesma não seguia as regras, pois não se enquadraria no formato 3/4, ao que Milton contra argumentou tocando um trecho da canção e demonstrando seu andamento em três, conseguindo assim competir. Outra fonte aponta, no entanto, que a canção teria conquistado o prêmio de melhor arranjo, inclusive com premiação em dinheiro¹²⁰. E outra afirma ainda que teriam saído do festival com o troféu de melhor música (DUARTE, 2006: 162). Dubiamente, Milton afirma ainda que, na mesma ocasião, o maestro do festival a certa altura do evento teria entregado a ele e a Luís Eça dois discos de ouro (AMARAL, 2013: 123).

Com ou sem premiação, “Os povos” faz referência, ainda que de maneira bastante difusa, à América Latina. Trata-se de uma canção de andamento lento, que expressa um clima

¹¹⁸ Não encontramos registro sobre esse possível convite presidencial mencionado pelo artista, porém existe no Acervo Milton Nascimento, do Instituto Antônio Carlos Jobim, um documento a ele endereçado em nome do governador do Distrito Federal. Trata-se de um convite para participar de um coquetel que ocorreria em homenagem aos participantes do I Festival Mundial de Onda Nueva. Disponível em: <<http://www.jobim.org/milton/handle/2010.5/6033>>. Acesso em: 24 set 2017.

¹¹⁹ Milton Nascimento era um grande admirador de Michel Legrand e o havia conhecido na ocasião em que estivera em Los Angeles com Eumir Deodato e Tom Jobim em 1967. Cf. DUARTE, 2006: 143-4.

¹²⁰ Site “Festivales de la Canción Popular”. Documenta sobre festivais de canção na América Latina nos anos 1960 e 1970. Disponível em: <http://festivalescancionpopular.blogspot.com.br/2011/04/1971-1972-1973-festival-mundial-de-onda.html>. Acesso em: 20 ago. 2017.

introspectivo e de lamento. Imagens presentes na letra como “noite”, “morte”, “cadeado”, “vazio” reforçam um clima de solidão, sofrimento e nostalgia que a canção transmite. Chama a atenção a expressão “cordilheira de sonhos” que possivelmente, em um jogo de palavras, faria referência à célebre formação geográfica latino-americana, a Cordilheiras dos Andes. Nos versos: “A cordilheira de sonhos/ que a noite apagou”, uma possível interpretação seria aquela que identifica a “noite” como metáfora dos regimes autoritários vivenciados na América Latina, referenciada pela “cordilheira” dos Andes. Além disso, na concepção da pesquisadora Sheyla Diniz, em “os Povos”

Percebe-se que o autor [Márcio Borges] retomava um tema parecido ao utilizado em seus versos para “Como vai minha aldeia”, com música de Tavinho Moura. Nesta, a referência central era a morte de Che Guevara, o que, em grande medida, faz aproximar “Os povos” não somente de uma cidade imaginária ou de Belo Horizonte, mas também da realidade latino-americana, sobre a qual o letrista tecia suas impressões (DINIZ, 2012: 103).

“Como vai minha aldeia” é uma parceria entre Márcio Borges e Tavinho Moura, parceiros de longa data de Milton Nascimento, ainda no final dos anos 1960 – mas que só viria a ser gravada em LP no final dos anos 1970¹²¹. Apesar de nunca ter sido gravada por Milton Nascimento, a influência da canção em uma composição sua não causa estranhamento dado o integrado processo de criação vivenciado entre ele e os demais “membros” da turma do Clube da Esquina. Hoje, na seção de letras no site oficial do cantor, “Os Povos” aparece como sendo “dedicada à juventude consciente da Venezuela”¹²², dedicatória que não consta no encarte original do LP de 1972, não sabemos se por precaução, em função do período de repressão vivido no país durante o período mais duro da ditadura militar, ou se por ter sido uma ideia incluída realmente *a posteriori*.

Outro importante trabalho de Milton Nascimento no que tange às primeiras aproximações com a América Latina surge como fruto de nova parceria dentro da dramaturgia, desta vez via teatro. No começo dos anos 1970 Milton Nascimento comporia para a peça “Os Convalescentes” de José Vicente¹²³ aquela que se tornaria sua canção de maior peso latino-americanista: “San Vicente”. A trama da peça se desenvolvia nos anos 1960, em uma cidade fictícia da América Latina, chamada San Vicente, onde havia ocorrido um golpe militar. Seu enredo trata dos dilemas da esquerda e do papel dos intelectuais. Para

¹²¹ MOURA, Tavinho. Como vai minha aldeia. RCA Victor, 1978.

¹²² No site oficial Milton nascimento, ver a seção “Obra”, em seguida “Letras” e a canção “Os Povos”. Disponível em: <http://miltonnascimento.com.br/site/letras.php>. Acesso em: 26 set. 2017.

¹²³ Dramaturgo mineiro, que se destacou no cenário paulista do anos 70 retratando “rebeldia e poesia intrínsecas à geração da contracultura”. Cf. JOSÉ, 2019.

Jefferson Del Rios, a montagem faz “um balanço da esquerda nacional e latino-americana entre a mera teoria e a ação armada” (RIOS, 2010: 461; MORAIS, 2010). A composição de Milton Nascimento foi feita a partir da encenação. Segundo conta o próprio artista, bastou-lhe assistir a um dos ensaios que “logo a música veio à cabeça” (AMARAL, 2013: 127). A letra só seria colocada dois anos depois, por Fernando Brant – também após assistir à encenação –, para a gravação da canção no disco *Clube da Esquina I*.

Neste primeiro momento a América Latina aparece na trajetória do artista, portanto, ainda de maneira bastante sutil: como referência identitária difusa e espaço de circulação e realização profissional em um momento de decadência do nacional-popular e certo cerceamento do circuito musical brasileiro. No entanto, ainda que de maneira sutil – seja por meio de suas viagens, do contato com a cultura, a situação social e política, as pessoas e a música dos países vizinhos, da influência de parceiros ou da representação do continente na dramaturgia brasileira – é possível afirmar que já no final dessa década de 1960 começava a se construir no imaginário do artista um repertório de imagens dessa América Latina que assumirá a posição central de um dos discursos identitários articulados em sua obra.

3.1.2. A inauguração de uma ponte latino-americana

Se o final dos anos 1960 representou uma primeira mirada de Milton Nascimento para a América Latina, o início dos anos 1970 – mais precisamente a partir de 1972, com o lançamento do *Clube da Esquina I*¹²⁴ – pode ser considerado o marco inicial na construção de uma ponte entre a música popular brasileira e latino-americana através da atuação do artista. Nesse período a produção de Milton Nascimento começa a assumir uma intencional coloração latino-americana. Transparece-se um sentimento de identificação com a América Latina, mesclado a uma postura engajada, que atrai olhares de artistas dos países vizinhos. Esse momento inaugura, deste modo, uma via de mão dupla: não se trata apenas do movimento de ida do artista brasileiro em direção à canção engajada latino-americana – buscando incorporação estética e temática –, mas da abertura de um acesso para artistas latino-americanos à produção e, em seguida, ao circuito musical brasileiro. Essa via de mão dupla vai terminar por aproximar Milton Nascimento daquela rede de artistas engajados na integração da América Latina.

¹²⁴ NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. *Clube da Esquina I*. Brasil – EMI/Odeon, 1972.

Um dos elementos importantes em termos de coloração latino-americana que aparecem em 1972 com *Clube da Esquina I* é a introdução do canto em espanhol. Na medida em que a diferença de idioma é muitas vezes apontada como uma barreira na aproximação do Brasil com outros países da América Latina, gravar uma canção em espanhol pode indicar um interesse na superação dessa barreira ou, ao menos, no encurtamento das distâncias. A canção que faz essa introdução no disco é “Dos Cruces”, composição do espanhol Carmelo Larrea, que teve sua regravação influenciada pelo contato de Milton com a canção em uma situação vivenciada por ele na Venezuela, mencionada no item anterior. Além disso, aparece também nesse disco a primeira gravação da canção “Os Povos”, defendida por Milton Nascimento no festival na Venezuela e que traz uma sutil referência à identidade latino-americana, como também vimos no item anterior. Para além da existência dessas tênues articulações de uma identidade latino-americana através do idioma espanhol e da temática da canção “Os Povos”, o disco *Clube da Esquina I* se tornará um marco fundamental na construção da ponte que aproxima Milton Nascimento de uma rede de artistas latino-americanos, em virtude da primeira gravação de “San Vicente” – já com letra de Fernando Brant. Detenhamo-nos um pouco, portanto, nessa canção.

Sem uma introdução instrumental “San Vicente” começa diretamente com a entoação do verso “Coração americano”, cantado solenemente por Milton Nascimento com acompanhamento apenas de uma base dedilhada no violão. Esse recurso torna o canto límpido e o coloca em primeiro plano, destacando o que está sendo proferido. O primeiro verso sustenta uma carga de emoção que vai desembocar, nos versos seguintes, em angústia: “acordei de um sonho estranho/ um gosto vidro e corte/ um sabor de chocolate/ no corpo e na cidade/ um sabor de vida e morte/ coração americano/ um sabor de vidro e corte”. Em seguida ocorre uma quebra, impulsionada pelo surgimento de um violão rasqueado acompanhado de palmas percussivas, aos moldes da música espanhola. A canção assume, então, um clima mais alegre e festivo, que contrasta com o tom solene e triste do canto. Na sequência, novos elementos musicais vão sendo introduzidos de modo a criar um adensamento da massa sonora¹²⁵. Em meio ao adensamento da massa sonora da canção, no entanto, a afirmação “coração americano” retorna constantemente entre os demais versos, sempre cantada em uma

¹²⁵ Termo usado por Ivan Vilela para falar do “corpo” que a canção possui, daquilo que é resultado da sobreposição de diferentes “camadas sonoras”, que formam uma “nuvem de sons aparentemente aleatórios” e “agasalham de forma inusitada o melopoema” (VILELA, 2014: 128). Segundo Vilela o conceito de “massa sonora” teria surgido com o Clube da Esquina: “Os jovens do Clube vão criar um novo conceito de acompanhamento da canção, diferente do usual de melodia, harmonia e ritmo. Aos poucos vão alcançar uma sonoridade que se parece mais com uma massa sonora que ganha contornos e corpos inusitados” (VILELA, 2010: 23).

tonalidade mais elevada, a partir do recurso do cantor ao falsete, o que a coloca em destaque, salientando-se, assim, a afirmação identitária. Merece destaque, ainda, a introdução das badaladas de um sino, que se ouve ao fundo, em um primeiro momento, mas que ao se aproximar do fim da canção ganha intensidade e assume o primeiro plano, ambientando a canção em alguma pequena cidade católica do interior – de Minas Gerais, do Brasil ou de qualquer outro país da América Latina. Neste ponto é interessante destacar que é comum encontrar na fala de Milton Nascimento uma tentativa de aproximação direta entre Minas Gerais e a América Latina:

Minas Gerais tem muita coisa a ver com a América Latina. Você vai a Diamantina, Ouro Preto e mesmo Três Pontas e percebe. Nos primeiros discos eu cantava muito por intuição. Mas, quando fui ao México e andei de ônibus pela Venezuela, senti que Minas tem mesmo a ver com latinidade, nas paisagens, tipos humanos e tudo. Para você ter uma idéia, eu conhecia desde criancinha a música “Casamiento de Negros” que eu gravei agora. Eu ouvi essa música na Rádio Clube Três Pontas quando eu tinha um programa e resolvi tocar ritmos latinos. Na gravação do “Geraes” toquei o “Casamiento” e o pessoal do Grupo Água, que é chileno, perguntou como é que eu conhecia aquela canção do folclore deles. Eu só sabia a música e eles me mostraram a letra (NASCIMENTO, 1978 *apud* PACHECO, 2014).

Abarcando a expressão “América Latina” uma diversidade muito grande de países, cidades e culturas, essa interpretação de Milton Nascimento que aproxima Minas Gerais, lugar de socialização do artista, da América Latina não se sustenta. No entanto, ela cumpre a função de legitimar o discurso latino-americanista do artista ao tentar atribuir naturalidade a esse discurso, no que poderíamos chamar de uma “invenção de tradição” (HOBSBAWM; RANGER, 2008): se Minas Gerais é América Latina, sendo mineiro ele sempre foi latino-americano.

Independentemente dessa aproximação entre Minas Gerais e a América Latina, que se busca realizar por meio de uma tradição inventada, o fato é que com uma letra fortemente metafórica (“noite”, “vidro e corte”, “espera”, “luzes” etc.) “San Vicente” tematiza uma situação comum a diversos países da América Latina no período: a vigência de regimes autoritários sob o mando de governos militares. É sabido, por exemplo, que a metáfora da “noite” foi um recurso exaustivamente usado para referir-se ao contexto repressivo. Além disso, segundo relato do letrista Fernando Brant, a temática da canção refletiria suas “impressões e sentimentos em relação ao momento que não só o Brasil, como a América Latina inteira, estava vivendo: a chegada da opressão, da ditadura” (BRANT, 2005:51). No contexto da canção, ainda é possível inferir que além da identificação de um problema comum

aos diversos povos do continente aventava-se a possibilidade de buscar também uma solução comum – que passaria pela reflexão sobre o papel do artista, do intelectual e da esquerda latino-americana de forma geral. Essa concepção fortalece os laços de identificação entre os diferentes países da América Latina. É essa possibilidade de transposição de uma realidade para a outra, ou, dito de outro modo, de articulação entre uma e outra identidade – a nacional e a continental – que confere o sentido latino-americanista da canção. Nesse aspecto, “San Vicente” se aproxima das propostas de unidade latino-americana características dos discursos da *nueva canción*, criando uma espécie de ponte inicial do trabalho de Milton Nascimento, e do Clube da Esquina¹²⁶ como um todo, com a canção engajada produzida no continente desde a década anterior. Nas palavras do próprio Milton Nascimento:

San Vicente foi uma música que eu fiz para uma peça do José Vicente [...] que é uma coisa que acontecia numa cidade da América Latina, mas a gente estava falando do Brasil. Só que se falasse do Brasil, naquela época não dava e a gente ainda ia preso, né. Então, San Vicente é uma coisa latina. E essa música foi uma coisa muito interessante, porque o Fernando botou letra mais tarde e, quando eu soube, de repente começaram a aparecer gravações de San Vicente de pessoas da América Latina que eu nem sabia que me conheciam. Foi o primeiro grande elo com o pessoal do Chile, do México, da Venezuela, da Argentina, do Uruguai, tudo. Então, tenho várias relações que começaram daí.¹²⁷

O discurso do artista evidencia mais uma vez a articulação identitária realizada no interior da canção, onde Brasil e América Latina são tomados um pelo outro: a América Latina é invocada quando o interesse é driblar uma possível repressão no contexto brasileiro, mas isso só se torna possível na medida em que se reconhece a homologia entre os diferentes contextos. Além disso, cabe ressaltar o apontamento de que San Vicente teria conferido visibilidade para Milton Nascimento na América Latina, dando início a um processo de aproximação efetiva do brasileiro com essa outra porção do continente. Em seu livro de memórias, Fernando Brant conta que após a gravação de “San Vicente”, no começo da década de 1970, a casa de Milton Nascimento teria se transformado

¹²⁶ Por Clube da Esquina compreende-se um grupo de amigos, músicos e letristas reunidos em torno de Milton Nascimento, que não chegando a formar exatamente um conjunto musical possuem produções importantes de caráter fortemente coletivo, dentre elas discos como *Milton* (1970) e, é claro, *Clube de Esquina I* (1972) e *Clube de Esquina II* (1978). Dentre outros, são considerados “membros” do Clube da Esquina: Wagner Tiso, Lô Borges, Fernando Brant, Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Tavinho Moura, Toninho Horta, Beto Guedes, Novelli, Nivaldo Ornelas. Cf. DINIZ, 2012.

¹²⁷ NASCIMENTO, Milton. Milton Nascimento por Bituca: e vice-versa. *Coleção Milton Nascimento: uma Travessia de Sucessos*. Seleções Reader’s Digest. Entrevista concedida a Márcio Borges. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/milton-nascimento/>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

numa espécie de embaixada brasileira, da música brasileira e da América Latina. Músicos e compositores latino-americanos ficaram antenados com ele, querendo participar de seus projetos [...]. A música [San Vicente] deu ao Bituca muita visibilidade dentro da América Latina. Houve também uma identificação do pessoal todo, gerando um grande sentimento de latinidade (BRANT, 2005: 51-2).

Ao repercutir no continente e atrair artistas latino-americanos em torno de Milton Nascimento, “San Vicente” representou uma via de mão dupla, inaugurando um tipo específico de relação com a música dos países vizinhos. Ao mesmo tempo em que levava Milton Nascimento para a América Latina, tornando-o conhecido em outros países do continente, trazia a América Latina até o Brasil, atraindo olhares e artistas latino-americanos e promovendo, assim, alguma inserção da música dos países vizinhos aqui. Esse trânsito entre Brasil e outros países da América Latina contribui ainda, como aponta Brant, para gerar um sentimento de identificação latino-americanista entre outros artistas brasileiros. Esses elementos todos evidenciam a importância da gravação de “San Vicente”, em 1972. É nesse sentido que apontamos o disco *Clube da Esquina I* como um marco na construção de uma ponte latino-americana.

No ano seguinte ao lançamento do *Clube da Esquina I*, outro disco terá um papel importante na trajetória de aproximação de Milton Nascimento da canção engajada latino-americana: *Milagre dos Peixes*¹²⁸ (1973). A despeito de não se poder afirmar uma aproximação formal com a *nueva canción* ou a presença de um discurso de defesa da identidade latino-americana no disco, a presença de certas temáticas e, principalmente, a inclusão de uma sonoridade latino-americana, indicam a intenção do artista de conferir uma coloração latina ao trabalho. Trabalho esse que apresenta uma vivacidade da postura engajada do artista. Milton Nascimento, apesar de não ser um militante partidário ou um típico “cantor de protesto”, em diversos momentos assumiu em suas produções musicais e em sua postura pessoal um posicionamento político à esquerda. Como afirma Maria Duarte (2006: 149), “embora não fosse do tipo de subir no palanque e discursar sobre a ordem vigente, suas músicas apresentavam um forte conteúdo político e ideológico, amenizado, de forma sutil, pela bandeira da amizade”, além disso se relacionava com artistas e outras pessoas não bem vistas pelo governo – como artistas considerados “subversivos”, estudantes, etc. Como tal postura, Milton Nascimento viu sua produção musical sofrer interferências dos mecanismos de censura. O maior exemplo dessa interferência foi justamente o álbum *Milagre dos Peixes*.

¹²⁸ NASCIMENTO, Milton. *Milagre dos Peixes*. Brasil – EMI/Odeon, 1974.

Ainda que muito distante de um disco de “cantor de protesto” *stricto sensu*, o *Milagre dos Peixes* aparece, talvez, como o trabalho de maior teor engajado de Milton Nascimento. Seu teor de contestação à violência e ao autoritarismo e de resistência à ditadura, quando não explícito nas temáticas das canções, esteve presente no próprio ato de realizar a gravação das canções no disco tais como havia resultado da inspeção da censura: com letras “mutiladas” ou completamente suprimidas. Interessa-nos destacar algumas canções deste disco. “Escravos de Jó” é a música inaugural do disco e uma das três que tiveram suas letras quase totalmente censuradas. Da letra original – gravada posteriormente sob o título “Caxangá”, por Elis Regina – que continha dizeres como: “Veja bem meu patrão/ como pode ser bom/ você trabalharia no sol/ e eu tomando banho de mar/ Luto para viver/ vivo para morrer/ enquanto a minha morte não vem/ eu vivo de brigar contra o rei”, restou apenas o refrão: “Saio do trabalh-ei/ volto pra cas-ei/ não lembro de canseira maior/ em tudo é o mesmo suor”, cantado por Clementina de Jesus. A participação de Clementina de Jesus – negra, sambista de morro – somada à presença marcante dos tambores e, é claro, à referência à cantiga folclórica afro-brasileira deixam evidente a vertente cultural popular negra da canção. Unem-se nela, portanto, a temática da cultura popular com a denúncia social. Além disso, esse mote poético contido na letra original – sobre a exploração no trabalho e a luta pela sobrevivência e contra a expropriação, onde a figura do patrão aparece como inimigo central – é um clássico da canção engajada latino-americana, como visto no Capítulo 2.

Em outra canção do disco, “Hoje é dia de el Rey”, a letra original¹²⁹, também vetada pela censura, representava um diálogo entre pai e filho – originalmente pensado para que Dorival Caymmi fizesse o pai e Milton Nascimento o filho. Esse diálogo entre diferentes gerações carregava um forte tom político, de crítica social. Na primeira estrofe, lamenta o filho: “Não pode o justo sobreviver/ Se hoje esqueceu o que é bem-querer”, para em seguida criticar com ironia: “Rufai tambores, saudando El-Rey/ Nosso amo e senhor dono da lei/ Soai clarim pois o dia do ódio e o dia do não/ Vem com El-Rey”. O pai, mais resignado, contesta: “Filho meu, ódio você tem/ Mas alguém quer provar o seu amor/ Sem clarins e sem mais tambor/ Nenhum rei vai mudar a velha dor”. O diálogo se estende com o filho sempre mais contundente e o pai mais cauteloso, até que os dois se unem nos versos finais, concordando ao acreditar na possibilidade da mudança, e convocam: “Largue seu dono, viaje noutra poesia/ Se hoje é triste e coragem pode matar/ Vem, amizade não pode ser com maldade/ Se hoje é triste

¹²⁹ A letra original de “Hoje é dia de el-Rey” foi divulgada apenas recentemente (em 2016), pelo jornal “O Globo”. Ela havia ficado perdida entre os documentos da censura e estava praticamente esquecida pelos próprios artistas. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/censura-vetou-dueto-de-milton-nascimento-dorival-caymmi-16966131>. Acesso em: 01 ago. 2017.

a verdade/ Empurre a porta sombria /Encontre nova alegria para amanhã”. Na gravação de 1973, no entanto, o tom político da letra original censurada se mantém por outros meios: sua gravação é feita de modo que se evidencie a ausência de algo que havia ali, ocupando-se o lugar dos versos com vocalizações e frases que apenas se iniciam e ficam incompletas (“Filho meu...”, “Meu filho...”). Além disso, no encarte original do LP encontramos na ficha técnica o nome de Márcio Borges assinando a letra, evidenciando que ela existia, apesar de ali estar ausente. Esse tom político vindo na forma de resistência está presente na fala do próprio Milton Nascimento à época: “Eles [os censores] viram coisa onde não havia, atrapalharam muito. Aliás, está mesmo difícil, mas não adianta que a gente não vai parar” (NASCIMENTO *apud* SOUZA, 1979)¹³⁰. Ao mesmo tempo, essa fala pode ser interpretada como um desabafo do músico que procura sua realização artística e profissional (mesmo mercadológica) e vê seu trabalho prejudicado pelos mecanismos de censura. No final da década de 1960 no Brasil, como demonstrado no Capítulo 1, ao contrário do momento anterior, os ventos não eram favoráveis à MPB engajada, o que impulsiona um movimento de resistência dos artistas, mas também de busca por novas possibilidades de atuação.

A terceira canção significativa deste disco, cuja letra foi totalmente censurada, é “Cadê” – parceria de Milton Nascimento e Ruy Guerra. Valendo-se de metáforas associadas a personagens dos contos de fadas, a letra original da canção fazia uma contundente crítica à situação política do país: “E a esperança da Branca de Neve? Cadê, quem levou?”; “E o país maravilhoso de Alice/ Cadê, quem levou?”. O “príncipe encantado”, que nos contos de fada costuma ser o herói e salvar a princesa, aqui está “cansado”, “assustado”, “queimado”, mas ainda assim a ele se clama pela superação de uma realidade sombria: “Corta a noite escura dessa floresta/ Mata o fogo do dragão”. O sentido geral da canção pode ser lido como uma alusão à violência da ditadura militar – constantemente representada nas produções engajadas do período pelas metáforas da “noite” e da “escuridão” – e como convocação à luta pela resistência.

O *Milagre dos peixes* deveria trazer ainda outra canção importante, fruto da parceria entre Milton Nascimento e Ruy Guerra: “Bodas”, composta originalmente para a trilha sonora do filme “Os Deuses e os Mortos” – tal como “Canto Latino”, mencionada no início do item anterior. A canção, no entanto, impedida de ser gravada no álbum de 1973, só seria incluída no *Milagre dos peixes Ao Vivo*, álbum lançado no ano seguinte.

¹³⁰ Fala de Milton Nascimento citada por Tárík de Souza no livro *Rostos e gostos da música popular brasileira*. Cf. SOUZA, 1979: 113.

“Bodas” é uma canção que aborda o tema do colonialismo. Constrói-se para a canção uma sonoridade estridente, especialmente nos trechos em que a última palavra de alguns dos versos são repetidas de modo a criar um efeito de eco e salientar na canção elementos imbricados na relação de exploração colonial: o canhão – representando o aparato repressivo, o braço armado do Estado colonizador, o poderio bélico –, a prata – utilizado para designar o material da bandeja, na expressão “entregar de bandeja”, ao mesmo tempo em que faz referência às riquezas minerais usurpadas das colônias –, a mata – que traz um efeito de duplo sentido, ao se referir tanto à riqueza natural, à floresta, quanto ao verbo matar – e o sangue – representando as mortes resultantes da violência e ambição colonial. A letra da canção faz ainda explicitamente referência à coroa inglesa: “Deus salve sua rainha/ Deus salve a bandeira inglesa”. Segundo investigação da socióloga Sheyla Diniz a gravação de “Bodas” no disco *Milagre dos Peixes* foi vetada por decisão interna da Odeon devido justamente a esse teor crítico ao imperialismo inglês e, mais diretamente, à figura da rainha da Inglaterra.

Por tecer duras críticas ao imperialismo inglês, o conteúdo da canção – de acordo com uma nota publicada no Jornal de Música, em 1976 – “não era muito agradável para a rainha da Inglaterra, uma das principais acionistas da EMI – multinacional que mantém o controle sobre a Odeon brasileira”. A rainha da Inglaterra provavelmente nem tomaria conhecimento acerca do assunto. Porém, é evidente que a cautela da EMI-Odeon assegurava aos seus dirigentes um bom relacionamento mercadológico com os investidores britânicos. Mário Rocha, um dos responsáveis pelo cast da gravadora, se desobrigou do ocorrido dizendo que “quanto ao fato de ‘Bodas’ ter sido censurada durante algum tempo (sei que isso desagradou muito ao Milton), eu acho que foi excesso de zelo da direção da gravadora, temendo desagradar os caras lá na Inglaterra” (DINIZ, 2012: 127).

Por fim, esse disco apresenta ainda duas canções para colorir de latinidade o trabalho engajado de Milton Nascimento: “Milagre dos Peixes” e “Pablo II”. Em ambas as canções “a escolha do ritmo 6/8 conduz diretamente à musicalidade latina, às guarânicas paraguaias, às ‘cuecas’ peruanas e às cumbias bolivianas” (VINICIUS, 1973). Se na primeira delas essa coloração latino-americana pode até passar um tanto despercebida para ouvidos mais leigos, na segunda, “Pablo II”, o mesmo não acontece. Trata-se de uma canção instrumental, na qual o violão rasqueado e a percussão das palmas somados à presença do cavaquinho tocado à semelhança – aproveitando-se a proximidade timbrística – de um charango trazem claramente a sonoridade da América Espanhola. Essa sonoridade latina é associada às vocalizações, murmúrios, interjeições e risos que se ouvem ao fundo, criando um ambiente alegre, dançante e festivo. Segundo Tárík de Souza, essa canção – que é uma das partes da composição de

Milton Nascimento feita em homenagem ao filho Pablo – representaria “uma festa latina de batizado” (SOUZA, 1979:115).

Com um alto grau de experimentalismo, o *Milagre dos peixes* reúne, assim, engajamento político de contestação e resistência à ditadura, temáticas que retratam as condições de vida do povo – representado no trabalhador explorado, no colonizado, no negro – suas lutas por sobrevivência, contra a espoliação e pela transformação social. Essas temáticas, como já apontado, são compartilhadas em essência pelo nacional-popular e pelo popular latino-americano. É importante lembrar que o próprio tema da resistência à ditadura ganha relevância no universo simbólico da *nueva canción* latino-americana por volta de meados da década de 1970, quando os projetos (e os sonhos) revolucionários sofrem os duros golpes dos regimes ditatoriais instaurados por quase todos os países da América Latina naquele período. Ao trazer ao lado dessas temáticas, ainda, o folclore como referência estética e, principalmente, a sonoridade da América espanhola, Milton Nascimento evidencia a coloração latino-americanista que seu trabalho começa a assumir e dá pistas de um deslocamento do nacional-popular para a América Latina. Além disso, segundo o próprio Milton Nascimento, junto com “San Vicente”, “Pablo” teria desencadeado um processo de atração de artistas latino-americanos ao seu redor.

Quando gravei *San Vicente*, comecei a receber trabalhos de outros músicos da América Latina. Logo depois gravei *Pablo*, e choveram pessoas na minha casa, que se transformou numa verdadeira embaixada da cultura. Foi crescendo a vontade de trabalhar comigo. E não deu outra: primeiro foi Água; depois Mercedes Sosa, a turma do Caribe (Pablo Milanés, Silvio Rodríguez) [...] (NASCIMENTO, 1987: 72).

Se esses pontos de intersecção com a América Latina na trajetória de Milton Nascimento poderiam ser considerados ainda os primeiros passos na construção de uma ponte entre o Brasil e o restante da América Latina, a partir de meados da década de 1970 podemos afirmar que essa ponte se solidifica.

3.1.3 A consolidação do latino-americanismo

O disco *Geraes*¹³¹, lançado em 1976, pela Odeon, vai representar a consolidação da faceta latino-americanista do trabalho de Milton Nascimento. Em grande parte, isso se deveu a duas importantes parcerias estabelecidas pelo músico naquele período. Uma delas foi com o

¹³¹ NASCIMENTO, Milton. *Geraes*. Brasil – EMI/Odeon, 1976.

Grupo Água, do Chile, composto por Nelson Araya (voz, guitarra e mandolina/bandolim), Leopoldo Polo Cabrera (voz, guitarra, charango), Nano Stiven (flauta) e Oscar Ratón Pérez (guitarra, mandolina). Milton Nascimento havia conhecido o grupo naquele mesmo ano e ficara admirado com a trajetória errante dos jovens músicos, que haviam deixado o Chile em 1974 e viajavam a América do Sul se apresentando em pequenas cidades. Estabelece-se ali uma relação de amizade e, convidados por Milton, os músicos passam algum tempo hospedados em sua casa. O artista conta que os rapazes do Grupo Água lhe fizeram tomar conhecimento da difusão de suas músicas pela América Latina, especialmente San Vicente, além de terem lhe apresentado musicalmente nomes importantes do cancionero latino-americano como Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui e a própria Mercedes Sosa. Tendo ficado muito admirado com Mercedes Sosa, Milton Nascimento tratou de ir a um show da cantora que ocorreria no Brasil naquele mesmo ano. Acompanhado de Vinícius de Moraes, após assistir à apresentação da cantora argentina, foi até seu camarim para conhecê-la. Conta que se admirou com o fato de que seu nome era conhecido por ela – o que nos indica que àquela altura o artista brasileiro já havia adquirido alguma projeção no circuito latino-americano. De imediato Milton a convida para participar da gravação, já em andamento, de seu disco *Geraes* (AMARAL, 2013: 188; NASCIMENTO, 2012). Nascia ali uma grande amizade e uma das mais importantes parcerias latino-americanas da carreira de Milton Nascimento, afinal, Mercedes Sosa representava um dos principais nomes da *nueva canción latino-americana*, sendo considerada por muitos, como o próprio Milton costuma lembrar, como “a voz da América Latina”.

Contando com a participação tanto do Grupo Água quanto de Mercedes Sosa, o disco *Geraes* marca um dos momentos da maior e mais importante aproximação do artista com o universo da *nueva canción latino-americana*. *Geraes* é um disco predominantemente acústico¹³², que apresenta um profundo mergulho na cultura popular brasileira e latino-americana. A presença da toada mineira e da folia de reis apoiadas nos timbres da viola e do acordeom conferem uma ambientação rural, do interior de Minas, às canções que serão temperadas de latinidade pela presença da flauta, do charango, do bandolim e do tiple.

O primeiro aspecto a se destacar nesse disco é a forte presença da sonoridade latina conferida centralmente pela participação do Grupo Água. Exemplo disso é a gravação da canção instrumental “Caldera”, composição de Nelson Araya. De andamento rápido,

¹³² Diferentemente do disco anterior do artista, não mencionado anteriormente nesse texto, o *Minas* (NASCIMENTO, Milton. *Minas*. Brasil – EMI/Odeon, 1975), onde percebemos um estilo mais moderno, com o predomínio da guitarra elétrica e outros elementos eletrônicos.

predominantemente em compassos ternários, destaca-se na canção a presença da flauta, do charango e do tiple, além do violão rasqueado e as palmas percussivas.

Outra canção central desse disco é “Volver a los 17”, composição da chilena Violeta Parra. Além da sonoridade latino-americana e da letra em espanhol, que por si só já seriam elementos de um visível diálogo com a América Latina, essa gravação é bastante significativa por se tratar de uma regravação de Violeta Parra, uma das figuras mais expressivas da música latino-americana por seu trabalho com o folclore e sua influência no movimento da *nueva canción* não apenas do Chile, mas de toda a América Latina. Na gravação dessa canção, além do Grupo Água, temos a participação da cantora Mercedes Sosa, que canta em dueto com Milton Nascimento.

Ademais dessas referências diretas à América Latina – pela participação de artistas latino-americanos, pela sonoridade bastante específica e pela regravação de uma figura emblemática desse cancionero – o disco *Geraes* traz elementos temáticos que dialogam com a canção que estava sendo produzida no continente sob o rótulo de *nueva canción latino-americana*. Elementos temáticos esses que são, ao mesmo tempo, herdeiros do nacional-popular brasileiro. De um modo geral o disco é ambientado no interior do país, em um cenário rural, onde a figura do homem “simples” e do trabalhador do campo são ressaltadas em uma forte valorização da cultura popular - havendo ainda espaço para a crítica social e o engajamento político.

A canção que abre o disco, “Fazenda”, como o próprio título sugere, é ambientada no campo. A presença da viola caipira ajuda a compor o cenário interiorano que é ressaltado na letra através de referências a elementos dessa paisagem rural e bucólica: a “bica no quintal”, a lenta passagem do tempo (“E o esquecer era tão normal/ Que o tempo parava”), a presença dos pássaros e das plantas (“Tinha sabiá, tinha laranjeira/ Tinha manga-rosa/ Tinha o sol da manhã”). Ainda nessa ambientação rural, temos “Carro de boi”, de Maurício Tapajós e Cacaso, que com uma letra mais metafórica tematiza a partida e a mudança.

Em um mergulho mais profundo na cultura popular, não apenas em termos de temática, mas de influência estética – característica fundamental da *nueva canción* latino-americana –, temos no disco a gravação de duas canções: “Calix Bento” e “Lua Girou”. “Calix Bento” é uma canção folclórica de Folia de Reis do norte do estado de Minas Gerais, cuja letra foi adaptada por Tavinho Moura. No arranjo, a presença do acordeom, tocado por Dominginhos, e a viola de Nelson Ângelo reproduzem a sonoridade típica da Folia de Reis,

que é acompanhada pela temática religiosa da letra. Já “Lua girou” é uma canção da região de Beira Rio, na Bahia, gravada com arranjo e adaptação de Milton Nascimento.

Em entrevista com Tavinho Moura, Chico Amaral comenta que o *Geraes* “tem muita coisa folclórica, inclusive da América Latina”, ao que o entrevistado reage lembrando um trecho da canção “Promessas do Sol” (“você me quer forte e eu não sou forte mais”) e reafirmando seu interesse na “cultura do povo”. Tavinho Moura conta que seu interesse pelo folclore vem das procissões e congadas que ele via na época da sua infância, quando vivia em Belo Horizonte. Faz, então, um relato de uma situação vivida em certa ocasião no interior de Minas Gerais, na cidade de Porteirinha:

Eu acordei na sala de uma fazenda, lá naquele sertão mesmo, com os caras do Gerais tocando e cantando. Aqueles portinaris, bicho, aqueles caras com os pés descalços, cara que nunca calçou um sapato na vida, e com os instrumentos que eles mesmos faziam. Era uma sonoridade incrível [...]. Aí eu fiquei fascinado. Comecei a ir atrás, ia todo ano, arranjei um gravador e comecei a gravar (AMARAL, 2013:318).

A um só tempo a declaração do artista reafirma no discurso a exaltação da cultura popular encontrada nas produções musicais e esclarece a significação do “popular” acionada ali. Essa representação do homem do “povo”, o homem do interior, o homem “simples” (“que nunca calçou um sapato na vida”), que desperta ao mesmo tempo compaixão e fascínio, é uma típica representação do popular tanto no nacional-popular quanto na canção engajada latino-americana.

A canção “Promessas do Sol”, mencionada por Tavinho Moura, também merece destaque no disco. Composição de Milton Nascimento com letra de Fernando Brant, é uma canção de sonoridade latina bastante presente – conferida novamente pela participação do Grupo Água, com destaque para a presença marcante da flauta de Nano Stiven e do charango de Polo Cabrera – além de possuir um teor engajado e inserir no trabalho de Milton Nascimento a representação indígena. É possível inferir, pelo conteúdo da letra casado à sonoridade, que o eu lírico da canção seja um indígena. Corroboram para isso trechos como o que afirma “Rezo pelos deuses da mata” em conjunto com a presença de um instrumento percussivo de timbre semelhante à maraca – instrumento comum na música latino-americana e que possui origem nas diversas tradições indígenas, sendo para esses povos um elemento de cunho sagrado¹³³. O mote poético pode ser interpretado como uma crítica a situação política

¹³³ Sobre a presença da maraca na tradição de povos indígenas brasileiros conferir, por exemplo, MATTA DA SILVA, 2015: 179.

do país de um modo geral ao mesmo tempo em que uma crítica específica à situação dos povos indígenas, mortos e subjugados ao longo da história do país e de todo o continente e naquele período agravada pela política conservadora desenvolvimentista do governo militar. Recordamos que, desde o começo da década de 1970, a temática da situação indígena ganha novos contornos graças à construção da Rodovia Transamazônica que recortava o território de diversos povos causando uma série de mortes e outros problemas¹³⁴. A situação extrema vivida por esses povos apareceria na canção com um tom de sofrimento e desesperança em toda a letra: “Você me quer forte/ E eu não sou forte mais/ Sou o fim da raça, o velho que se foi”; “Me levaram tudo que um homem precisa ter/ Me cortaram o corpo à faca sem terminar/ Me deixaram vivo, sem sangue, apodrecer”. Esses sentimentos têm o seu ápice no verso “Que tragédia é essa que cai sobre todos nós?”, cantado repetidamente com forte dramaticidade por Milton Nascimento. Esses mesmos versos, quando destacados o “sobre todos nós” dão margem para interpretação tanto sobre a “tragédia” de todos os povos indígenas quanto do povo brasileiro ou mesmo latino-americano sob a égide de violentos regimes ditatoriais, reforçando, portanto, laços identitários entre “povos sofridos”. Para Chico Amaral, “Promessas do Sol” expõe “as veias abertas da América Latina” (2013: 218).

A crítica social volta a aparecer na canção “Menino”, cujo tom é claramente político. Trata-se de uma composição de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos sobre a morte do estudante secundarista Edson Luís, assassinado pela polícia com um tiro no peito durante o regime militar, em 1968, no Rio de Janeiro. A canção, em tom solene e com alto grau de dramaticidade, afirma de forma contundente: “Quem cala sobre teu corpo/ consente na tua morte/ talhada a ferro e fogo/ nas profundezas do corte/ que a bala riscou no peito” e mais “Quem cala morre contigo”, para, em seguida, convocar à atitude de não se calar: “Quem grita vive contigo”. Nesse momento Milton Nascimento entoa gritos que se prolongam quase até o final da canção. Na música de 2 minutos e 46 segundos, o que se ouve a partir do minuto 1:42 são somente os gritos daquele que não se cala perante uma situação de arbitrariedade e violência, até que a última afirmação é reforçada (“Quem grita vive contigo”) e a música termina. Em entrevista a Margarida Autran em 1968, Milton Nascimento menciona a preparação de um compacto¹³⁵ que traria “uma música que talvez dê o que falar”. A canção

¹³⁴ Segundo reportagem de 2013, as investigações da “Comissão da Verdade” indicam que a construção da Transamazônica matou cerca de 8 mil indígenas, representando “uma verdadeira tragédia para 29 grupos indígenas, dentre eles, 11 etnias que viviam completamente isoladas” – sendo difícil falar em números exatos dada a falta de registro. Além das mortes, indígenas sobreviventes foram submetidos ao trabalho escravo para a construção da rodovia. Cf. LIMA, 2013.

¹³⁵ Não identificamos na discografia oficial do artista a existência de um compacto desse período com a gravação de “Menino”.

era “Menino” e a letra apresentava outros versos explicitamente políticos que não se mantiveram na gravação de 1976: “Quem grita sobre teu corpo/ No centro desse palanque/ Renova tua bandeira/ Não há chicote e nem tanque/ que cale a cidade inteira”. E ainda na mesma entrevista, explanando sobre o tema, Milton Nascimento afirma: “De todas as artes, talvez a música seja a que atinge uma camada maior da população, pois no interior o rádio é ainda o meio de divulgação mais usado. Por isso a música deve ter uma certa dose de engajamento” (NASCIMENTO, 1968). Evidencia, assim, sua intenção de conferir engajamento político a sua arte ao mesmo tempo em que deixa sutilmente indicado que esse engajamento não é o predominante (“uma certa dose de engajamento”). Nas palavras de Márcio Borges, “Menino”

Era um tributo ao estudante Edson Luís, morto no Rio durante uma manifestação na porta do “bandejão” universitário. Chorei ao cantar aqueles versos escritos em letra miúda, num papel que Ronaldo segurava trêmulo, enquanto Bituca virava um lamento vindo lá do fundo, voz e violão [...]. Essa música ficou guardada durante anos, só para nosso consumo interno. O tema era doloroso demais e nenhum de nós queria parecer oportunista. Quanto a Ronaldo, estava envolvido demais. Atrás do Cara de Anjo estava um cara destemido. Talvez precisasse dar um tempo fora do Brasil, se as coisas piorassem [...]. Na passeata dos Cem Mil, Bituca saiu de braços dados com nomes famosos da música, Chico Buarque, etc. (BORGES, 1996:180).

O teor da canção, junto às afirmações de poucas palavras, mas facilmente compreensíveis, de Márcio Borges sobre suas intenções e sobre a postura de Ronaldo Bastos e de Milton Nascimento, deixa claro que os amigos e parceiros do Clube da Esquina tinham um posicionamento ideológico, no mínimo, crítico às arbitrariedades do regime militar. Fato esse que transparece nos seus trabalhos, sempre muito mesclados aos de Milton Nascimento. Se o engajamento político não pode, por si só, ser considerado um diálogo com a América Latina, afinal nesse caso a arte falaria da realidade específica do nosso país, devemos insistir em lembrar que essa realidade “específica” não era exclusiva do Brasil. A quase simultaneidade dos regimes ditatoriais na América Latina cria um clima geral de repressão que contribui para o surgimento de um sentimento de solidariedade entre os atores sociais desses países. Falar da morte violenta de um jovem inocente por um regime autoritário nesse período no Brasil não significa falar apenas sobre Brasil. Do mesmo modo que a canção “San Vicente” falava de uma cidade genérica da América Latina querendo falar de Brasil, falar de Brasil, nesse contexto, pode significar querer falar também “genericamente” de América Latina, tendo em vista que a violência gerada por uma ditadura militar nesse período não era um problema que se restringia às fronteiras de uma determinada nação. A identificação de problemas comuns

pode ser um primeiro passo para a defesa de uma unidade na solução desses problemas, no caso, para a defesa de uma identidade latino-americana. Para além disso, o engajamento político na canção dá indício de uma visão sobre a função do artista e o lugar social da arte, discussão muito presente no universo da canção engajada latino-americana – desde o *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, mas que se intensifica no fim dos anos 1960 com as discussões do *I Encuentro de la Canción Protesta* em Cuba.

Assim, ao reunir em um disco elementos do nacional-popular – como crítica social, engajamento político, ambientação rural e valorização do “popular” – com influência estética do folclore, incorporação de uma sonoridade tipicamente latino-americana e presença de artistas dos países vizinhos, tudo costurado por uma narrativa construída ao longo do disco, ele próprio compreendido enquanto um fonograma, Milton Nascimento consegue realizar um deslocamento do nacional-popular para a América Latina e consolidar a faceta latino-americanista de seu trabalho. Faceta essa que, apesar de não ser a única em seu trabalho, nem mesmo nesse disco, vai funcionar como um elo entre sua produção musical e a *nueva canción* solidificando aquela ponte latino-americana. Em edição de 1977, a revista *Manchete*, fazendo uma retrospectiva do ano anterior no campo da arte, abordava o disco *Geraes* com o título “Milton, latino-americano” e afirmava:

Sem se ligar a nenhuma corrente musical específica, Milton Nascimento prossegue em seu trabalho de encarar a música como uma manifestação cultural cada vez mais ampla e geral, na busca de um quadro representativo da América Latina. Por isso não chega a surpreender a participação especial de Mercedes Sosa em uma das faixas de seu mais recente LP – *Geraes* (EMI – Odeon). Inspirados pela música de Violeta Parra, Sosa e Milton oferecem um emocionante momento, onde a frustração da realidade presente os faz evocar o passado em *Volver a los 17*. Ainda à procura da fusão – pelo menos musical – do Brasil com o continente latino-americano, Milton se uniu com o grupo chileno Água, realizando um instrumental especialmente vigoroso – *Caldeira* (MARINHO, 1977).

Uma declaração de Milton Nascimento, reproduzida no livro *Corações Futuristas* de James Anhanguera, corrobora com esse ponto de vista sobre a consolidação da ponte com a América Latina a partir do disco *Geraes*:

Só agora consegui colocar um clima latino que havia começado a aparecer no meu trabalho desde *San Vicente*, *Pablo* e *Dos Cruces* que já tem mais de cinco anos – bem antes da chamada *americanidad* estar na moda. Mas as coisas começaram a se concretizar quando Fernando Brant fez a letra de *Promessas do Sol*, falando dos índios [...] mas quase ao mesmo tempo fui à PUC assistir a um show do Macalé e Moreira da Silva, e para abri-lo

apresentaram os meninos do grupo Água, que me emocionaram demais. Eles são amadores, tocam para conseguir dinheiro e continuar viajando. E só andam por vilarejos, pelos *pueblos* todos dessa América. [...] Aí vou assistir a Mercedes Sosa, essa índia, fiquei fascinado. Na mesma época eu soube que várias músicas minhas estavam sendo gravadas na Venezuela e no Uruguai. Tudo ia convergindo para o que a gente queria fazer (NASCIMENTO apud ANHANGUERA, 1978: 215-6).

Dessa declaração é interessante destacar ainda a intencionalidade do artista em adicionar “um clima latino” ao seu trabalho, do qual já haviam indícios em momentos anteriores, bem como sua afirmação de que essa intencionalidade não advinha de um suposto “modismo” latino-americano da época. Nesse sentido, parece defender que seu interesse na América Latina é genuíno e provém de um momento em que não havia muito interesse ou pouco se conhecia da produção musical dos países vizinhos, buscando, assim, afirmar seu pioneirismo e, com isso, legitimar essa sua faceta latino-americana.

Em 1978 Milton Nascimento lança o álbum duplo *Clube da Esquina II*¹³⁶, pela EMI-Odeon. Nesse disco aparecem novamente canções de cunho político, há um espaço significativo para a temática dos povos indígenas, bem como para a sonoridade latino-americana e para a incorporação do cancionário latino-americano ao repertório.

Das canções que demonstram engajamento político merece destaque “Credo”. Essa canção, uma composição de Milton Nascimento e Fernando Brant, apresenta um tom de crítica social e de esperança na mudança ao mesmo tempo em que convoca à ação

Caminhando pela noite de nossa cidade/ Acendendo a esperança e apagando a escuridão [...]/ Tenha fé no nosso povo que ele resiste/ Tenha fé no nosso povo que ele insiste/ Viver semeando a liberdade em cada coração/ Tenha fé no nosso povo que ele acorda [...]/ Vamos, companheiros, pelas ruas de nossa cidade/ Cantar semeando um sonho que vai ter de ser real/ Caminhemos pela noite com a esperança.

Esses elementos presentes na canção poderiam ser interpretados como uma referência específica à realidade brasileira, no entanto, a canção nos dá indícios de que não se restringem ao Brasil. Ela se inicia com um coro da canção “San Vicente” que, como vimos, é o primeiro marco de aproximação de Milton com a América Latina e carrega um discurso identitário latino-americano. Deste modo, antecipando as diversas referências à “noite” e à “escuridão” e os clamores de esperança presentes no desenvolvimento da canção, que podem fazer alusão a um período social recrudescido como especificamente o da ditadura brasileira, temos o coro,

¹³⁶ NASCIMENTO, Milton. *Clube da Esquina II*. Brasil – EMI/Odeon, 1978.

representando as vozes do povo¹³⁷, cantando “Coração Americano...”, numa afirmação identitária que reivindica a latinidade e situa a canção num contexto mais amplo. Contribui também para essa afirmação identitária a participação do grupo Tacuabé¹³⁸ na gravação, que confere uma sonoridade latino-americana à canção. Isso tudo corrobora nosso argumento de que as canções de cunho político, apesar de aparentemente fazerem referência a uma realidade específica, de fronteiras bem delimitadas, em determinados contextos podem transcender essas fronteiras para abarcar realidades mais amplas.

Outra canção de cunho social que nos interessa destacar é “Maria, Maria”, que nos termos do próprio Milton Nascimento, trata-se de um “hino das mulheres latino-americanas”¹³⁹. Originalmente criada para o espetáculo de balé homônimo do Grupo Corpo¹⁴⁰, a canção narra as características da mulher comum, de classe popular, que é a um só tempo símbolo de sofrimento, força e esperança, naquela que seria uma versão refinada – por acrescentar-se como elemento inovador a questão de gênero – da representação do povo no universo simbólico popular latino-americano. A Maria da canção, nome extremamente popular, é caracterizada ao longo dos versos como uma mulher que “merece viver e amar/ como outra qualquer do planeta”, que tem “força”, “raça”, “gana”, “manha”, “graça”, “sonho” e “fé na vida”, “uma mulher que ri quando deve chorar/ e não vive, apenas aguenta”. O andamento rápido da canção e seu tom vigoroso corroboram com essa imagem da mulher guerreira que segue sempre em frente, sem se deixar abater pelas dificuldades. Essa caracterização ao mesmo tempo em que busca uma universalização, demarca uma especificidade: “Quem traz no corpo a marca/ Maria, Maria/ mistura a dor e a alegria”. Maria apesar de merecer “viver e amar/ como outra qualquer do planeta”, possui uma “marca” que confere a ela uma especificidade. Essa marca poderia ser compreendida como sua condição de

¹³⁷ Na ficha técnica, presente no encarte do disco, nomeia-se o coro referente ao trecho específico da canção “San Vicente” incorporada em “Credo” como “o povo”, expressão seguida dos nomes dos artistas que compuseram o coro.

¹³⁸ O grupo Tacuabé era formado por Pato Rovés, Eduardo Marquez, José Pedro Carrasco e Pippo Spera (todos uruguaios exceto o último, italiano) tendo como repertório músicas de demarcado acento latino-americano, formado por composições autorais ou de outros compositores uruguaios, argentinos, chilenos e venezuelanos. O nome do grupo também carrega a referência latino-americana: “foi dado em homenagem a um índio charrual levado a Paris no século 16 para ser exposto em um museu - o nativo acabou morrendo, na jaula onde estava encerrado, de tristeza” (MACIEL, 2012: 21).

¹³⁹ NASCIMENTO, Milton. Milton Nascimento por Bituca: e vice-versa. Entrevistador: Márcio Borges. Coleção Milton Nascimento: uma Travessia de Sucessos. Seleções Reader’s Digest. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/milton-nascimento/>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

¹⁴⁰ O Grupo Corpo foi fundado em 1975, em Belo Horizonte, tendo estreado no ano seguinte com a apresentação “Maria Maria”, com música de Milton Nascimento (15 no total), roteiro de Fernando Brant e coreografia do argentino Oscar Araiz, entre 1976 e 1982 o balé “Maria Maria” percorreu 14 países dentre a América do Sul e a Europa. O sucesso do espetáculo representou também uma importante divulgação da música de Milton Nascimento pela América Latina. Disponível em: <http://www.grupocorpo.com.br/companhia/historico> Acesso em: 15 fev. 2019.

mulher pobre – talvez negra, indígena ou mestiça, já que a marca se nota no corpo – nascida em um país periférico, mais especificamente, da América Latina.

Retomando a temática indígena, o *Clube da Esquina II* traz três canções que fazem referências a esses povos: “Testamento”, “Canoa, Canoa” e “Ruas da cidade”. A primeira trata da sobrevivência cultural dos povos indígenas. Seu mote gira em torno de uma espécie de “testamento” indígena. Contribui para a construção de um clima fúnebre a presença do trombone – clima que, no entanto, não predomina na canção, sendo alternado como outros mais leves. Ao longo dos versos o eu lírico roga por atitudes que permitam a continuidade de sua família, seu povo, sua cultura: “Um dia joguem minhas cinzas/ Na corrente desse rio/ E plantem meu adubo/ Na semente de meu filho/ Cuidem bem de minha esposa/ [...] Cuidem bem de minha casa/ [...] E plantem meu adubo/ Na semente de meu povo”. A canção menciona ainda a questão da terra indígena enquanto “reserva”: “Na reserva desse índio”. Lembramos que apesar da demarcação de terras indígenas ter sido uma questão abordada apenas na Constituição de 1988, a criação do Parque Nacional do Xingu é já do início dos anos 1960, mas o assunto se prolonga pela década de 1970, quando são realizados ajustes no que tange especialmente a sua demarcação territorial¹⁴¹.

A segunda canção, “Canoa, Canoa” fala especificamente dos Avá-Canoeiros, etnia que habita a região do Rio Araguaia, tendo sido contatada apenas no início da década de 1970 (AVÁ-CANOEIRO, 2018). Na canção esse povo aparece como navegante, pescador, corajoso e solitário:

Canoa, canoa desce/ No meio do rio Araguaia desce/ No meio da noite alta
da floresta/ Levando a solidão e a coragem/ Dos homens que são/ Ava
avacanoê/ [...] Avacanoeiro prefere as águas/ [...] prefere o rio/ [...] prefere
os peixes/ [...] prefere remar/ [...] prefere pescar.

É interessante observar a opção insistente do letrista, Fernando Brant, pelo verbo “preferir”. Preferir denota fazer uma opção por determinada coisa. Compreende-se, portanto, que o modo de vida desse povo representa uma escolha e não, por exemplo, uma ausência. Nesse sentido a imagem que se cria do indígena na canção se afasta daquela visão ultrapassada de linha evolutiva, que o categorizaria como aquele que ainda não atingiu o estado de civilização da sociedade ocidental, para se aproximar de uma concepção que

¹⁴¹ Segundo o Instituto Socioambiental, o Parque Nacional do Xingu, em discussão desde a década de 1950, foi criado no governo Jânio Quadros em 1961, “regulamentado pelo Decreto nº 51.084, de 31/07/1961; ajustes foram feitos pelos Decretos nº 63.082, de 6/08/1968, e nº 68.909, de 13/07/1971, tendo sido finalmente feita a demarcação de seu perímetro atual em 1978”. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xingu#O_Parque Acesso em: 15 jan. 2019.

valoriza a relação desses povos com a natureza – concebida, por vezes, como um valor em si. Disso é possível inferir que os artistas intencionavam atribuir a esse povo, e aos demais povos indígenas por extensão, uma visão positiva – ainda que em meio a certa melancolia e alta dramaticidade, que na canção em questão são acionadas na harmonização e no arranjo, especialmente da segunda parte, com destaque para a presença dos violoncelos.

Já a terceira canção dessa lista surge novamente com o tema da dizimação dos povos indígenas. Ao longo de seus versos são citadas diversas etnias indígenas seguidas de uma afirmação que sugere sua morte: “Guaicurus, Caetés, Goitacazes/ Tupinambás, Aimorés/ Todos no chão/ Guajajaras, Tamoios, Tapuias/ Todos, Timbiras, Tupis/ Todos no chão”. Há ainda na canção uma provável referência à construção da Rodovia Transamazônica. “Horizonte perdido no meio da selva/ Cresceu o arraial”. Segundo definição do dicionário Houaiss (2009:187) da língua portuguesa, “arraial” significa, dentre outras coisas, “acampamento militar”, “povoação impermanente de romeiros” e “povoamento temporário de trabalhadores”, o que no contexto poderia ser uma referência ao próprio processo de construção da rodovia, empreendimento do governo militar. Esses versos são seguidos de uma referência mais explícita a uma estrada: “Passa bonde, passa boiada, passa trator e avião/ Ruas e reis”. Essa nos parece a interpretação mais provável tendo em vista o sabido impacto causado entre as populações indígenas com o desenvolvimento de tal empreendimento levado a cabo no início daquela década, cujas consequências se fizeram sentir ao longo dos anos seguintes¹⁴². Essas representações dos indígenas – especialmente como população que sofre sobremaneira desde a exploração colonial – são elementos recorrentes nos discursos da *nueva canción* – aparecendo como componente essencial identidade latino-americana –, porém incomum nos discursos nacionalistas da MPB, daí a relevância de sua presença na produção engajada de Milton Nascimento no que tange aos interesses deste trabalho.

Colocando a cultura popular em destaque ao buscar inspiração no folclore, o *Clube da Esquina II* traz “Reis e rainhas do maracatu”. Trata-se de um samba cujo enredo, como o nome indica, aborda a tradição do maracatu, cultura de raízes afro-brasileiras. Em um diálogo mais direto com a *nueva canción* há nova incorporação no disco de “Casamiento de negros”, canção folclórica chilena adaptada por Violeta Parra, que se tornou um clássico do cancionero latino-americano. Nessa regravação, a flauta de José Pedro Carrasco, o charango de Pipo Spera, assim como o violão e o bombo leguero de Pato Rovés – os dois últimos, integrantes do grupo Tacuabé – garantem a sonoridade latino-americana da canção.

¹⁴² Sobre as consequências para os povos indígenas da construção da Transamazônica ver a já citada reportagem da “Comissão da Verdade”, em LIMA, 2013.

Também na forma de incorporação do cancionero latino-americano aparece nesse disco aquela que é possivelmente a maior confirmação da adesão de Milton Nascimento a uma defesa da identidade latino-americana: “Canción por la unidad latino-americana”, do cubano Pablo Milanés. Com isso há, a um só tempo, o registro pelo artista de uma das mais representativas canções daquele projeto de integração latino-americana através da canção engajada dos anos 1960 e a inauguração de um diálogo com a nova trova cubana. Como já apontado no capítulo anterior, “Canción por la unidad latino-americana” representa um verdadeiro hino à integração latino-americana, uma canção que narra uma história de separação e unidade da América Latina, denuncia o sofrimento do povo e aponta para a ideia de revolução. Cantada em dueto com Chico Buarque, a versão gravada no *Clube da Esquina II* é uma adaptação da original, com partes da letra modificadas. Comparada à original a canção sofre uma atenuação no seu caráter revolucionário, com a substituição de versos que faziam referência direta à liberdade e à revolução e aqueles que mencionavam nominalmente Simon Bolívar, José Martí e Fidel Castro. Neste sentido poderíamos afirmar que a “latinidade revolucionária”, enquanto “estrutura de sentimento” ou significação geral daquele popular latino-americano, ao encontro do qual Milton Nascimento estaria deslocando o nacional-popular e a “brasilidade revolucionária”, não assume um caráter tão revolucionário assim. A letra adaptada, no entanto, ganha em afirmação identitária, ao apresentar uma mescla entre os idiomas português e espanhol, reforçando o ideal de integração presente na versão original. Pode-se dizer que a gravação dessa adaptação de “Canción por la unidad latino-americana” consagra a defesa de uma identidade latino-americana na obra de Milton Nascimento ao mesmo tempo em que dá pistas sobre a forma de engajamento latino-americanista do artista: antes como um sentimento difuso de pertencimento a uma comunidade imaginada (a América Latina) do que como um projeto político de transformação social.

Em 1980 a cantora Mercedes Sosa volta a participar de um disco do músico, o *Sentinela*¹⁴³. Disco em que os dois cantam em dueto a canção “Sueño con serpientes”, de Silvio Rodríguez, outro importante expoente da nova trova cubana. Antecedendo a introdução da canção, e confirmando seu tom político, temos a declamação de um poema de Bertolt Brecht na voz de Mercedes Sosa:

Hay hombres que luchan un día y son buenos/ Hay otros que luchan un año y son mejores/ Hay quienes luchan muchos años y son muy buenos/ Pero hay los que luchan toda la vida/ Esos son los imprescindibles.

¹⁴³ NASCIMENTO, Milton. *Sentinela*. Brasil – Ariola, 1980.

Nesse disco aparece também uma clássica composição de Milton e Fernando Brant: “Canção da América”. Canção que aborda como tema a amizade e o distanciamento e que, em meio ao contexto das ditaduras militares vivenciadas por toda a América Latina, que forçaram muitos a deixarem seus países, ganha uma aura de discurso latino-americanista, se tornando uma espécie de hino do exílio: “Amigo é coisa pra se guardar/ Debaixo de sete chaves/ Dentro do coração/ Assim falava a canção/ Que na América ouvi/ Mas quem cantava chorou/ Ao ver seu amigo partir”. Carregando também o brasão da esperança: “Qualquer dia, amigo/ Eu volto a te encontrar/ Qualquer dia, amigo/ A gente vai se encontrar”.

Em 1981 Milton Nascimento grava, no álbum *Caçador de mim*¹⁴⁴, a canção “Coração Civil”. Com letra de Fernando Brant, a temática é inspirada na Costa Rica. Segundo conta o próprio letrista, ele teria escrito a canção após ouvir o relato de Paulo Pederneiras, diretor do Grupo Corpo, ao retornar do país, onde fora apresentar o balé “Maria, Maria” – outro indicativo da circulação da obra de Milton Nascimento pela América Latina, afinal o espetáculo contava no total com 15 composições dos artistas. Pederneiras voltara impressionado com a constatação de que não havia exército no país desde 1948.

Fui pesquisar na história e constatei que era isso mesmo. O povo passara a ser responsável pela defesa do país e nunca tivera qualquer problema pelo fato de não contar com um contingente de Forças Armadas. Enquanto isso vivíamos naquela repressão terrível, exército para nós significava algo assustador [...]. Quando fiz a música, tudo era uma utopia para nós, embora as coisas começassem a clarear por aqui (BRANT, 2005: 81).

Na letra dessa canção a capital da Costa Rica aparece como inspiração para a utopia de Brasil (“São José¹⁴⁵ da Costa Rica, coração civil/ Me inspire no meu sonho de amor Brasil”) que se vislumbra: com “liberdade”, “justiça”, “felicidade”, “paz”, com “o povo no poder”. A referência à ausência de exército apontada por Brant fica evidente no verso: “Sem polícia, nem a milícia, nem feitiço, cadê poder?”.

Em 1984, coroando sua atuação latino-americanista, Milton Nascimento vai a Buenos Aires, a convite de Mercedes Sosa, participar de uma apresentação com ela e o compositor León Gieco. Trata-se de um show de grandes proporções ocorrido no estádio do Boca Juniors, o La Bombonera – maior estádio da capital argentina – que resulta na gravação de um disco conjunto, lançado no ano seguinte. O disco com o sugestivo nome de *Corazón Americano*¹⁴⁶ é

¹⁴⁴ NASCIMENTO, Milton. *Caçador de mim*. Brasil – Ariola, 1981.

¹⁴⁵ São José (ou, em espanhol, San José) é o nome da capital da Costa Rica.

¹⁴⁶ NASCIMENTO, Milton; SOSA, Mercedes; GIECO, León.. *Corazón americano / El gran concierto*. Buenos Aires - Polygram, 1986.

uma clara manifestação do discurso identitário latino-americanista. Destaca-se no repertório uma composição de León Gieco, “Sólo le pido a Dios”, canção fortemente influenciada pela cultura política popular latino-americana. Um hino ao engajamento em defesa dos povos inocentes e contra a guerra, a violência, a injustiça e a expatriação:

Sólo le pido a Dios/ que el dolor no me sea indiferente/ que la resequia muerte no me encuentre/ vacío y solo sin haber hecho lo suficiente/ [...] que lo injusto no me sea indiferente/ [...] que la guerra no me sea indiferente/ es un monstruo grande y pisa fuerte/ toda la pobre inocencia de la gente/ [...] que el futuro no me sea indiferente/ desahuciado está el que tiene que marchar/ a vivir una cultura diferente.

Salientam-se também nesse disco as já gravadas por Milton Nascimento, “Sueño com serpientes”, de Silvio Rodríguez, e “Volver a los 17” e “Casamiento de negros”, de Violeta Parra, além de duas canções com a temática do homem do campo: “Cio da terra”, de Milton Nascimento e Chico Buarque, e “Cuando tenga la tierra”. A primeira abordando liricamente aspectos do trabalho no campo: plantio, colheita e manuseio dos produtos da terra (“Debulhar o trigo/ Recolher cada bago de trigo/ Forjar no trigo o milagre do pão [...]”; “Decepar a cana/ Recolher a garapa da cana”; “Afagar a terra/ Conhecer os desejos da terra/ Cio da terra a propícia estação/ E fecundar o chão”). Na gravação os versos são interpretados em português e em seguida declamados em espanhol por Mercedes Sosa em tom explicativo para o público argentino.

Já em “Cuando tenga la tierra” o lirismo atribuído ao trabalho com a terra cede lugar para crítica social na temática da luta pela terra e a esperança no futuro.

Quando tenga la tierra/ La tendrán los que luchan/ Los maestros, los hacheros, los obreros/ [...] Cuando tenga la tierra/ Te lo juro semilla que la vida/ Será un dulce racimo y en el mar de las uvas/ Nuestro vino/ [...] Campesino, cuando tenga la tierra/ Le pondré la luna en el bolsillo y saldré a pasear.

Por fim, o disco conta ainda, como não poderia faltar, com “San Vicente”. A apresentação eternizada em disco não encerra, certamente, os últimos exemplos do latino-americanismo na trajetória de Milton Nascimento, que seguiu existindo em diferentes matizes. Ela representa bem, no entanto, a inserção que o artista alcançou no circuito musical engajado latino-americano ao se tornar um frequente parceiro de Mercedes Sosa e realizar, ao lado da cantora símbolo da luta dos povos excluídos da América Latina, em seu país natal, um show de grandes proporções.

Temos, portanto, ao longo da trajetória de Milton Nascimento uma série de elementos que comprovam sua interlocução com a América Latina e o universo da canção engajada latino-americana, genericamente chamada de *nueva canción*. Elementos esses que estão presentes desde as influências recebidas da música espanhola e latino-americana, ainda no início de sua formação musical, até uma intensa parceria estabelecida com uma das maiores representantes da canção engajada do continente: Mercedes Sosa. Passando por sua circulação (e de sua obra) e influência por países da América Latina – por meio de viagens, apresentações em shows e festivais ou regravações. Além de sua produção musical em diálogo com o universo simbólico popular latino-americano, ao tematizar o homem humilde, sofrido, guerreiro, o indígena, o camponês, todos eles representantes do povo brasileiro e latino-americano; as lutas desses povos pela terra, pela liberdade, pela transformação social e na resistência à ditadura, ao autoritarismo e à violência; a unidade dessas lutas e a defesa de uma identidade latino-americana; ou ainda o papel do artista de somar forças a essa luta. E, é claro, do diálogo estético na incorporação de traços do universo sonoro latino-americano – especialmente andino – e também do folclore tradicional. Todos esses elementos demonstram não apenas a presença da América Latina e uma aproximação com a *nueva canción* na obra de Milton, mas a relevância da faceta latino-americanista assumida pelo artista. Milton Nascimento, apesar de ser um artista polímorfo, consegue incorporar para si a imagem de artista brasileiro mais latino-americanista, responsável pela construção de uma ponte inaugural entre a música popular brasileira e a latino-americana, de modo a se tornar uma referência dessa aproximação entre os brasileiros, como veremos a seguir.

3.2 Milton Nascimento: uma referência do latino-americanismo no Brasil

Milton Nascimento não foi o único artista a se voltar para a América Latina e propor um diálogo com a *nueva canción* latino-americana. Uma série de iniciativas de outros artistas brasileiros procuraram em alguma medida estabelecer essa aproximação. Para citar alguns exemplos, pouco antes da promulgação do AI-5, em 1968, Geraldo Vandré lança seu disco *Canto Geral*¹⁴⁷, um trabalho de viés claramente latino-americanista. Com o título inspirado no livro homônimo do poeta militante do PC chileno, Pablo Neruda (2010), o disco de Vandré

¹⁴⁷ VANDRÉ, Geraldo. *Canto Geral* - Odeon, 1968.

apresenta um teor fortemente engajado em diálogo intrínseco com a *nueva canción* latino-americana – tanto em termos das temáticas quanto da sonoridade (NAPOLITANO, 2010: 231-2). Após o AI-5, no entanto, Vandrê se exila no Chile, ficando afastado do país e do circuito musical brasileiro até 1973, quando retorna do exílio, mas não consegue retomar sua carreira, não dando continuidade a esse discurso latino-americanista.

Em 1973 Sérgio Ricardo grava no disco *Sérgio Ricardo*¹⁴⁸ a canção “Canto americano”, uma composição sua em espanhol que reivindica a identidade latino-americana. Em 1976, Elis Regina, após um período de duras críticas recebidas por sua suposta “cooptação” pelo governo militar (GOMES, 2013: 187), lança o álbum de forte teor engajado *Falso Brilhante*¹⁴⁹, no qual regrava dois importantes nomes do cancionero latino-americano, pais da *nueva canción*: Atahualpa Yupanqui, com a canção “Los Hermanos”, e Violeta Parra, com “Gracias a la vida”. A partir de meados da década de 1970, Chico Buarque de Holanda, que havia se tornado um dos alvos prediletos da censura e devido a isso se afastado dos palcos nacionais, estreita relações com Cuba e a nova trova através dos músicos do Grupo de Experimentação Sonora, especialmente, Silvio Rodríguez e Pablo Milanés. No disco *Chico Buarque*¹⁵⁰ (1978) regrava, em um arranjo bossanovista, “Pequeña serenata diurna” de Silvio Rodríguez. Em 1983 participa do *Concierto por la Paz en Centroamérica*, na Nicarágua, ao lado de nomes como Silvio Rodríguez, Mercedes Sosa e Daniel Viglietti (MATUS, 2016: 41). O encontro resultou em uma produção discográfica ao vivo, *Abril em Managua*, no qual Chico Buarque canta “Não existe pecado” – ao lado do cantor e compositor cearense Raimundo Fagner – e “O que será”. Ao final desta última canção declara: “Nosotros, músicos de Brasil, estamos solidarios con Nicaragua. El pueblo de Brasil está solidario con el pueblo de Nicaragua”, provavelmente em referência à Revolução Popular Sandinista em curso no país desde 1979. Nesse mesmo ano Pablo Milanés vem ao Brasil para uma temporada de shows “patrocinada por Chico Buarque, entre outros” (UM ASTRO, 1983). Ocasão em que Chico Buarque, tendo já uma relação de proximidade com o cubano Pablo Milanés, ficou como uma espécie de anfitrião do músico. Elba Ramalho conta que “[t]eve uma feijoada na casa do Chico e todo mundo estava lá para ver o Pablo: Tom Jobim, Dorival Caymmi, Gal, Cauby, um monte de gente [...]. E a emoção de ter o Pablo no Brasil? Você não viu como Chico estava uma criança no palco, dançando e rindo, soltão?” (RAMALHO, 1983: 24). No

¹⁴⁸ RICARDO, Sérgio. *Sérgio Ricardo* – Continental, 1973.

¹⁴⁹ REGINA, Elis. *Falso Brilhante*. Philips, 1976.

¹⁵⁰ BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. Polygram/Philips – 1978

ano seguinte o cubano participaria do disco *Chico Buarque*¹⁵¹ (1984) cantando com Chico “Como se fosse a primavera (Canción)” composição de Pablo Milanés e Nicolas Guillén em versão de Chico Buarque. E em 1985 Chico participa, ao lado de Mercedes e Silvio Rodríguez, do álbum de Pablo Milanés, *Querido Pablo*¹⁵².

Além dessas personalidades consagradas pela instituição MPB, surge ainda na década de 1970 o grupo Tarancón, uma das mais contundentes iniciativas latino-americanistas do cenário nacional. Composto essencialmente por quatro artistas, Sergio Férrez (Turcão), Emílio de Angeles, Jair do Nascimento (Jica) e Miriam Mirah, o grupo fez grande sucesso no circuito universitário, chegando a lançar nove discos.

A grande novidade introduzida pela banda no circuito musical da época foi o cancionero popular andino e sul-americano com seus gêneros, temáticas e timbres típicos. As referências musicais do grupo foram as mais diversas. Além da Nova Canção, que sem dúvida nenhuma foi preponderante, o Tarancón pertenceu à geração herdeira do movimento tropicalista, do samba de Chico Buarque, da canção de protesto de Geraldo Vandré e da música regional de João do Vale. Uma certa música norte-americana, Bob Dylan, e bandas inglesas como Beatles e Rolling Stones também exerceram alguma interferência na sonoridade produzida pelo grupo (GARCIA, 2006: 2).

O grupo Tarancón foi formado em 1973, mas lançou seu primeiro disco apenas em 1976 – mesmo ano do *Geraes*, que já consolidava a ponte latino-americanista de Milton Nascimento. Nessa mesma linha, há ainda outro projeto latino-americanista, o Raíces de América. Com estreia em São Paulo no ano de 1980, tratava-se de um grupo composto por artistas de diferentes países latino-americanos, dentre brasileiros – como Miram Mirah, integrante do Tarancón –, argentinos e chilenos unidos pelo “forte sentimento de uma história comum latino-americana”¹⁵³. O grupo, concebido por Enrique Bergen, empresário argentino radicado no Brasil, e apadrinhado por Mercedes Sosa, obteve grande simpatia do público brasileiro, especialmente entre os estudantes¹⁵⁴. Tanto o Tarancón quanto o Raíces de América representam iniciativas com um forte discurso identitário latino-americano e, sem deixar de lado outras influências – como a do tropicalismo e da contracultura, por exemplo – dialogam com o folclore e o cancionero engajado da *nueva canción* latino-americana. Ambos, no entanto, são grupos que circulam por um circuito musical alternativo, se

¹⁵¹ BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. Barclay/Polygram/Philips - 1984.

¹⁵² MILANÉS, Pablo. *Querido Pablo*. Barclay – 1985.

¹⁵³ Segundo texto de apresentação do grupo encontrado no site oficial. Disponível: <<http://www.raicesdeamerica.com/portu/sol3.asp>> Acesso em: 18 jan. 2019.

¹⁵⁴ Também segundo informação do site oficial do grupo. Disponível em: <<http://www.raicesdeamerica.com/portu/sol3.asp>> Acesso em: 18 jan. 2019.

comparados aos nomes consagrados da MPB mencionados anteriormente. Seus discos, por exemplo, são todos editados por gravadoras independentes, sendo, portanto, artistas que ficam de fora do *cast* das *majors*.

Outra iniciativa importante na busca de uma aproximação com a música popular latino-americana do período foi o programa de rádio de Abílio Manoel chamado América do Sol. O programa, inaugurado em 1977, era transmitido pela Bandeirantes FM e resumia sua programação a uma hora de música latino-americana, especialmente aquela produção engajada dos anos 1960 e 1970.

De um modo geral o repertório era muito variado, incluindo desde a Nova Trova Cubana, representada por Silvio Rodrigues e Pablo Milanez; a Nova Canção Chilena na voz da família Parra, Victor Jara, Quilapayum, Inti-illimani; as zambas de Mercedes Sosa, as milongas de Athaulpa Yupanqui, o cancionero uruguaio de Daniel Viglietti e Alfredo Zitarrosa; e ainda as mais diversas canções folclóricas de diferentes povos da América Latina. A música brasileira raramente era veiculada, mesmo assim, figuravam na programação canções de Chico Buarque, Milton Nascimento e, numa linha mais folclórica, uma banda de pífanos do nordeste do país (GARCIA, 2015: 76-7).

Não nos parece coincidência que Milton Nascimento estivesse no repertório do programa latino-americanista de Abílio Manoel, preenchendo o pequeno espaço por vezes conferido à música brasileira – ao lado de Chico Buarque, que como vimos também teve algumas iniciativas latino-americanistas –, dado que, como defendemos neste trabalho, ele tenha sido um dos mais destacados artistas nacionais no estreitamento das relações com a América Latina e a *nueva canción*.

Essa iniciativa de Abílio Manoel se torna um meio importante de divulgação da canção engajada latino-americana, contribuindo para a onda latino-americanista que se instala no país. Isso porque, como aponta Tânia Garcia (2015), a música latino-americana tarda bastante em adentrar o circuito musical brasileiro, sendo apenas a partir de 1974 que alguns discos de importantes nomes da *nueva canción* – produzida desde o início da década de 1960 – começam a ser editados no Brasil.

Num breve levantamento do que foi lançado aqui [no Brasil], teve lugar de destaque a gravadora nacional Copacabana. Em 1974, trazia para o público brasileiro *Chile Canta, el disco de plata del folclore chileno* com Violeta Parra, Isabel Parra, Angel Parra e Victor Jara; os Lps de Violeta Parra, *Canciones Inéditas* Vol. 1 e 2, respectivamente em 1975 e 1976, também foram obras lançadas pela Copacabana; e ainda *Santa Maria de Iquique*, do conjunto chileno Quilapayum, em 1975; *Viva Chile* do grupo Inti-illimani, em 1977; e o LP do cantautor Patricio Manns, *El Sueño Americano*, lançado

originalmente no Chile em 1967 e sem data registrada no Brasil. Ainda, antes da estreia do programa América do Sol, a Philips e a Phonogram, editavam no Brasil, dois álbuns de Mercedes Sosa: *Mercedes Sosa*, em 1976 e *A Arte de Mercedes Sosa*, em 1977 GARCIA, 2015: 73).

Outro empreendimento, que não era do campo propriamente musical, mas que também foi fundamental na constituição dessa onda latino-americanista vivenciada no Brasil no período – bem como na definição dos sentidos desse latino-americanismo –, foi o jornal *Versus*. Publicado pela primeira vez em 1975, sob a idealização e direção de Marcos Faerman, *Versus* foi um periódico alternativo, de esquerda, que valendo-se de uma linguagem plural – textos de ficção, poesia, artigos, quadrinhos, desenhos, fotografias, etc. – tinha como temática referencial a opressão e resistência na América Latina. Procurando retratar o presente e o passado do continente, trazia conteúdos sobre importantes personagens da história latino-americana, associados às lutas de libertação nacional e resistência anti-imperialista, como Simón Bolívar, San Martín, Emiliano Zapata, Túpac Amaru. Bem como contava com escritos de autores latino-americanos contemporâneos, como Mario Benedetti, Pablo Neruda, Júlio Cortázar, Gabriel García Márquez e Eduardo Galeano. Além, é claro, de diversos brasileiros, como Caco Barcellos, Toninho Mendes, Eric Nepomuceno, Fernando Moraes, Márcio Souza, José Miguel Wisnik, Maurício Kubrusly, os irmãos Chico e Paulo Caruso, Angeli e Luiz Gê. Marcos Faerman procura definir o que vislumbrava com o *Versus*:

Sonhei com um jornal que contasse a história dos povos da América Latina... que fosse realidade e ficção, de grandes histórias, narradas como histórias, e havia o fascismo na América Latina, havia Chile, eu queria um jornal que contasse a história da resistência na América Latina (FAERMAN *apud* KUCINSKI, 2001: 132-3)

Segundo Kucinski,

VERSUS é uma revista de uma América Latina chocada pelo domínio das ditaduras. Marcos Faerman considerava VERSUS a continuadora do Marcha uruguaio e da Crisis argentina. Em 1977 após Crisis ter sido fechada pelo governo militar argentino, Eduardo Galeano enviou a Marcos Faerman a coleção com “perto de quarenta edições, que somavam 150 textos fundamentais de autores latino-americanos” (2001: 134)

Na análise do autor, “a reutilização desses textos, deslocados no tempo, inclusive textos da época das guerras de independência da América Latina”, pode ser interpretada como uma forma de criar um mito. Mito esse que poderia ser o do “próprio nascimento de uma América Latina para o intelectual brasileiro, que não a conhecia”. Nesse sentido, Faerman

estaria instituindo, “perante o intelectual brasileiro, essa América Latina, um Cone Sul feito de medo e de terror” (KUCINSKI, 2001: 134). *Versus* ajudava, assim, a construir os sentidos do latino-americanismo que se difundia por certos setores culturais do país. Para se ter uma noção da relevância assumida pelo jornal, em “seu apogeu, entre julho e novembro de 1977, [...] chegou a vender mais de 35 mil exemplares por edição” (KUCINSKI, 2001: 131). O periódico teve sua última publicação em 1979, um ano após a saída de Marcos Faerman de sua direção, em função de divergências políticas com a nova linha editorial do jornal, assumida pela Convergência Socialista, que era de orientação trotskista.

Uma última iniciativa latino-americanista do período que gostaríamos de ressaltar é a do cantor e compositor Dércio Marques. Filho de Uruguai e afastado do cânone nacional, Dércio Marques pode ser considerado um dos artistas brasileiros que mais buscou o reconhecimento de uma identidade latino-americana pelos brasileiros, incorporando em sua obra e vida a defesa da unidade latino-americana. Defesa essa que se faz notar em um artigo produzido pelo autor e publicado no jornal *Versus* no ano de 1977, com o título “Coração Americano”, que, segundo análise da estudiosa da trajetória do artista, Letícia Queiroz, “revela muito do pensamento de Dércio”. No artigo

Dércio percorre, com liberdade e radicalismo, as razões que o aproximavam do homem latino-americano, principalmente dos povos originários, e aponta princípios que considerava necessários – senão, urgentes – para uma unidade latino-americana e sua consequente salvaguarda (BERTELLI, 2016: 106).

É desse mesmo ano também, 1977, o primeiro lançamento discográfico de Dércio Marques, *Terra, vento, caminho*, no qual consta duas canções de Atahualpa Yupanqui – uma regravação de “Le tengo rabia al silencio” e a adaptação feita em português por Dércio de “El niño duerme sonriendo” – figura que se tornaria uma referência central na sua obra, retomada em diversos trabalhos do artista. Segundo Letícia Queiroz, “Atahualpa se tornou referência primeira para Dércio, que conhecia detalhadamente o cancionário desse artista argentino, como também suas linhas escritas em poemas e outros pequenos textos” (BERTELLI, 2016: 79). Ademais da influência de Atahualpa, uma importante parcela da obra de Dércio Marques esteve em “estreita relação com movimentos latino-americanos, que inspiraram um repertório pautado, estruturalmente, em premissas político-sociais” (BERTELLI, 2016:12). Nesse sentido, talvez tenha sido o artista brasileiro que mais se aproximou da atuação daqueles artistas da rede latino-americana que buscam desenvolver um projeto de integração da América Latina por meio da canção. Estando, no entanto, à margem da produção musical

canônica do país, acaba representando uma iniciativa pouco expressiva – assim como acontece com o Tarancón e o Raíces de América.

Não obstante a importância de todas essas iniciativas, algumas mais contundentemente latino-americanistas em seu discurso que o próprio Milton Nascimento, este último logra se tornar uma referência da música latino-americana no Brasil. Ele é visto dessa maneira aos olhos dos próprios artistas latino-americanos (que se reúnem ao seu entorno e regravam suas canções), de artistas brasileiros (que o apontam como um elo com a música dos países vizinhos), de pesquisadores e da crítica (que o vêem como um ator importante na mobilização da latinidade no interior da música popular brasileira).

No trabalho de Caio Gomes, por exemplo, o nome de Milton Nascimento, junto aos companheiros do Clube da Esquina, aparece como elemento chave na inserção do Brasil no universo da *nueva canción* (GOMES, 2013: 181-185). Ivan Vilela defende que uma das inovações trazidas pelo Clube da Esquina seja a construção de uma ponte com a América Latina, mais precisamente com a América Espanhola (VILELA, 2010: 26; 2014: 127). A pesquisadora Tânia Garcia, apesar de defender que a inserção do Brasil na *nueva canción* tenha se dado a partir da atuação do Tarancón, afirma que “Milton Nascimento foi o músico brasileiro que mais se identificou com o movimento [da Nova Canção]” (GARCIA, 2006: 10; 2015: 82). Ou ainda, revistas e jornais da década de 1970 sobre Milton Nascimento reproduziam: “Tudo o que ele tem a dizer está em sua música. Para muitos um fenômeno de latinidade e negritude que surgiu em Três Pontas Minas Gerais” (MANCHETE, 1977: 113) ou “O trabalho atual de Milton [...] soube avançar numa direção praticamente inédita entre nós: a direção da música latino-americana” (VINICIUS, 1973).

Entre artistas brasileiros os apontamentos não são diferentes. Em depoimento ao programa argentino “Músicos de Latinoamérica”, sobre Milton Nascimento, o cantor e compositor brasileiro Jorge Vercillo afirma: “ele foi, talvez, o artista no Brasil que mais difundiu a música argentina e... importantes compositores argentinos e a música latina, em espanhol, na canção, aqui no Brasil” (VERCILLO, 2016). Em um sentido semelhante o parceiro de longa data de Milton Nascimento, Wagner Tiso, aponta a sobre a parceria do amigo com a cantora argentina Mercedes Sosa: “foi muito importante pra nossa música aqui do Mercosul, né? Foi o primeiro traço de união mesmo, porque não se sabia muito bem o que eles faziam de música boa. Conhecia-se o tango, conhecia-se alguma coisa” (TISO *apud* AMARAL, 2013: 263). Afirmções que salientam o papel protagonista assumido por Milton Nascimento na mediação entre música popular brasileira e latino-americana no período.

Em relação aos artistas latino-americanos lembramos que segundo depoimento do próprio Milton, bem como de seu parceiro Fernando Brant, sua casa teria se tornado uma verdadeira “embaixada” da música latino-americana na década de 1970. Isso indica que àquela altura o artista já se tornara um nome de referência para os nossos vizinhos. Referência essa que se confirma pela regravação de canções do músico brasileiro pelos colegas dos países vizinhos. Para citar alguns exemplos, em 1979 a cantora Mercedes Sosa regrava em seu disco *Serenata para la tierra de uno*¹⁵⁵ a canção “O cio da Terra” – composição de Milton em parceria com Chico Buarque. No ano seguinte, a cantora argentina, ao gravar um disco ao vivo no Brasil¹⁵⁶, inclui ao lado de canções de destacados nomes da *nueva canción* latino-americana – como Victor Jara, Atahualpa Yupanqui, Tejada Gómez e outros –, a canção “San Vicente”, símbolo do latino-americanismo de Milton Nascimento e canção já consagrada no circuito latino-americano. Lembramos que, segundo o próprio artista¹⁵⁷, sua canção “San Vicente” teria recebido diversas regravações pela América Latina após sua gravação em 1972, no disco *Clube da Esquina I*, sendo bastante difundida nos países vizinhos. Em 1984 Mercedes Sosa volta a gravar Milton Nascimento, desta vez com a canção “Corazón de Estudiante”, uma versão em espanhol da composição do artista em parceria com Wagner Tiso, no disco *¿Será posible el Sur?*¹⁵⁸.

A parceria com Mercedes Sosa – cantora consagrada nacional e internacionalmente, pela *nueva canción* e pela indústria fonográfica¹⁵⁹ – desempenha papel fundamental no posicionamento de Milton Nascimento como referência latino-americanista no Brasil. Essa parceria representou o elo mais consistente entre o artista e a canção engajada latino-americana. Mercedes Sosa, “a voz da América Latina”, era símbolo do canto comprometido, do discurso engajado na problemática social latino-americana. Assim era apresentada no final da década de 1970 pela revista Manchete: “Para o continente latino-americano, ela se tornou a voz que expressa todos os movimentos, protestos e esperanças” (GONÇALVES, 1977: 118-9). Atuar a seu lado conferia legitimidade ao discurso engajado latino-americanista de Milton Nascimento, consagrando-lhe como referência no assunto perante o cenário nacional. Além, é

¹⁵⁵ SOSA, Mercedes. *Serenata para la tierra de uno* - Argentina, Philips, 1979.

¹⁵⁶ SOSA, Mercedes. *Mercedes Sosa - Gravado ao vivo no Brasil* - Brasil, Philips, 1980.

¹⁵⁷ Retomo o depoimento contido em um trecho da citação utilizada no item 3.1.2: “[...] de repente começaram a aparecer gravações de San Vicente de pessoas da América Latina que eu nem sabia que me conheciam”. NASCIMENTO, Milton. Milton Nascimento por Bituca: e vice-versa. *Coleção Milton Nascimento: uma Travessia de Sucessos*. Seleções Reader’s Digest. Entrevista concedida a Márcio Borges. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/milton-nascimento/>>. Acesso em: 25 jul. 2017

¹⁵⁸ _____. *¿Será posible el Sur?*. Argentina, Philips, 1984.

¹⁵⁹ Tendo em vista que não se tratava de uma cantora do circuito alternativo, pelo contrário, pouco após o Festival de Cosquín, que a torna famosa na Argentina, Mercedes assina contrato com a Philips construindo sua carreira a partir das *majors* e alcançando projeção internacional.

claro, de inserir sua personalidade artística no circuito latino-americano, através das gravações de suas composições feitas pela cantora, bem como das atuações conjuntas.

Por outro lado, a atuação de Mercedes Sosa ao lado de Milton Nascimento significou a disseminação do trabalho da cantora argentina e do próprio latino-americanismo no circuito musical brasileiro. Uma reportagem sobre as apresentações do ano de 1977 de Mercedes Sosa no Brasil – no Ibirapuera (São Paulo) e no João Caetano (Rio de Janeiro) – corrobora essa leitura ao referir-se à cantora (ou mais precisamente à sua “voz de compaixão intensa”) como “famosa em todo o Brasil, desde que gravou com Milton Nascimento, *Volver a los 17*” (GONÇALVES, 1977: 118). Na mesma reportagem, em depoimento, a cantora aponta a necessidade de um elo com um artista brasileiro para gravar no país: “[t]enho vontade de gravar aqui, mas só poderia ao lado de um cantor brasileiro, como aconteceu com o Milton” (MERCEDES *apud* GONÇALVES, 1977: 119). Isso reforça a ideia de que a parceria com Milton Nascimento teria sido importante também para a inserção da cantora no circuito nacional. Depois dessa parceria inaugural, em anos posteriores, dentre outras iniciativas, Mercedes gravaria dois discos no país, um disco com canções de brasileiros¹⁶⁰ e outro ao vivo, com arranjos de Wagner Tiso¹⁶¹ – maestro e parceiro de Milton Nascimento –, participaria do programa televisivo *Chico & Caetano* e ainda estabeleceria outras parcerias mais inusitadas: em 1987 chega a gravar com Beth Carvalho, “considerada a madrinha dos pagodeiros”. Sobre este disco da cantora brasileira a revista *Manchete* afirmava: “clama pela unidade latino-americana cantando ao lado de Mercedes Sosa a bonita *Eu só peço a Deus* (León Gieco, versão de Raul Ellwagner)” (MIGUEL, 1987: 80).

A partir dessa parceria, portanto, o trânsito entre pessoas e referências musicais teria sido facilitado. Dito de outro modo, tal como a canção “San Vicente”, ela significou uma via de mão dupla: ajudou a inserir a música latino-americana no circuito brasileiro ao mesmo tempo em que se tornou um canal para que a música brasileira se inserisse (e se legitimasse) no circuito latino-americano. Neste sentido, Milton Nascimento se torna uma referência da música latino-americana no Brasil porque existe não apenas um interesse do artista brasileiro no latino-americanismo, mas do circuito latino-americano em sua figura, havendo, através dele, uma inserção da música latino-americana no circuito nacional.

Interessa-nos, então, identificar o que diferencia a atuação de Milton Nascimento de outros artistas brasileiros, salientando os condicionantes sociais capazes de alçar o artista a

¹⁶⁰ SOSA, Mercedes. *Gente Humilde* - Brasil, Philips, 1982

¹⁶¹ Arranjos são de 1984, mas o disco é de 1985: *¿Será posible el Sur?*, onde ela grava a versão em espanhol de *Coração de Estudante*, de Milton Nascimento, como já mencionado.

essa posição de referência da música latino-americana no Brasil. Nossa tese é a de que existem dois fatores centrais que contribuem para isso: 1) a posição de destaque ocupada por Milton Nascimento no interior do campo da música popular brasileira e 2) o momento de consolidação da sua carreira, que coincide com a decadência do nacional-popular.

Diferentemente de artistas com discursos fortemente latino-americanistas, como por exemplo o grupo Tarancón ou o cantor e compositor Dercio Marques que, como já mencionado, faziam parte de um circuito musical alternativo, Milton Nascimento faz parte do cânone da música popular brasileira. Consagrado ainda na “era dos festivais”, Milton Nascimento é um dos grandes nomes da MPB, sigla que, por sua vez, como já tivemos a oportunidade de demonstrar, esteve no centro dos debates culturais nacionais ao mesmo tempo em que angariou forte prestígio em circuitos internacionais (seja via bossa nova nos EUA, Europa e América Latina, seja via Cinema Novo em Cuba e também outros países da América Latina). Esse fator indica a projeção dos grandes nomes ligados à MPB não apenas no cenário nacional, mas também internacional. Além do destaque no cenário brasileiro, Milton Nascimento se consagra também internacionalmente, especialmente por meio de sua atuação em conjunto com importantes artistas e produtores norte-americanos – como veremos no item a seguir.

Trata-se ainda de um artista atuante em posição privilegiada no interior do mercado fonográfico. Durante as décadas de 1960 e 1970, excetuando-se o primeiro contrato brasileiro do artista que, em virtude das promessas de maiores liberdades (DUARTE, 2006:137), assinou com a Codil – gravadora pela qual lançou o *Milton Nascimento* (1967) –, Milton Nascimento se manteve como parte do *cast* da multinacional Odeon (EMI), uma das maiores empresas do disco operantes no país no período. A partir da década de 1980 integra o *cast* da Ariola (Barclay/Polygram), passando ainda pela CBS, Sony e Warner: todas *majors*. Em um primeiro momento Milton Nascimento representava “mais um investimento para prestígio que um produto rentável para sua gravadora” (BAHIANA, 1975: 21) Situação que se transforma a partir do *Milagre dos Peixes Ao Vivo* (1974), primeiro disco do artista a ultrapassar as 50 mil cópias vendidas. Depois do *Milagre*, segundo reportagem de 1976 da *Revista POP*, com o *Native Dancer* (1975) o *Minas* (1975) e o *Geraes* (1976) completaria-se o “ciclo da maturidade” do artista e seu sucesso comercial: “Lotando ginásios, vendendo centenas de milhares de LPs, ele pode ser considerado, seguramente, o primeiro superstar brasileiro” (FINALMENTE, 1976: 76).

Tudo isso coloca Milton Nascimento em posição de evidência, tornando-o uma referência, não apenas entre os brasileiros mas também entre os latino-americanos. Estando Milton Nascimento em posição de destaque torna-se propício que outros artistas latino-americanos o conheçam e se interessem por ele (e por sua faceta latino-americanista). Um exemplo emblemático é o de Mercedes Sosa: a cantora argentina, já consagrada internacionalmente como uma das maiores vozes da América Latina, segundo conta o próprio Milton, já o conhecia quando este, acompanhado de Vinícius de Moraes, buscou apresentar-se à cantora pessoalmente. Nos termos do artista, ao notar sua presença no camarim a cantora teria dito: “Miiiilton, que prazeer!” (AMARAL, 2013: 188).

A posição importante ocupada no cânone da música popular brasileira e dentro do mercado fonográfico justifica a condição privilegiada em atrair o olhar de artistas latino-americanos, entretanto, não dá conta por si só de explicar o alçamento de seu nome como referência latino-americanista no Brasil. Outros artistas brasileiros em posição tão destacada quanto ou até mais destaca que ele no início dos anos 1970 – nacional e internacionalmente – como, por exemplo Chico Buarque, Elis Regina ou Vinícius de Moraes, apenas por essa lógica teriam plenas condições de assumirem para si essa posição. Como vimos, foi o próprio Vinícius de Moraes quem apresentou Milton Nascimento à cantora argentina, Mercedes Sosa. Elis Regina e Chico Buarque buscaram em alguma medida acrescentar o discurso latino-americanista em seus trabalhos, tendo o último, inclusive, estabelecido consistente relação com a nova trova cubana. No entanto nenhum deles assume essa posição.

O fator diferencial central da atuação de Milton Nascimento, chave para a compreensão desse seu posicionamento de referência no debate latino-americano, é que ele se estabelece no cenário musical nacional no momento de enfraquecimento do nacional-popular. Diferente de outros músicos brasileiros com carreiras consagradas atreladas à nação ele consegue, assim, se movimentar mais facilmente por diferentes registros identitários. Ao mesmo tempo, quando o nacional-popular decai no Brasil e suas representações podem ser deslocadas para América Latina – onde alguns países ainda viviam regimes democráticos no começo dos anos 1970 e os projetos de unidade latino-americana através da *nova canção* estavam em seu auge – Milton Nascimento já possui uma carreira internacionalizada. No mesmo momento de sua consagração nacional, no II FIC (1967), ele assina contrato com a CTI Records para gravar seu primeiro álbum nos EUA e em seguida realiza apresentações pelo México, como já tivemos a oportunidade de apontar e assunto ao qual retornaremos no próximo item.

Importa-nos agora salientar que quando Milton Nascimento se torna um grande artista brasileiro na década de 1970 ele já é um nome reconhecido também fora do país. E, ao se projetar internacionalmente, não se projeta enquanto artista atrelado à nacionalidade, mas a um discurso que se pretende universal. Diferentemente, por exemplo, de Chico Buarque, que primeiro se torna um nome conhecido no Brasil, atrelado aos discursos da cultura e identidade nacionais e, depois, quando se projeta internacionalmente, carrega consigo o peso da nacionalidade. Essa facilidade de articulação de diferentes identidades ou, dito de outro modo, a não fixidez¹⁶² em uma mesma identidade, que permite a Milton Nascimento assumir o discurso latino-americanista, lhe é conferida, em grande parte, pelo declínio do nacional-popular.

Neste sentido é a conjunção de dois fatores que coloca Milton Nascimento como referência latino-americanista no Brasil: trata-se de um grande nome da música nacional, com projeção também internacional, e que, ao surgir no momento de decadência do nacional-popular, tem maiores condições que outros importantes nomes da música brasileira de deslocar as representações desse universo simbólico para a América Latina.

3.3 A atuação particular de Milton Nascimento na rede latino-americana de canção engajada

Demonstradas a presença e relevância da América Latina na trajetória artística de Milton Nascimento, bem como seu papel de destaque entre os brasileiros em termos de latino-americanismo, cabe discutir as particularidades de sua possível inserção naquela rede de canção engajada em torno de um projeto de integração latino-americana. Tendo estabelecido uma ponte mais efetiva apenas em meados da década de 1970, pode-se dizer que a inserção do músico é tardia, já que esses projetos vinham sendo desenvolvidos desde o começo da década de 1960 nos países vizinhos. Além disso, trata-se de uma relação tangencial com aquela rede de artistas engajados, na medida em que, como veremos, o latino-americanismo, ainda que relevante, não se torna um projeto político ou o paradigma de criação da obra do artista, que desde o princípio de sua carreira foi capaz de se deslocar por diferentes registros culturais, articulando diversos discursos identitários e referências sonoras.

¹⁶² Estamos pensando aqui na oposição fixidez-flexibilidade proposta por Michel Nicolau para classificar as diferentes possibilidades que são conferidas aos diversos atores sociais em termos de articulação de diferentes identidades culturais em seus discursos artísticos. Cf. NICOLAU, 2007.

As particularidades da atuação de Milton Nascimento com relação à rede latino-americana de artistas engajados em torno da América Latina se explicam em parte pela conjuntura nacional. Até o final da década de 1960 tínhamos um cenário nacional no qual a ideia força do nacional-popular predominava nos debates estéticos-culturais, de modo que a questão nacional se sobrepunha às temáticas e influências estrangeiras, entendidas como alienação. No campo específico da música popular, havia um mercado fonográfico em franco desenvolvimento favorável à MPB engajada no nacional-popular. Esteticamente, essa MPB engajada havia se constituído sob o guarda-chuva da bossa nova, o que, por sua vez, a distanciava da valorização do folclore – material fundamental da *nueva canción latino-americana*. Nesse sentido, ideológica, estética e mercadologicamente a produção musical do cenário brasileiro até o final da década de 1960 se mantinha distante das propostas de canção engajada latino-americana e do circuito musical do continente. Cenário que começa a se alterar após o fechamento provocado pelo Ato Institucional nº5, em 1968, momento de declínio das utopias revolucionárias e do nacional-popular. Ao mesmo tempo um rearranjo da indústria cultural e do mercado fonográfico retira da forma canção engajada, tradicional da MPB, sua posição de produto mais rentável, de modo a causar um estrangulamento de mercado para esse modelo de canção. Deste modo, abre-se espaço para o surgimento de novas possibilidades de criação, que questionam o modelo tradicional da forma canção engajada, tais como o tropicalismo, as influências contraculturais e o próprio latino-americanismo. Os artistas do período fariam, assim, dois movimentos: o de arejar as produções musicais buscando novas possibilidades estéticas e temático-ideológicas de criação, mas também o de procurar sua realização em outros circuitos musicais e mercadológicos.

O latino-americanismo aparece, então, como uma dessas novas possibilidades de realização estética, política e profissional em um momento de rearranjo do cenário nacional. Em nossa leitura, essa aproximação latino-americanista teria sido facilitada pela semelhança semântica entre o nacional-popular e o popular latino-americano, que permitia uma fácil adequação do universo simbólico que informava o discurso engajado dos artistas nacionais a esse outro contexto. Contribuindo também para essa aproximação havia a presença dos governos ditatoriais compartilhada por grande parte dos países do continente no período, o que fortalecia um sentimento de solidariedade e identificação. Além disso, em termos musicais, a legitimidade já adquirida pela música popular brasileira no circuito latino-americano, via sucesso internacional da bossa nova, atraía a atenção dos artistas dos países

vizinhos já interessados em estabelecer uma aproximação em virtude de seus projetos de integração do continente através da canção.

Milton Nascimento desponta no cenário musical nacional justamente nesse momento de rearranjo – com sua apresentação em 1967 no *II Festival Internacional da Canção*. Mais livre, portanto, das amarras da nacionalidade – em um momento que começa a perder sentido classificar a influência estrangeira e a circulação por outros circuitos musicais, especialmente o norte-americano, como alienação – e tendo se consagrando em um espaço – o dos festivais da canção – cuja fórmula começava a se esgotar, Milton Nascimento percorreria outros caminhos já em suas primeiras produções discográficas.

O alto capital social acumulado pelo artista, que ainda no início da carreira conheceria personalidades-chave do meio musical brasileiro, como Pacífico Mascarenhas, Eumir Deodato, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, contribuiria para lhe abrir portas no meio musical nacional e internacional. A primeira oportunidade internacional apareceria na carreira de Milton Nascimento logo após sua célebre apresentação no II FIC, quando seria convidado pelo produtor musical da CTI Records presente no festival, Creed Taylor, para gravar um álbum nos Estados Unidos. Creed Taylor era um importante produtor norte-americano de jazz que havia se tornado conhecido no Brasil por lançar músicos bossa-novistas como João Gilberto e Tom Jobim no mercado estadunidense. É de sua produção o álbum *Getz/Gilberto*¹⁶³ (1963), que fundia jazz e bossa-nova ao reunir o saxofone de Stan Getz, a voz e violão de João Gilberto e as composições e participação especial de Tom Jobim, chegando a vender mais de dois milhões de cópias no ano de 1964 (LOPES, 2011), popularizando mundialmente a bossa nova. Salientamos com isso o peso do nome que convidara Milton Nascimento para gravar seu primeiro álbum fora do país e, com isso, a caracterização da internacionalização da sua carreira, que se dá na esteira de um caminho aberto pela bossa nova no circuito norte-americano e, portanto, internacional. Alguns meses mais tarde, antes de partir para Nova York para a gravação desse álbum, Milton Nascimento seria apresentado por Eumir Deodato a Herbie Hancock, importante nome do jazz. O pianista norte-americano havia ficado impressionado com o artista brasileiro e queria gravar sua canção “Morro Velho” – uma das três canções classificadas no II FIC. Pouco tempo depois Herbie Hancock participaria, a convite de Milton Nascimento, da gravação de seu primeiro disco produzido nos Estados Unidos, o *Courage*¹⁶⁴ (DUARTE, 2006:138-9).

¹⁶³ GETZ, Stan; GILBERTO, João. *Getz/Gilberto*. Nova York: Verve Records, 1964.

¹⁶⁴ NASCIMENTO, Milton. *Courage*, Estados Unidos: A&M Records/CTI, 1969.

Com produção de Creed Taylor, arranjos de Eumir Deodato e participação de Herbie Hancock, o disco *Courage* (1969), gravado em Nova York, representou o lançamento de Milton Nascimento no circuito norte-americano e internacional – tendo sido lançado antes mesmo do primeiro álbum do artista no Brasil após sua consagração no cenário nacional, o *Milton Nascimento* (1969). A presença no disco de canções em inglês – “*Bridges (Travessia)*” e “*Courage*” – e de uma sonoridade fortemente jazzística, com destaque para o virtuosismo do piano de Herbie Hancock, demonstravam que Milton Nascimento ia afinando sua produção artística também a um gosto internacional-popular¹⁶⁵. Isso indica que o músico brasileiro articulava no interior de sua produção musical diferentes referenciais estético-identitários e que, paralelamente à consolidação de sua carreira no Brasil e antes de suas primeiras iniciativas latino-americanistas, começava a adquirir alcance internacional via circuito norte-americano, na esteira da bossa nova.

Em 1972, mesmo ano do lançamento do *Clube da Esquina I*, disco que marca um passo importante no diálogo do artista com a canção engajada latino-americana, especialmente pela difusão de sua canção “San Vicente” e a inauguração de uma ponte com os vizinhos latino-americanos, Milton Nascimento conhece o compositor e saxofonista estadunidense Wayne Shorter. Em turnê pelo Brasil com seu grupo de jazz Weather Report, Wayne Shorter, que havia ouvido a música de Milton Nascimento através do disco *Courage* e o admirava, fez questão de conhecer o músico brasileiro pessoalmente. Na ocasião o saxofonista convida Milton Nascimento para gravar um disco com ele. Esse disco seria o *Native Dancer*¹⁶⁶, lançado em 1975 – portanto um ano antes do *Geraes*. O disco, que a princípio era para ter Milton Nascimento como convidado, acabou se tornando um trabalho praticamente dividido entre ele e o saxofonista norte-americano: das 9 faixas do disco, 5 são do artista brasileiro, que participa de quase todas as faixas – três delas cantadas em português. Produzido por Jim Price, tendo como engenheiro de som Robert Fraboni – que carregam em seus currículos trabalhos com artistas como Bob Dylan, Eric Clapton e The Rolling Stones – e

¹⁶⁵ É necessário esclarecer que esse internacional-popular não se relaciona com o nacional-popular e o popular latino-americano abordados neste trabalho em seu sentido mais específico de cultura política, ideia força ou universo simbólico que vê na cultura popular um potencial de transformação social e que influenciou temática e esteticamente grande parte da produção cultural de artistas, especialmente nos anos 1960. O internacional-popular, cunhado por Renato Ortiz, diz respeito a um “gosto” mundializado, às manifestações culturais desterritorializadas, que não se ligam a nenhuma identidade específica (nacional, étnica), sendo articulada enquanto identidade mundial. Esse internacional-popular se refere a uma cultura cujo espaço de pertencimento/realização é o da modernidade-mundo. No mesmo nível analítico temos o nacional-popular (entendido simplesmente como a articulação da cultura popular enquanto identidade nacional, ou seja, limitada pelas fronteiras do Estado-nação), o popular-restrito (articulação de culturas locais, com fronteiras bem delimitadas, de caráter infranacional, enquanto identidade restrita), ou o popular latino-americano (entendido enquanto articulação da cultura popular como identidade latino-americana). Cf. ORTIZ, 2000; NICOLAU, 2007.

¹⁶⁶ SHORTER, Wayne. *Native Dancer*: Wayne Shorter featuring Milton Nascimento, Nova York: CTI, 1975.

com participação de Herbie Hancock, além do anfitrião Wayne Shorter, o *Native Dancer* é considerado o trabalho que legitimou a carreira internacional do músico brasileiro. Chico Amaral é categórico: “*Native Dancer* é um dos grandes discos do século 20. E indica, com clareza, que Milton Nascimento passa a ser, naquele instante a principal referência da música brasileira” (2013: 215). Sobre a importância da parceria com Wayne Shorter, Milton Nascimento afirma: “Wayne é meu irmão americano. É o cara que realmente me botou pra ser conhecido no mundo inteiro”¹⁶⁷. Demonstrando a já ativa inserção de Milton Nascimento no circuito mundial de música e sua afinação com um gosto internacional-popular e o universo do jazz, logo após a gravação do *Native Dancer* o brasileiro seguiu participar do Festival de Jazz de Montreux ao lado de outro grande nome do jazz, Ron Carter – com quem também viria a estabelecer parceria.

Assim, já na primeira metade da década de 1970 o músico brasileiro estabelecia uma bem consolidada carreira nacional e internacional. Lembramos que a partir de 1973, com o disco *Milagre dos Peixes* ultrapassando a marca das 50 mil cópias vendidas, Milton Nascimento havia coroadado sua carreira no Brasil, tornando-se não apenas um cantor e compositor de prestígio, mas um produto altamente rentável para o mercado fonográfico. Portanto, em 1976, ano que marca a consolidação do latino-americanismo no trabalho do artista, Milton Nascimento já possui uma carreira fortemente estruturada. Disso decorre que esse latino-americanismo não aparece como o principal meio de estruturação de sua carreira, nem o circuito latino-americano seu espaço de afirmação artística primordial.

Essa carreira construída paralelamente no Brasil e nos EUA – e, lembramos, no momento de declínio do nacional-popular – confere ao artista a possibilidade de se deslocar entre diferentes referenciais estéticos e identitários e estabelecer-se como o artista brasileiro de linguagem universal. Marcus Vinícius, em crítica ao disco *Milagre dos Peixes*, no ano de 1973, traz uma espécie de balanço do trabalho de Milton Nascimento até então que o caracteriza como artista de linguagem universal, ao mesmo tempo em que destaca sua faceta latino-americanista – apontada como certo ineditismo no campo da MPB. Vale a pena a longa citação:

[I]ncorporando jazz a suas raízes, sem que isso significasse nenhum esforço imitativo do que é simplesmente estrangeiro, Milton continuou o seu trabalho de renovação da MPB, acrescido de elementos novos que ao invés de entrarem em conflito com a sua formação mineira, puderam completá-la e

¹⁶⁷ NASCIMENTO, Milton. Milton Nascimento por Bituca: e vice-versa. *Coleção Milton Nascimento: uma Travessia de Sucessos*. Seleções Reader’s Digest. Entrevista concedida a Márcio Borges. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/milton-nascimento/>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

dirigi-la para um sentido de universalidade. [...] O trabalho atual de Milton, ao mesmo tempo que evoluiu maravilhosamente em termos técnicos, soube avançar numa direção praticamente inédita entre nós: a direção da música latino-americana. [...] Milton Nascimento mostra que para expressar um sentimento continental não é preciso recorrer aos clichês de primeira hora [...] Milton Nascimento não cita a música latino-americana. Ele faz música latino-americana ou, melhor dizendo, ele sabe descobrir o ponto exato onde a musicalidade brasileira se funde sonoramente com o elemento latino [...]. Como ninguém, Milton projeta o seu ser mineiro em direção de um sentimento continental [...]. A música de Milton pode, por isso, ser definida como uma síntese exata das musicalidades mineira, negra e latino-americana. E, da confluência destas três raízes, resulta uma obra que pode também vir adicionada de elementos outros, tais como cadências modais gregorianas, ciganas melodias impressionistas, ‘riffs’ jazzísticos e até mesmo células atonais (VINÍCIUS, 1973).

Essa característica polimorfa da linguagem musical de Milton Nascimento pode ser facilmente observada em diversos trabalhos do artista, incluindo aqueles de seu período de maior manifestação de um discurso latino-americanista, o que nos permite afirmar que este último – apesar de importante – não tenha chegado a se constituir uma faceta dominante em seu trabalho.

Na mesma linha dos já mencionados *Courage* e *Native Dancer*, cuja linguagem musical se aproxima claramente de um gosto “internacional-popular”, Milton lança também em 1976, portanto, no mesmo ano de lançamento do disco *Geraes* – símbolo da consolidação da faceta latino-americanista do artista – o disco *Milton*¹⁶⁸ (1976). Novamente gravado nos EUA, produzido por Rob Fraboni e com participação de Herbie Hancock e Wayne Shorter, o disco é composto completamente por repertório próprio do artista, trazendo algumas versões em inglês de suas canções e novas interpretações de outras. Modelo semelhante seria seguido ainda, no final da década, no *Journey to dawn*¹⁶⁹ (1979), outro disco do artista gravado nos EUA.

Para além desses discos com um claro apelo internacional-popular, se olharmos para os discos nacionais do artista lançados nesse período tampouco o latino-americanismo aparece como sua faceta dominante. No ano de 1975, mesmo ano do *Native Dancer*, Milton Nascimento lança *Minas*¹⁷⁰. Disco predominantemente elétrico, que mescla os universos do rock e do “pop”, passando pela bossa nova e o samba-jazz, assumindo, assim, um caráter moderno, urbano e cosmopolita. *Minas* pode ser apontado como uma espécie de contraponto

¹⁶⁸ NASCIMENTO, Milton. *Milton*. Nova York: EMI/Odeon, 1976.

¹⁶⁹ NASCIMENTO, Milton. *Journey to dawn*. Brasil: EMI/Odeon, 1979.

¹⁷⁰ NASCIMENTO, Milton. *Minas*. Brasil – EMI/Odeon, 1975.

complementar¹⁷¹ à proposta do *Geraes*, lançado em seguida. Este último, como vimos, é predominantemente acústico. Nele a presença de instrumentos cuja coloração timbrística remete ao campo, tais como a viola caipira, o acordeon e o charango, bem como da cultura popular, através do folclore, constroem um caráter tradicional, rural e provinciano que o aproxima das propostas da *nueva canción* latino-americana. Concomitantemente, no entanto, há neste disco uma série de elementos que apontam em outras direções. Na canção “Menino”, por exemplo, o arranjo composto por órgão, baixo acústico, bateria e, principalmente, pelas distorções de guitarra constroem uma sonoridade fortemente experimental, mostrando alguma influência do rock progressivo. Em “O que será”, na versão “À flor da pele”, composição de Chico Buarque, cantada em dueto entre Milton e Chico, temos um samba-jazz de arranjo orquestral fortemente marcado pelo trio piano, bateria e baixo, com espaço ainda para *riffs* de trompete com surdina. Ou ainda, em “Circo Marimbondo” o que sobressai é a raiz “afro-banto-mineira” de Milton Nascimento. Com participação de Clementina de Jesus, arranjo com presença de cuíca, repinique, tamborim, surdo, afoxé e agogô, o resultado é uma sonoridade que remete de forma despojada ao samba. Poderiam ser mencionadas ainda, como canções desse disco que seguem em outra direção que não a da faceta latino-americanista de Milton Nascimento, “Viver de amor” e “Minas Gerais”. Somam-se a esses exemplos características mais gerais que aparecem nesse disco – bem como em outros trabalhos do artista – tais como sofisticação harmônica, espaço para a experimentação, orquestração, modulações rítmicas, melodias e temas poéticos sutis¹⁷², que distanciam Milton Nascimento formalmente da *nueva canción* latino-americana.

Neste sentido, mesmo tratando-se do disco em que Milton Nascimento mais se aproxima do universo da *nueva canción*, o *Geraes* não poderia ser apontado como um disco onde o latino-americanismo se sobreporia às demais facetas do artista, resultando em um disco de música latino-americana. Na linha do que expressa o crítico Marcos Vinícius na citação anterior sobre o percurso de Milton Nascimento até o *Milagre dos Peixes*, podemos afirmar sobre o *Geraes* que ao incorporar a música latino-americana nesse disco, Milton não o faz em um sentido imitativo ou de citação, mas de fusão desta música com elementos de brasilidade, de raiz negra e mineira, o que resulta em algo completamente novo. Nesse

¹⁷¹ Existe de fato uma possibilidade de interpretação desses dois discos como uma espécie de álbum duplo. Uma série de elementos indicam a ligação entre ambos os discos, tais como seus títulos que se complementam, compondo o nome do estado “Minas Gerais” ou a insinuação de continuidade entre um e outro conferida pela fato de que a última canção do *Minas*, “Simples”, termina com o mesmo acorde que inicia “Fazenda”, a primeira canção do *Geraes*, dentre diversos outros elementos. Conferir, por exemplo, NUNES, 2005: 40-46.

¹⁷² Alguns exemplos de características formais gerais que se aproximariam da *nueva canción* podem ser encontrados em NAPOLITANO, 2010: 231, citado anteriormente neste trabalho no item 2.2.3 do capítulo 2.

trabalho, assim como em outros do artista, suas diferentes facetas compõem um fenômeno que se pretende universalizante. Curiosamente, em um jogo de palavras, “Geraes” pode se referir ao que é geral, universal, ao mesmo tempo em que faz referência ao específico, particular, quando tomado como forma abreviada de se referir ao estado Minas Gerais.

Neste sentido, a identidade latino-americana se insere na obra de Milton Nascimento em um contexto musical mais amplo, que virá a ser classificado mais tarde como *world music*. Ivan Vilela afirma que, apesar de o conceito de *world music* ser da década de 1980, é possível dizer que Milton Nascimento e o Clube da Esquina já realizavam esse tipo de música (sem fronteiras) no início da década de 1970. Segundo Ivan Vilela:

Se pensarmos em World Music como um conceito musical que cria um amálgama entre elementos de culturas locais, étnicos, com a música pop, veremos que o disco Clube da Esquina, de 1972, foi o precursor deste conceito, muito antes de Paul Simon (VILELA, 2014:129).

Essa característica da música de Milton Nascimento é confirmada mais tarde pela indicação de seu nome como melhor músico de *world music* do ano pela revista americana *Down Beat* por dois anos consecutivos (1991 e 1992), pela presença do LP *Txai*¹⁷³ (1990) no topo da lista da revista *Billboard* na categoria *world music*, além da premiação do Grammy, também na categoria *world music*, para o disco *Nascimento*¹⁷⁴ (1997) (DUARTE, 2006: 288 e 298). Sobre a premiação do Grammy e a diversidade de sua música, um depoimento do artista é ilustrativo:

Acho que criaram esse gênero a partir de minhas próprias músicas. Sempre me indagaram qual era meu estilo, mas eu não queria me rotular. Então, eles criaram essa qualificação para a música que não é feita nos EUA ou na Inglaterra. Música do mundo está mais perto do que estou cantando¹⁷⁵

Pensando com Michel Nicolau (2007: 200-1) poderíamos afirmar a respeito de Milton Nascimento que ele se insere no circuito mundial de música como um ator flexível. Isso significa dizer que ele tem liberdade de se deslocar entre diferentes registros culturais na composição de sua produção artística sem que isso implique perda de valor de mercado para sua obra. Essa flexibilidade lhe é conferida pelo acúmulo de certos capitais – social (proximidade com atores sociais chaves no meio musical nacional e internacional), econômico (provém de uma família de classe média), cultural (conhecimento musical

¹⁷³ NASCIMNETO, Milton. *Txai*. Brasil: CBS, 1990.

¹⁷⁴ NASCIMENTO, Milton. *Nascimento*. Brasil: Warner, 1997.

¹⁷⁵ NASCIMENTO, M. Pêmios. In: Site Oficial de Milton Nascimento. Disponível em: <http://miltonnascimento.com.br/premios.php>. Acesso em: 21 fev. 2019.

influenciado por uma mãe que havia sido aluna de piano de Villa-Lobos; domínio do idioma inglês). Basta notarmos que Milton Nascimento não é reconhecido no mercado internacional de música como o cantor engajado latino-americano, ou brasileiro, mas como alguém que prescinde de uma fixidez estética e identitária. Na contracapa do LP *Courage*, por exemplo, o crítico e fundador da revista *Rolling Stone*, Ralph Gleason, escreve:

Sua voz tem aquele calor que imediatamente a gente associa ao sentimento latino e a *algo mais*, desde há muito ausente do panorama musical norte-americano. [...] Um dos aspectos mais agradáveis no cenário da música norte-americana é sua diversificação. [...] Neste mundo de tão variados povos, há agora mais um cuja música é *capaz de “falar” todos os idiomas*. [grifos nossos] (GLEASON, 1970 [1969])

Assim, a identidade latino-americana não aparece na obra de Milton Nascimento como a identidade mestra, em função da qual as demais identidades são mobilizadas, mas sim como uma dentre as demais identidades mobilizadas – via discurso da diversidade – na construção de uma identidade internacional-popular ou, dito de outra forma, na construção de sua imagem como um músico sem fronteiras. Esse aspecto constitui uma diferença fundamental de Milton Nascimento com relação aos artistas latino-americanos da chamada *nueva canción*, os quais faziam da identidade latino-americana a referência primordial de seus trabalhos, aquela que organizava todas as demais (locais e nacionais) em torno de um ideal de integração continental. Ao ter a identidade internacional-popular como organizadora das demais, a Milton Nascimento é conferida a possibilidade de falar uma linguagem musical universal, enquanto, por exemplo, Mercedes Sosa, para a qual a identidade mestra é a latino-americana, teria maiores dificuldades de se colocar do mesmo modo, estando mais fixa a uma linguagem musical territorializada. Essa fixidez não significa que a cantora não circule por diferentes circuitos musicais, mas que o faz a partir de um registro cultural específico, territorializado (local, nacional ou regionalmente), do qual não conseguiria se descolar facilmente sem que isso implicasse algum prejuízo de valor de mercado para sua obra.

Sociologicamente falando, a estratégia¹⁷⁶ de inserção de Milton Nascimento no mercado global é articular seus discursos identitários restritos (mineiro), nacionais e latino-americanos a um discurso internacional-popular. No caso de Mercedes Sosa, essa mesma estratégia é fixar-se no discurso latino-americano, o qual articula em si identidades nacionais e infranacionais, mas não se desterritorializa de sua fronteira continental para integrar a modernidade-mundo e compor uma identidade internacional-popular – estando inclusive,

¹⁷⁶ Não queremos dizer com isso que essa seja uma ação racional deliberada.

muitas vezes, em contraposição a essa imagem, por vezes encarnada na cultura norte-americana, cosmopolita, global. Dito de outro modo, diferentemente de Milton Nascimento, Mercedes Sosa, ao se inserir no mercado mundial de música enquanto cantora engajada latino-americana, não poderia incorporar determinados elementos de uma cultura internacional-popular sem que isso soasse destoante. Se, por um lado, Milton Nascimento tem a possibilidade de gravar canções em inglês, jazz e mesmo “pop”, sem que isso pareça completamente deslocado, por outro, provavelmente causaria grande estranhamento se “a voz da América Latina” cantasse em inglês ou incorporasse a seu repertório canções de Madonna, por exemplo.

Além dessa não fixidez na identidade latino-americana, outra diferença fundamental entre Milton Nascimento e os artistas da rede latino-americana de canção engajada é que aquele não possui uma trajetória artística que o caracterize como uma artista engajado *stricto sensu*. Sua obra não representa um projeto político-ideológico e suas produções musicais não seguem um modelo de canção engajada mais estrito. Não encontramos em sua trajetória artística textos, manifestos, declarações ou atitudes contundentemente políticas, no sentido de um comprometimento político mais explícito. Apesar de se identificar com um certo imaginário de esquerda da época, nunca foi filiado, por exemplo, ao Partido Comunista.

Tomando novamente Mercedes Sosa como contraponto analítico, lembramos que a cantora argentina, por sua vez, tem sua carreira fortemente estruturada no discurso político-ideológico. É nesse aspecto que Mercedes Sosa sustenta sua realização artística-profissional. No livro *Mercedes Sosa, la mami*, Fabián Matus (2016), filho e produtor de Mercedes faz um comentário ilustrativo desse aspecto de sua carreira. Falando sobre a turnê argentina da cantora em 1982 – ano de retorno do seu exílio, após ter sido impedida de se apresentar nos palcos do país pela ditadura militar desde 1979 –, afirma: “sabíamos que estávamos fazendo algo que tinha mais a ver com a política do que com o artístico e com o cultural [...]. A turnê tinha que adquirir forçosamente esse conteúdo político porque era uma forma de subsistir a partir do ideológico” (MATUS, 2016: 38). Para além da consciência sobre a importância política daquela turnê que trazia de volta a principal voz da música argentina censurada durante anos por um governo autoritário, a parte final do depoimento de Fabián deixa claro também a consciência de que era no aspecto político-ideológico que se garantia o êxito artístico de Mercedes Sosa. No depoimento de Gustavo (“Popi”) Spatocco, arranjador, diretor musical e amigo próximo da cantora – com quem trabalhou por 22 anos –, seu compromisso político-ideológico também é salientado:

Ela tinha uma consciência muito grande sobre o que colocava em cima do palco, entendendo que o valor não era ela mas sim as canções que cantava. O valor da cultura, da representação de um povo, até de um continente, que assumia o tempo todo [...]. As apresentações de Mercedes não eram shows leves, desses que a gente canta as músicas e vai embora contente. Estamos falando de canções que traziam as memórias de um continente que sofreu muito, com consciência ideológica [...] Mercedes assumia o ideológico sendo uma das vozes mais importantes do mundo, quando poderia cantar qualquer coisa (SPATOCCO, *apud* MATUS, 2016: 101)

Com isso queremos apontar que o latino-americanismo aparece no trabalho de Milton Nascimento de maneira um pouco distinta que no de outros artistas mais engajados nos projetos de integração latino-americana. Para o artista brasileiro esse latino-americanismo aparece menos com um viés de projeto político e mais como um “sentimento de latinidade”, um tanto difuso e de caráter simbólico. Esse sentimento, reforçado pelo contexto autoritário compartilhado pelas diferentes nações do continente entre fins da década de 1960 e a década de 1970, se sustenta a partir do “popular” – representado na figura do homem “simples”, sofrido, dos excluídos, em síntese os “condenados da terra”. Chico Amaral afirma que Milton Nascimento traz consigo “o sentimento do mundo” e que sua voz carrega várias vozes, especialmente a das mulheres e de “outros excluídos da ordem dominante: índios, negros, crianças, brasileiros, latino-americanos” (AMARAL, 2013: 242). É isso que aproxima o artista daquela rede latino-americana, especialmente da cantora Mercedes Sosa, fazendo com que seja possível a construção de uma ponte entre a música popular brasileira e latino-americana.

Paradoxalmente, é também isso que diferencia a atuação do brasileiro com relação à de seus colegas latino-americanos. Essa postura de adesão a um “sentimento latino-americanista” mais difuso, que não chega a fixar Milton Nascimento no discurso estético-identitário latino-americano a ponto de torná-lo um artista de música latino-americana e/ou de integrá-lo àquela rede de artistas da *nueva canción*, encontra sua razão de ser nas características ímpares do mercado fonográfico brasileiro e da instituição cultural MPB. Na década de 1970, diferentemente do mercado de outros países da América Latina, o mercado fonográfico brasileiro já se encontrava bastante desenvolvido e em franco crescimento: crescia a uma taxa média de 15% ao ano (MORELLI, 1991: 47), chegando, no final da década, a atingir a 5ª posição no mercado mundial (DIAS, 2000: 54). Apesar de haver certo cerceamento mercadológico para a MPB engajada desde final dos anos 1960, a música nacional resistia “bravamente à concorrência estrangeira, mantendo a preferência da maioria

dos compradores de disco durante todo o tempo” (MORELLI, 1991: 53), de modo que o mercado para a produção de musical nacional continuava gigantesco no período. Para completar, a partir de meados da década de 1970, em um cenário de expectativa de abertura política e de transformações no mercado fonográfico, a sigla MPB volta a se beneficiar do crescimento mercadológico. Segundo Marcos Napolitano,

Em meados da década de 70, com a entrada de novas gravadoras (como a WEA), a modernização dos estúdios e a perspectiva de abertura política, a MPB voltou a ser altamente valorizada comercialmente, além de manter-se no topo da hierarquia cultural do país. Álbuns significativos, do ponto de vista artístico e comercial, demarcam essa clivagem como por exemplo: Meus Caros Amigos (Chico Buarque, Philips, 1976); Milagre dos Peixes (EMI, 1974) e Minas (EMI, 1977) de Milton Nascimento, Falso Brilhante (Philips, 1976) de Elis Regina. Além disso, novos nomes surgidos neste campo, como o cearense Raimundo Fagner e o alagoano Djavan conseguiram dinamizar o mercado de MPB em meados dos anos 70. Entre 1978 e 1979, a MPB voltou a ocupar um espaço comercial e cultural bastante destacado, consolidando-se como a “faixa de prestígio” e de lucro a longo prazo da indústria fonográfica (NAPOLITANO, 2010: 270).

Neste contexto Milton Nascimento é, a um só tempo, um dos “monstros sagrados” da MPB e “produto” altamente rentável para o mercado. Estando a MPB no “topo da hierarquia cultural” nacional, enquanto instituição capaz de fornecer os parâmetros daquilo que deve ser considerado autenticamente nacional, Milton Nascimento se torna um representante da mais alta cultura e, portanto, identidade nacional. Identidade essa que, por sua vez, ainda que comece a poder ser discursada pelo viés da diversidade – em um momento de incipiência de processos de globalização e mundialização da cultura –, não poderia ser representada exclusivamente por um discurso identitário latino-americano.

Paralelamente, a própria robustez do mercado fonográfico brasileiro para a produção nacional não permite que seus principais nomes restrinjam suas produções à articulação identitária latino-americana. Invertendo-se a lógica, às produções restritas a determinado discurso identitário, como o latino-americano, não é conferido o mesmo espaço de destaque nesse mercado. Situação que se comprova pela posição ocupada por artistas como Dércio Marques ou os grupos Tarancón e Raíces de América, que com seus discursos mais estritamente latino-americanistas, em momento algum chegam a ocupar posições semelhantes à de Milton Nascimento, seja em termos de mercado ou de hierarquia cultural nacional. É importante lembrar ainda que no seio da MPB, bem como do mercado fonográfico brasileiro, o tipo de produção engajada *stricto sensu* também não era fortemente valorizada. Retomamos a título de ilustração a já mencionada comparação de Marcos Napolitano entre Geraldo

Vandré e Chico Buarque, onde o primeiro, exemplo de artista brasileiro com um tipo de engajamento mais estrito, não obteve o mesmo êxito profissional que o segundo, cujo engajamento sempre fora mais flexível¹⁷⁷. Se o mercado brasileiro não pode se limitar nem ao discurso latino-americano, nem à música de protesto, um artista que se limite a isso terá um espaço, obviamente, também limitado nesse mercado. O que queremos frisar, assim, é que essa posição de destaque, tanto na hierarquia cultural nacional quanto no mercado fonográfico, ao mesmo tempo em que torna Milton Nascimento uma referência latino-americanista no Brasil o impede de se fixar em um discurso identitário latino-americano e estruturar sua carreira em torno disso, construindo para si uma imagem de cantor de protesto latino-americano. Se assim o fizesse, certamente não seria alçado à posição de cânone da música popular brasileira. Isso contribui para que seu engajamento latino-americanista seja mais difuso que o de seus colegas latino-americanos e que, portanto, ele não se insira do mesmo modo naquela rede. Milton Nascimento, conseqüentemente, não estrutura sua carreira nesse latino-americanismo e não se integra àquela rede de artistas latino-americanos, mas dialoga com ela, integrando aqueles discursos à sua produção na construção de uma imagem de artista polímorfo.

A partir da atuação de Milton Nascimento no circuito latino-americano de canção engajada é possível indicarmos a particularidade da aproximação dos demais brasileiros naqueles projetos de integração da América Latina através da canção engajada da década de 1960. Se Milton Nascimento, uma das principais referências latino-americanistas do cenário nacional, possui uma atuação tardia e tangencial naquela rede, as atuações dos demais músicos brasileiros do período dificilmente poderiam ser definidas de forma muito diferente. A avaliação sobre as particularidades do latino-americanismo no cenário musical brasileiro, realizada por Tânia Garcia da Costa, nos contempla:

O trabalho musical do Tarancón – e posteriormente do grupo Raíces da América – que elegeu a Nova Canção como a marca principal do seu repertório constituiu, entre nós, 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. Ao contrário daqui, em países como a Argentina, o Uruguai e o Chile, a Nova Canção foi um movimento com raízes profundas na cultura local e mobilizou uma gama de artistas bastante expressiva, alcançando pelo menos duas gerações (GARCIA, 2006: 3)

¹⁷⁷ Ver o item 1.3. do capítulo 1 deste trabalho ou Cf. NAPOLITANO, 2010: 134.

Ainda que existam diversas iniciativas, como as apontadas anteriormente neste capítulo, o paradigma da música engajada latino-americana não se estrutura de fato no Brasil, como em outros países do continente. Não temos no caso da música nacional um projeto de integração latino-americana deliberadamente expresso, como houve no caso da Argentina o documento *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, por exemplo. No Brasil o latino-americanismo surge como um componente da contracultura, em um momento de abertura do cenário musical nacional para as influências estrangeiras e não de busca das “raízes profundas da cultura local”, como bem salienta Tânia Garcia.

Considerações finais

Partindo-se da constatação de que a partir do final da década de 1960 foi possível notar um movimento, inexistente até então, por parte de alguns artistas brasileiros, de se voltar para América Latina na realização de um diálogo com a canção engajada latino-americana, este trabalho procurou discutir como se criaram as condições e quais os sentidos dessa aproximação entre música popular brasileira e latino-americana.

Milton Nascimento aparece como uma figura central nessa relação: como o artista que possui uma expressiva produção musical com abordagem da temática latino-americana; como o artista brasileiro que circula pela América Latina e estabelece parcerias com alguns importantes nomes da canção engajada latino-americana; e como o músico brasileiro mais lembrado, por outros artistas, estudiosos, críticos e por ele mesmo, como aquele que inaugurou uma ponte entre a canção brasileira e a latino-americana, se tornando uma referência do latino-americanismo no Brasil. Tomando sua trajetória à luz da conformação do campo da MPB e dos projetos da *nueva canción*, esperamos ter conseguido demonstrar que as particularidades da atuação do artista naquela rede latino-americana de canção engajada tem sua razão de ser em fatores que transcendem os interesses puramente individuais, alcançando as estruturas da sociedade brasileira.

Por meio de um panorama do debate político-cultural que estruturou o nacional-popular no cenário brasileiro, procuramos demonstrar como o campo cultural nacional se manteve ao longo da década de 1960 fortemente centrado na questão nacional, distanciando-se das influências estrangeiras, pensadas em termos de alienação. Nesse mesmo momento, o franco desenvolvimento industrial, proporcionado em grande parte pela política conservadora desenvolvimentista do governo militar, refletia-se no mercado de bens culturais. Esse desenvolvimento favorecia a produção da chamada MPB, então um dos principais produtos do mercado fonográfico nacional, o que criava ótimas condições de atuação profissional para os artistas sob tal égide. Somando-se a isso ainda, temos que, esteticamente, a MPB engajada no nacional-popular havia se constituído sob o guarda-chuva da bossa nova, o que a distanciava daqueles movimentos de renovação do folclore espalhados pelo restante do continente. Todos esses fatores – ideológicos, mercadológicos e estéticos – ajudam a explicar o distanciamento inicial – e, portanto, a aproximação tardia – dos brasileiros daqueles movimentos da *nueva canción*.

A partir do final da década de 1960, no entanto, com o recrudescimento do regime militar após o AI-5, em 1968, e o esmaecimento do horizonte revolucionário, assistimos a um declínio do nacional-popular enquanto sistema de representações predominante nos debates político-culturais. Esse declínio, acompanhando a incipiência de um processo de globalização econômica e mundialização da cultura, desloca a nação da posição central na estrutura significativa daquele sistema de representações, retirando-lhe o monopólio da organização das identidades. Concomitantemente, o mercado fonográfico nacional passa por um processo de rearranjo que retira da canção engajada da MPB sua posição de centralidade, provocando uma retração de mercado para esse modelo de canção. Essa transformação no quadro político-ideológico e estrutural-mercadológico provoca uma abertura no cenário musical nacional para novos paradigmas de criação e influência estrangeira, criando, assim, as condições para a aproximação dos artistas brasileiros daqueles projetos de canção engajada na América Latina. Aproximação essa que será facilitada, primordialmente, pela semelhança entre os sistemas de representação que informavam as produções de um e outro campo musical, a saber, o nacional-popular e o popular latino-americano, fazendo com que fosse possível um deslocamento das representações do primeiro em direção ao segundo. Outros fatores concorreram para esse processo, como a legitimidade já adquirida pela música popular brasileira no circuito latino-americano via bossa nova e o sentimento de solidariedade, transmutado em sentimento de identificação, em virtude da simultaneidade dos governos repressivos vivenciados em diversos países da América Latina no período.

Entre os sentidos dessa aproximação, identificamos o florescimento de um “sentimento de latinidade”, muito apoiado na possibilidade de deslocamento das representações do nacional-popular para o popular latino-americano, após o declínio daquele no contexto brasileiro. Esse sentimento aparece de forma um tanto difusa. Em solo brasileiro – e Milton Nascimento é o exemplo mais concreto disso – o discurso latino-americanista não chega a se transformar em um projeto político de defesa da unidade latino-americana ou conformar um paradigma de criação musical, como se verifica entre os países onde os movimentos da *nueva canción* desabrocharam.

Referência Bibliográfica

AMARAL, Francisco Eduardo Fagundes. *A música de Milton Nascimento*. Belo Horizonte: Editora e Consultora Gomes, 2013.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANHANGUERA, James. *Corações futuristas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.

ARRAES, Miguel Newton. O que foi o MCP?. *Arte em Revista*, ano 2, v. 3, n.p., 1964. Disponível em: <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/depnew.pdf> . Acesso em: 10/10/2018.

BERTELLI, Letícia Queiroz. *Dércio Marques: da Latinoamérica ao Brasil de dentro*. 2016. 155f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, 2016.

BORGES, Marcio. *Os sonhos não envelhecem: História do Clube da Esquina*. São Paulo, Geração Editorial, 1996.

BRACELI, R. *Mercedes Sosa: la negra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.

BRANT, Fernando. *Fernando Brant: em depoimento a Liana Fortes*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2005, (Coleção Gente),

CANDIDO, Antonio. “Uma Palavra Instável”. In: _____. *Folha de São Paulo*, 27 ago 1995, Caderno Mais, n.p. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/8/27/mais!/26.html>. Acesso em: 05/10/2018.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do desenvolvimento: JK-JQ*. (Tese de doutoramento) São Paulo: USP, 1972.

CHIAPPE, Gabriela Bravo; FARFÁN, Cristian González. *Ecos del tiempo subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: LOM Ediciones, 2009.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DINIZ, Sheyla Castro. “*Nuvem cigana*”: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Campinas: Unicamp, 2012.

_____. Desbundados e marginais: a MPB “pós-tropicalista” no contexto dos anos de chumbo. XII *Brasa: Congresso Internacional da Brazilian Studies Association*, vol. 12, p. 1-15, Londres, Inglaterra, 20-23 ago. 2014.

DONGHI, Tulio Halperin. *História Contemporânea da América Latina*. Madri: Alianza Editorial, 1998.

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1979.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. “Apresentação”. In: TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: Fábrica de ideologias*. 2ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GARCIA, Milizandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p.127-62, 2004.

_____. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Tânia da Costa. “Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60”. In: *Actas del VI Congreso de Música Popular IASPM/AL*. Buenos Aires, 2005.

_____. Abílio Manoel e a *ola latino-americana* no Brasil dos anos 1970. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 4, v. 1, p. 68-84, jul.-dez. 2015.

_____. Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano. Versão digital cedida pela autora, p.1-22, 2006. [Publicação original: In: *ArtCultura*, [s.l.], v.8, n. 13, p.175-188, jul.-dez. 2006].

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritos revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003

GOMES, Caio de S. “*Quando um muro separa, uma ponte une*”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). 2013. 227p. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GÓMEZ, Armando Tejada et. al. *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. [Mendoza, AR, 1963]. In: Homenaje a Mercedes Sosa. *Realidad económica*. Buenos Aires, AR, nº 247, p. 7-10, oct/nov 2009. Disponível em: <http://www.iade.org.ar/system/files/ediciones/realidad_economica_247.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2019.

HALL, Stuart. Significação, representação, ideologia: Althusser e os debates pós-estruturalistas. In: _____. *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 160-198.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX 1941-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. O. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 2 ed, Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1981.

IANNI, Octávio. *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. *Imperialismo da América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

_____. *Imperialismo e cultura*. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

KUCINSKI, Bernardo. Versus: política como metáfora. In: _____. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 2 ed, São Paulo: Edusp, 2001.

LOPES, Patrícia de Almeida Ferreira. A trajetória de Tom Jobim durante o período que abrange a elaboração dos álbuns *Matita Perê* e *Urubu* (1971 – 1976). *II Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS*. ECA/USP, 14 out. 2011, p.1-8.

MARTINS, Carlos Estevam. “Anteprojeto do Manifesto Centro Popular de Cultura” [1962]. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 2a ed Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1981, [Anexo 1] p. 121-144.

MATTA DA SILVA, Gilmar. *Instrumentos Musicais dos Índios Aikewára*. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 9, n. 3, p. 155-189, jul./dez. 2015.

MATUS, Fabián. *Mercedes Sosa: la mami*. Buenos Aires: Planeta, 2016.

MEDAGLIA, Júlio. “Balanço da bossa nova”. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2003.

MORAES, José G. V. de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MORAIS, Cida. *O teatro de José Vicente: primeiras obras*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MORELLI, Rita de Cassia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: UNICAMP, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. A breve primavera antes do longo inverno: uma cartografia histórica da cultura brasileira antes do golpe de Estado de 1964. In: *História Unisinos* v.18, nº3, p.418-428, set./dez. 2014a.

_____. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). *Hamania del Sur*. ano 9, nº 16, jan./jun. 2014b. p. 51-63.

_____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, 2004, p.103-126.

_____. A relação arte e política: uma introdução teórico-metodológica. In: *Revista Temáticas*, Campinas, vol. 19 (37/38), p. 25-56, jan./dez. 2011.

_____. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1968)*. Versão digital revista pelo autor, 2010 [Publicação original: São Paulo: Annablume, FAPESP, 2001]

NERUDA, Pablo. *Canto geral*. Tradução de Paulo Mendes Campos. 16 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

NICOLAU NETTO, Michel. *Discursos identitários em torno da música popular brasileira*. 2007. 248p. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. 2005, 177f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 3a ed São Paulo, SP: Brasiliense, 1991.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

PACHECO, Mateus de Andrade. *Milton Nascimento: num canto do mundo, o conto do Brasil*. 2014, 389f. Tese (Doutorado em História Cultural). Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

PRADO, Maria Lígia; PELLEGRINO, Gabriela. *História da América Latina*. São Paulo: Contexto, 2014

RIDENTI, Marcelo Siqueira. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Intelectuais e Artistas Brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, jan.-jun. 2007, p. 185-195.

RIOS, Jefferson Del. *Depoimentos: Violência e Ternura*. In: MORAIS, Cida. *O teatro de José Vicente: primeiras obras*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 461-469.

SANTOS, Daniela Vieira. Revisitando o Nacional Popular na Cultura: uma proposta sociológica de contextualização do termo no Brasil. *XVI Congresso Brasileiro de Sociologia*, vol. 16, pp.1-22, Salvador, BA, Brasil, 2013.

SCHMIEDECKE, Natália. *"Tomemos la história en nuestras manos": utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973)*. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista, Franca, 2013.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política 1964-1969". In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SOUZA, Fabio Silva de. *O movimento de Cultura Popular no Recife (1959-1964)*. 2014. 130f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SOUZA, Tárík; ANDREATO, Elifas. *Rostos e gostos da música popular brasileira*. Porto Alegre: L&PM Editores: 1979.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: Fábrica de ideologias*. 2ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

VIANNA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

VILELA, Ivan. Nada Ficou Como Antes. *Revista USP*, São Paulo, v. 87, p. 14-27, 2010.

_____. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. *Música em perspectiva*, Curitiba, v.7 n.2, p. 101-13, dez. 2014.

VILLAÇA, Mariana Martins. "América Nuestra" – Glauber Rocha e o cinema cubano. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, nº 44, pp. 489-510, 2002.

_____. *Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. 1996, 254f. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1997.

Entrevista:

HERNÁNDEZ, Frank. "El Pavo Frank: 'No quiero dar lástimas después de que me han reconocido como un musico de talento'". Entrevistador: Alfredo Churión. *Herencia Latina*, Venezuela, fev./mar. 2008. Disponível em: <http://www.herencialatina.com/El_Pavo_Hernandez/El_Pavo_Hernandez.htm>. Acesso em: 24 set. 2017.

NASCIMENTO, Milton. "De bem com a vida e com o trabalho". Entrevistador: Fernando Brant. [1997]. In: ESTANISLAU, Andréa (org.). *Coração Americano: 35 anos do álbum Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Prax, 2008.

_____. "Sou do mundo, sou Minas Gerais". Entrevistador: Vitor Nuzzi. *Revista do Brasil*. [s/l], nº 67, 2012.

_____. Milton Nascimento por Bituca: e vice-versa. Entrevistador: Márcio Borges. Coleção *Milton Nascimento: uma Travessia de Sucessos*. Seleções Reader's Digest, [s/d]. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/milton-nascimento/>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

_____. Milton Nascimento solta a voz nas estradas do mundo. Entrevistador: Heloneida Studart. *Manchete*. Rio de Janeiro, ed. 1314, p. 113, 1977. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/165619>>. Acesso em: 19 jan. 2019.

Artigos de jornal e revista:

BAHIANA, Ana Maria. Querem que o Milton seja herói. Ele não: prefere a margem, a sombra. A música. *O Globo*, p. 21, 26 dez. 1975. Disponível em: <http://miltonnascimento.com.br/assets/pdf/1970N-queremquemilton.pdf>. Acesso em: 11 out. 2018.

FINALMENTE, surge um superstar brasileiro!. *POP* [Editora Abril], nº 1955, p. 74-6, 1977. Disponível em: < http://miltonnascimento.com.br/assets/pdf/1970N-02_6.pdf>. Acesso em: 11 out. 2018.

GLEASON, Ralph. Contracapa do LP *Courage* [reprodução], [1969]. In: MILTON Nascimento nos Estados Unidos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, nº 241, p. 2, 16 jan. 1970. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=bola%20sete>. Acesso em: 14 fev. 2019.

GONÇALVES, Olivia. Mercedes Sosa. *MANCHETE*. Rio de Janeiro, nº. 1330, p.118-9, 1977. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/171512>> Acesso em: 03 jan. 2019.

LIMA, Luciana. Construção de rodovias no governo militar matou cerca de 8 mil índios. *iG*. Brasília, [n.p.], 25 set. 2013. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2013-09-25/construcao-de-rodovias-no-governo-militar-matou-cerca-de-8-mil-indios.html>. Acesso em: 13 jan. 2019.

MACIEL, Luiz. Clube da Esquina Dois Disco 1. *Abril Coleções*. São Paulo: Abril, 2012 (Coleção Milton Nascimento, v. 12).

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch, nº. 1314, 1977. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/168933>> Acesso em: 03 jan. 2019.

MARINHO, Flávio. Milton, latino-americano. *Manchete*. Rio de Janeiro, ed. 1292, p.100, 1977. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/165619>>. Acesso em: 19 jan. 2019.

MIGUEL, Antônio Carlos. Beth de todos os sambas. *Manchete*. Rio de Janeiro, nº 1817, p. 80, 1987. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/243152>. Acesso em: 05 jan. 2019.

NASCIMENTO, Milton. Depoimento. In: CADA apresentação era uma volta no tempo. A primeira travessia foi um show que nada pode igualar. *Manchete*. Rio de Janeiro, ed. 1838, p.72-3, 1987. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/245628>. Acesso em:

_____. Milton Nascimento, a longa travessia do sucesso. Entrevistadora: Margarida Autran. *Manchete*. Rio de Janeiro, ed. 849, p. 77, 1968. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/87741>> . Acesso em: 19 fev. 2019.

RAMALHO, Elba. “Eu: primeira pessoa”. Texto de Renato Sérgio. *Manchete*. Rio de Janeiro, ed. 1649, 1983, p. 24. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/222020>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

UM ASTRO cubano no Brasil. *Manchete*. Rio de Janeiro, ed. 1647, 1983, p. 76. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/221798>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

UM SHOW de samba chamado Bola Sete. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, nº 314, p.10, 20 fev. 1975. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/118411> Acesso em: 14 fev. 2019.

VINÍCIUS, Marcos. Milton, milagre de peixes e de música. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 set. 1973. Disponível em: < <http://miltonnascimento.com.br/assets/pdf/1970N-folha.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

Verbetes:

ARRAIAL. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

AVÁ-CANOEIRO. Povos indígenas do Brasil. In: INSTITUTO Socioambiental. [s/l]. 2018. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Av%C3%A1-Canoeiro>>. Acesso em: 01/10/2018

TOADA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14244/toada>>. Acesso em: 07 de Jan. 2019.

JOSÉ Vicente. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359451/jose-vicente>>. Acesso em: 11 /02/2019.

Vídeos:

LYRA, Carlos. *1964: Entrevistas/ Carlos Lyra*. Entrevistador: Fábio Eitelberg. São Paulo: Univesp TV, [2014] 29:14min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zeaBxcbb9h8>>. Acesso em: 02 nov. 1/2018.

MORENO, Joice Silveira. Depoimento [113-115 min]. In. COISA Mais Linda - Histórias e casos da bossa nova. Direção: Paulo Thiago. Brasil: Sony, 2005. 1 DVD (128min).

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qq6TsJkCDSc&t=1s>>. Acesso em: 30 out. 2018.

VERCILLO, Jorge. Depoimento. [39-40min]. In. *Entrevista Milton Nascimento - Músico de Latinoamérica*. Argentina: Encuentro, [2016]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pURUDnDViFY>> Acesso em: 02 nov. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. *Aula*. [2º sem. 2017]. São Paulo: USP, 2017. Digital. Aula da disciplina “História do Brasil Independente II”, ministrada na FFLCH-USP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SFGohmKEccA&index=4&list=PLhFHZqt2v9fsGLkq8Qiaz8FMxGjrGp5Kg&t=0s>>. Acesso em: 02 out. 2018.

Sites consultados:

Milton Nascimento: <http://www.miltonnascimento.com.br>

Grupo Corpo. <http://www.grupocorpo.com.br/companhia/historico>

Instituto Socioambiental: <https://www.socioambiental.org>

Referência discográfica:

ALARCÓN, Rolando; MANNS, Patricio; PARRA, Ángel; PARRA, Isabel. *La Peña de los Parra*. Chile – Demon LPD 015, 1965.

_____. *Rolando Alarcón y sus canciones*. Chile – RCA Victor, 1965.

_____. *Rolando Alarcón*. Chile – RCA Victor CML2380, 1966.

_____. *Canciones de la Guerra Civil Española*. Chile – Tiempo VBP 238, 1968.

ALARCÓN, Rolando. *El mundo folklórico de Rolando Alarcón*. Chile – Tiempo VBP 264, 1969.

_____. *Por Cuba y Vietnam*. Chile – Tiempo VBP 286, 1969.

_____; INTI-ILLIMANI. *A la resistencia española / A la revolución mexicana*. Chile – Hit Parade, 1969.

_____. *El hombre*. Chile – Tiempo VBP 325, 1970.

_____. *Canta a los poetas soviéticos*. Chile – DICAP DCP-14, 1971.

_____. *Canciones desde una prisión*. Chile – Tiempo VBP 339, 1971.

_____. *El alma de mi pueblo*. Chile – Tiempo VBP 376, 1972

- BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. Polygram/Philips –1978 .
- BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. Barclay/Polygram/Philips - 1984.
- CANCIÓN Protesta/Casa de las Américas. Cuba – Casa de las Américas, 1968.
- CHILE pueblo (en el 2º año del Gobierno Popular). Chile – IRT IL124, 1972.
- GETZ, Stan; GILBERTO, João. *Getz/Gilberto*. Nova York: Verve Records, 1964.
- GRUPO de Experimentación Sonora del ICAIC 3. Cuba – EGREM LDA3460, 1975
- INTI-ILLIMANI. *Si somos americanos*. Bolivia – Impacto, 1969.
- _____. *Inti-Illimani*. Chile – JotaJota JYL 05, 1969.
- _____. *Canto al programa*. Chile – DICAP JYL10, 1970.
- JARA, Victor. *Pongo en tus manos abiertas*. Chile – Jota Jota JYL-03, 1969.
- JOBIM, Antônio C.; SINATRA, Francis A. *Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim*. Estados Unidos – Reprise, 1967.
- LYRA, Carlos. *Depois do Carnaval*. Rio de Janeiro: Philips 1963.
- LYRA, Carlos. *Carlos Lyra*. México: Capitol – 1967
- LYRA, Carlos. *Saravá*. México: RCA/Victor – 1969
- LYRA, Carlos. *Saravá*, Rio de Janeiro: BMG – 2001
- LOS OLIMAREÑOS (Braulio López e Pepe Guerra). *Los Olimareños*. Uruguay – Antar PLP-5044, 1962.
- _____. *Los Olimareños en Paris*. Uruguay – Antar PLP5054, 1964.
- _____. *De cojinillo*. Uruguay – Orfeo ULP 90-527, 1965.
- _____. *Quiero, a la sombra de un ala*. Uruguay – Orfeo ULP 90.505, 1966.
- _____. *Canciones con contenido*. Argentina – Producciones Tucumán PT 84001, 1967.
- _____. *Nuestra razón*. Uruguay – Orfeo SULP 90.520, 1969.
- LUNA, Félix; RAMÍREZ, Ariel. *Cantata Sudamericana*. Intérprete: Mercedes Sosa. Argentina – Philips, 1972.
- MANNS, Patricio. *Entre mar y cordillera*. Chile – Demon LPD021, 1966.
- _____. *El sueño americano*. Chile – Arena LPD-036, 1967.
- _____. *El folklore no ha muerto, mierda*. Chile – CBS/Philips 113.001, 1968.

_____. *La hora final*. Chile – CBS/Philips 123.001, 1969.

_____. *Patricio Manns*. Chile – Philips 6458 020, 1971.

MILANÉS, Pablo. *Pablo Milanés*. Cuba – EGREM LD3556, 1976.

MILANÉS, Pablo. *Querido Pablo*. Barclay – 1985.

MOURA, Tavinho. *Como vai minha aldeia*. RCA Victor, 1978

NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento* - Codil, 1967.

_____. *Courage*, Estados Unidos – A&M Records/CTI, 1969.

_____. *Milton*. Brasil – EMI-Odeon, 1970.

_____; BORGES, Lô. *Clube da Esquina I*. Brasil – EMI/Odeon, 1972.

_____. *Milagre dos Peixes*. Brasil – EMI/Odeon, 1973.

_____. *Milagre dos Peixes Ao Vivo*. Brasil – EMI/Odeon, 1974.

_____. *Minas*. Brasil – EMI/Odeon, 1975.

_____. *Geraes*. Brasil – EMI/Odeon, 1976.

_____. *Milton*. Nova York: EMI/Odeon, 1976.

_____. *Clube da Esquina II*. Brasil – EMI/Odeon, 1978.

_____. *Journey to dawn*. Brasil: EMI/Odeon, 1979.

_____. *Sentinela*. Brasil: Ariola, 1980.

_____. *Caçador de mim*. Brasil: Ariola, 1981.

_____. *Txai*. Brasil: CBS, 1990.

_____. *Nascimento*. Brasil: Warner, 1997.

NASCIMENTO, Milton; SOSA, Mercedes; GIECO, León. *Corazón americano / El gran concierto*. Buenos Aires – Polygram, 1986.

NO VOLVEREMOS atrás. Chile – Dicap DCPUP 1, 1973.

PARRA, Ángel. *Ángel Parra vol. II*. Chile – Demon LPD 029, 1966.

_____. *Canciones de amor y muerte*. Chile – Peña de los Parra UBP-297, 1969.

_____. *Canciones funcionales / Ángel Parra interpreta a Atahualpa Yupanqui*. Chile – Peña de los Parra/DICAP DCP-3, 1969.

PARRA, Isabel. *Isabel Parra*. Chile – Demon LPD 026, 1966.

_____. *Isabel Parra vol. II*. Chile – Arena LPD-058-X, 1968.

_____. *De aquí y de allá*. Chile – Peña de los Parra/DICAP DCP 27, 1971.

_____. *Isabel Parra y parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. Chile – DICAP DCP 46, 1972.

QUILAPAYÚN. *Quilapayún 3*. Chile – Odeon LDC 35163, 1968.

_____. *Por Vietnam*. Chile – JotaJota JYL 01, 1968.

RICARDO, Sérgio. *Um senhor de talento*. Rio de Janeiro: Elenco, 1963.

RICARDO, Sérgio. *Sérgio Ricardo* – Continental, 1973.

SALUDO cubano. Chile - DICAP DCP-26, 1971.

SE CUMPLE un año ¡y se cumple!. Chile – Movimiento de Acción Popular A-484 / LPVE 6276, 1971.

SHORTER, Wayne. *Native Dancer: Wayne Shorter featuring Milton Nascimento*, Nova York: CTI, 1975.

SOSA, Mercedes. *Canciones con fundamento*. Argentina – El Grillo, 1965.

_____. *Yo no canto por cantar*. Argentina – Philips, 1966.

_____. *Hermano*. Argentina – Philips, 1966.

_____. *Para cantarle a mi gente*. Argentina – Philips, 1967.

_____. *El grito de la tierra*. Argentina – Philips, 1970.

_____. *Serenata para la tierra de uno* - Argentina, Philips, 1979.

_____. *Gente Humilde* - Brasil, Philips, 1982

_____. *¿Será posible el Sur?*. Argentina, Philips, 1984.

VANDRÉ, Geraldo. *Canto Geral* - Odeon, 1968

VIGLIETTI, Daniel. *Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra*. Uruguay – Antar PLP5024, 1963.

_____. *Hombres de nuestra tierra*. Uruguay – Antar PLP 5045, 1965.

_____. *Canciones para el hombre nuevo*. Uruguay – Orfeo ULP 90501, 1968.

_____. *Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. Cuba – Areito/EGREM LDA 3395, 1972.

_____. *Trópicos*, Uruguay – Orfeo Sulp 90575, 1973.

_____. *Trópicos*, Argentina – La Cornamusa E/011, 1973.

ZITARROSA, Alfredo. *Canta Zitarrosa*. Uruguay – Tonal, CP 040, 1966.

_____. *Del amor herido*. Uruguay – Tonal CP 061, 1967.

_____. *Yo sé quién soy*. Uruguay – Orfeo ULP 90504, 1968.

_____. *Zitarrosa 4*. Uruguay – Orfeo ULP 90519, 1969.

Anexo – Letras das canções

Bodas

Milton Nascimento e Ruy Guerra

Chegou no portão um canhão
dentro de uma canhoneira, neira, neira...
tem um capitão calado
de uma tristeza indefesa, esa, esa...
Deus salve sua chegada
Deus salve a sua beleza

Chegou no porto um canhão
de repente matou tudo, tudo, tudo...
capitão senta na mesa
com sua fome e tristeza, esa, esa...
Deus salve sua rainha
Deus salve a bandeira inglesa

Minha vida e minha sorte

numa bandeja de prata, prata, prata...
eu daria à corte atenta
com o cacau dessa mata, mata, mata...
todo o cacau dessa mata, mata, mata...
daria à corte e à rainha
numa bandeja de prata, prata, prata...
pra ver capitão sorrindo

Foi-se embora a canhoneira
sua pólvora e seu canhão, canhão, canhão...
porão e barriga cheia
vai mais triste o capitão
levando cacau e sangue, sangue, sangue...
Deus salve sua rainha
Deus salve a fome que ele tinha

Cadê

Ruy Guerra e Milton Nascimento

Meu príncipe encantado
Meu príncipe cansado
Cadê tuas botas de sete léguas?
E a Tilim de Peter Pan?
E a tua esperança Branca de Neve?
Cadê quem levou?
Quem levou?

Meu príncipe esperado
Meu príncipe suado
Que é do beijo da Bela Adormecida
E a espada de condão

E o país maravilhoso de Alice
Cadê quem levou?
Quem levou?

Meu príncipe assustado
Meu príncipe queimado
Corta a noite escura desta floresta
Mata o fogo do dragão
Traz da lenda os jogos de nossa festa
Pr'eu poder brincar
E sorrir

Calix Bento

Música de Tavinho Moura

Letra adaptada de Folia de Reis do norte de Minas

Ó Deus salve o oratório
ó Deus salve o oratório
onde Deus fez a morada
oiá, meu Deus, onde Deus fez a morada,
oiá

Onde mora o calix bento
onde mora o calix bento
e a hóstia consagrada

oiá, meu Deus, e a hóstia consagrada, oiá
De Jessé nasceu a vara
de Jessé nasceu a vara
e da vara nasceu a flor
oiá, meu Deus, da vara nasceu a flor, oiá

E da flor nasceu Maria
e da flor nasceu Maria
de Maria o Salvador
oiá, meu Deus, de Maria o Salvador, oiá

Canção da América

Milton Nascimento e Fernando Brant

Amigo é coisa pra se guardar
debaixo de sete chaves
dentro do coração
assim falava a canção
que na América ouvi
mas quem cantava chorou
ao ver seu amigo partir

Mas quem ficou, no pensamento voou
com seu canto que o outro lembrou
e quem voou, no pensamento ficou
com a lembrança que o outro cantou

Amigo é coisa pra se guardar
no lado esquerdo do peito
mesmo que o tempo e a distância digam não
mesmo esquecendo a canção
o que importa é ouvir
a voz que vem do coração

Pois seja o que vier, venha o que vier
qualquer dia, amigo, eu volto
a te encontrar
qualquer dia, amigo, a gente vai se encontrar

Canção do Sal

Milton Nascimento

Trabalhando o sal é amor o suor que me
sai
Vou viver cantando o dia tão quente que
faz
homem ver criança buscando
conchinhas no mar
trabalho o dia inteiro pra vida de gente
levar

Água vira sal lá na salina
Quem diminuiu água do mar?

Água enfrenta o sol lá na salina
Sol que vai queimando até queimar
Trabalhando o sal
Pra ver a mulher se vestir
E ao chegar em casa
Encontrar a família a sorrir
Filho vir da escola
Problema maior de estudar
Que é pra não ter meu trabalho
E vida de gente levar

Canción por la unidad latinoamericana

Pablo Milanés

El nacimiento del mundo se aplazó por
un momento,

Fué un breve lapso del tiempo, del
universo un segundo

Sin embargo parecía que todo se iba a
acabar

Con la distancia mortal que separó
nuestras vidas

Realizaron la labor de desunir nuestras
manos

Y apesar de ser hermanos nos miramos
con temor

Cuando pasaron los años, se
acumularon rencores

Se olvidaran los amores, parecíamos
extraños.

Que distancia tan sufrida que mundo tan
separado

Jamás hubiera encontrado sin aportar
nuevas vidas.

Esclavo por una parte, servil criado por la otra

Es lo primero que nota el ultimo en desatarse

Explotando esta visión de verlo todo tan
claro.

Un dia se vió liberado por esa revolución.

Esto no fue un buen ejemplo para otros por
liberar

La nueva labor fue aislar, bloqueando toda
experiencia

Lo que brilla con luz propia nadie lo puede
apagar

Su brillo puede alcanzar la oscuridad de otras
costas

Quién pagará este pesar del tiempo que se
perdió

De las vidas que costó, de las que puede
costar

Lo pagará la unidad de los pueblos en
cuestión

Y al que niegue esta razón la historia
condenará.

Canción por la unidad latinoamericana*
Pablo Milanés – Versão de Chico Buarque 1978

El nacimiento de un mundo
 Se aplazó por un momento
 Fue un breve lapso del tiempo
 Del universo un segundo

Sin embargo parecia
 Que todo se iba a acabar
 Con la distancia mortal
 Que separó nuestras vidas

Realizavan la labor
 De desunir nossas mãos
 E fazer com que os irmãos
 Se mirassem com temor

Cuando passaram los años
 Se acumularam rancores
 Se olvidaram os amores
 Parecíamos extraños

Que distância tão sofrida
 Que mundo tão separado
 Jamás se hubiera encontrado
 Sin aportar nuevas vidas

E quem garante que a História
 É carroça abandonada
 Numa beira de estrada
 Ou numa estação inglória

A História é um carro alegre
 Cheio de um povo contente
 Que atropela indiferente
 Todo aquele que a negue

É um trem riscando trilhos
 Abrindo novos espaços
 Acenando muitos braços
 Balançando nossos filhos

Lo que brilla com luz propia
 Nadie lo puede apagar
 Su brillo puede alcanzar
 La oscuridad de otras costas

Quem vai impedir que a chama
 Saia iluminando o cenário
 Saia incendiando o plenário
 Saia inventando outra trama

Quem vai evitar que os ventos
 Batam portas mal fechadas
 Revirem terras mal socadas
 E espalhem nossos lamentos

E enfim quem paga o pesar
 Do tempo que se gastou
 De las vidas que costó
 De las que puede costar

Já foi lançada uma estrela
 Pra quem souber enxergar
 Pra quem quiser alcançar
 E andar abraçado nela

Já foi lançada uma estrela
 Pra quem souber enxergar
 Pra quem quiser alcançar
 E andar abraçado nela

Canoa Canoa

Nelson Angelo e Fernando Brant

Canoa Canoa desce
No meio do rio Araguaia desce
No meio da noite alta da floresta
Levando a solidão e a coragem
Dos homens que são
Ava avacanoê
Ava avacanoê

Avacanoeiro prefere as águas
Avacanoeiro prefere o rio

Avacanoeiro prefere os peixes
Avacanoeiro prefere remar
Ava prefere pescar
Ava prefere pescar

Dourado, arraia, grumatá
Piracará, pira-andirá
Jatuarana, taiabucu
Piracanjuba, peixe-mulher

Canto Latino

Milton Nascimento e Ruy Guerra

Você que é tão avoadada
pousou em meu coração
moça escuta esta toada
cantada em sua intenção
nasci com a minha morte
dela não vou abrir mão
não quero o azar da sorte
nem da morte ser irmão
da sombra eu tiro o meu sol
e do fio da canção
amarro esta certeza de saber que cada
passo
não é fuga nem defesa
não é ferrugem no aço
é uma outra beleza
feita de talho e de corte
e a dor que agora traz
aponta de ponta o norte
crava no chão a paz
sem a qual é fraco o forte
e a calmaria é engano

pra viver nesse chão duro
tem de dar fora o fulano
apodrecer o maduro pois esse canto latino
canto pra americano
e se morre vai menino
montado na fome ufano
teus poucos anos de vida
valem mais do que cem anos
quando a morte é vivida
e o corpo vira semente
de outra vida aguerrida
que morre mais lá na frente
da cor de ferro ou de escuro
ou de verde ou de maduro
a primavera que espero
por ti irmão e hermano
só brota em ponta de cano
em brilho de punhal puro
brota em guerra e maravilha
na hora, dia e futuro
da espera virar...

Carro de Boi

Maurício Tapajós e Cacaso

Que vontade eu tenho de sair
num carro de boi ir por aí
estrada de terra que
só me leva, só me leva
nunca mais me traz
que vontade de não mais voltar
quanta coisa que vou conhecer

pés no chão e os olhos vão
procurar, onde foi
que eu me perdi
num carro de boi ir por aí
ir numa viagem que só traz
barro, pedra, pó e nunca mais

Casamiento de Negros

*Música recolhida e adaptada do folclore chileno
por Violeta Parra, última estrofe de Polo Cabrera*

Se ha formado un casamiento
Todo cubierto de negros
Negros novios y padriños
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
Y se fueron a acostar
Debajo de un cielo negro

Y ya están las dos cabeças
De la negra con el negro
Amanecieron con frío
Tuvieron que prender fuego
Carbón trajo la negrita
Carbón que también es negro

Algo le duele a la negra
Vino el médico del pueblo
Recetro emplasto de barro
Pelo del barro más negro
Que le dieron a la negra
Sumo de maqui del cerro

Y ya murió la negrita
Que pena para el pobre negro
Y la fueran a enterrar
En cajón pintao de negro
No prendieron ni una vela
Ay! que velorio mas negro

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

Caxangá

Milton Nascimento e Fernando Brant

Sempre no coração
haja o que houver
a fome de um dia poder
morder a carne dessa mulher

Veja bem meu patrão
como pode ser bom
você trabalharia no sol
e eu tomando banho de mar

Luto para viver
vivo para morrer
enquanto a minha morte não vem
eu vivo de brigar contra o rei

Em volta do fogo
todo o mundo abrindo jogo
conta o que tem pra contar
casos e desejos
coisas dessa vida e da outra
mas nada de assustar
quem não é sincero
sai da brincadeira correndo
pois pode se queimar, queimar

Saio do trabalh-ei
volto pra cas-ei
não lembro de cansaíra maior
em tudo é o mesmo suor

Circo Marimbondo

Milton Nascimento e Ronaldo Bastos

Circo Marimbondo
Circo Marambaia
eu cheguei de longe
não me atrapaia

Vê se não me amola
larga minha saia

Circo Marimbondo
Circo Marambaia

Se eu te der um tombo
tomara que caia
Circo Marimbondo
Circo Marambaia

Coração Civil

Milton Nascimento e Fernando Brant

Quero a utopia, quero tudo e mais
quero a felicidade dos olhos de um pai
quero a alegria, muita gente feliz
quero que a justiça reine em meu país

Quero a liberdade, quero o vinho e o
pão
quero ser amizade, quero amor, prazer
quero nossa cidade sempre ensolarada
os meninos e o povo no poder, eu quero
ver

São José da Costa Rica, coração civil
me inspire no meu sonho de amor Brasil

se o poeta é o que sonha o que vai ser real
bom sonhar coisas boas que o homem faz
e esperar pelos frutos no quintal

Sem polícia, nem a milícia, nem feitiço, cadê
poder?

Viva a preguiça, viva a malícia que só a gente
é que sabe ter

Assim dizendo a minha utopia

Eu vou levando a vida, eu vou viver bem
melhor

Doido pra ver o meu sonho teimoso um dia se
realizar

Credo

Milton Nascimento e Fernando Brant

Caminhando pela noite de nossa cidade
Acendendo a esperança e apagando a
escuridão
Vamos, caminhando pelas ruas de nossa
cidade
Viver derramando a juventude pelos
corações
Tenha fé no nosso povo que ele resiste
Tenha fé no nosso povo que ele insiste
E acorda novo, forte, alegre, cheio de
paixão
Vamos, caminhando de mãos dadas
com a alma nova

Viver semeando a liberdade em cada coração
Tenha fé no nosso povo que ele acorda
Tenha fé em nosso povo que ele assusta
Caminhando e vivendo com a alma aberta
Aquecidos pelo sol que vem depois do
temporal
Vamos, companheiros pelas ruas de nossa
cidade
Cantar semeando um sonho que vai ter de ser
real
Caminheemos pela noite com a esperança
Caminheemos pela noite com a juventude

Cuando Tenga la Tierra

A. Petrocelli e D. Toro

Cuando tenga la tierra
Sembraré las palabras
Que mi padre Martín Fierro
Puso al viento

Cuando tenga la tierra
La tendrán los que luchan
Los maestros, los hacheros,
Los obreros

Cuando tenga la tierra
Te lo juro semilla
Que la vida
Será un dulce racimo
Y en el mar de las uvas
Nuestro vino
Cantaré, Cantaré

Cuando tenga la tierra
Le daré a las estrellas
Astronautas de trigales
Luna nueva

Cuando tenga la tierra

Formaré con los grillos
Una orquesta donde canten
los que piensan

Campesino, cuando tenga la tierra
Sucederá en el mundo
El corazón de mi mundo
Desde atrás, de todo el olvido
Secaré con mis lágrimas
Todo el horror de la lástima
Y por fin te veré, campesino
Campesino, campesino, campesino
Dueño de mirar la noche
En qué nos acostamos
Para hacer los hijos

Campesino
Cuando tenga la tierra
Le pondré la luna en el bolsillo
Y saldré a pasear con los árboles
Y el silencio
Y los hombres y las mujeres conmigo

Cantaré, Cantaré

Dos Cruces

Carmelo Larrea

Sevilla tuvo que ser
con su lunita plateada
testigo de nuestro amor
bajo la noche callada
y nos quisimos tu y yo
con un amor sin pecado
pero el destino ha querido
que vivamos separados

Estan clavadas dos cruces
en el monte del olvido
por dos amores que han muerto
sin haberse comprendido

estan clavadas dos cruces
en el monte del olvido
por dos amores que han muerto
qui son el tuyo el mio

Oh! Valle de Santa Cruz!
oh! Puerto de doña Elvira!
los vuelvo yo a recordar
y me parece mentira
ya todo aquello pasó
todo quedó en el olvido
nuestras promessas de amores
en el aire se han perdido

Fazenda

Nelson Angelo

Água de beber
Bica no quintal
Sede de viver tudo
E o esquecer era tão normal
Que o tempo parava
E a meninada
Respirava o vento
Até vir a noite
E os velhos falavam
Coisas dessa vida
Eu era criança
Hoje é você
E no amanhã

Nós
Água de beber
Bica no quintal
Sede de viver tudo
E o esquecer era tão normal
Que o tempo parava
Tinha sabiá, tinha laranjeira
Tinha manga-rosa
Tinha o sol da manhã
E na despedida
Tios na varanda
Jipe na estrada
E o coração lá

Gracias a la vida

Mercedes Sosa; Compositora: Violeta Parra

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me dio dos luceros que cuando los abro
Perfecto distingo lo negro del blanco
Y en el alto cielo su fondo estrellado
Y en las multitudes el hombre que yo
amo

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado el oído que en todo su
ancho
Graba noche y día, grillos y canarios
Martillos, turbinas, ladridos, chubascos
Y la voz tan tierna de mi bien amado

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado el sonido y el abecedario
Con él, las palabras que pienso y
declaro
Madre, amigo, hermano
Y luz alumbrando la ruta del alma del
que estoy amando

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado la marcha de mis pies cansados
Con ellos anduve ciudades y charcos
Playas y desiertos, montañas y llanos
Y la casa tuya, tu calle y tu patio

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me dio el corazón que agita su marco
Cuando miro el fruto del cerebro humano
Cuando miro el bueno tan lejos del malo
Cuando miro el fondo de tus ojos claros

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto
Así yo distingo dicha de quebranto
Los dos materiales que forman mi canto
Y el canto de ustedes que es el mismo canto
Y el canto de todos que es mi propio canto
Gracias a la vida, gracias a la vida

Hoje é dia de El Rey

Milton Nascimento e Márcio Borges

[Filho:] Não pode o noivo mais ser feliz
 não pode viver em paz com seu amor
 não pode o justo sobreviver
 se hoje esqueceu o que é bem-querer
 Rufai os tambores saudando El Rey
 nosso amo senhor e dono da lei
 soai clarins pois o dia do ódio
 e o dia do não são por El Rey

[Pai:] Filho meu ódio você tem,
 mas El Rey quer viver só de amor
 sem clarins sem mais tambor
 vá dizer: nosso dia é de amor

[Filho:] Juntai as muitas mentiras
 jogai os soldados na rua
 nada sabeis desta terra
 hoje é o dia da lua

[Pai:] Filho meu cade o teu amor
 nosso Rey está sofrendo a sua dor

[Filho:] Leva daqui tuas armas
 então cantar poderia
 mas nos teus campos de guerra
 hoje morreu poesia

[Ambos:] El Rey virá salvar...

[Pai:] Meu filho você tem razão
 mas acho que não é tudo
 se o mundo fosse o que pensa
 estava tudo no mesmo lugar
 pai você não tinha agora
 e hoje pior ia estar

[Filho:] Matai o amor, pouco importa
 mas outro haverá de surgir
 o mundo é pra frente que anda
 mas tudo está como está
 hoje então e agora
 pior não podia ficar

[Ambos:] Largue o seu dono e procure nova
 alegria
 se hoje é triste e saudade pode matar
 vem, amizade não pode ser com maldade
 se hoje é triste a verdade
 procure nova poesia
 procure nova alegria
 para amanhã...

Lua Girou

Arranjo e adaptação de Milton Nascimento sobre tema folclórico

A lua girou girou
 Traçou no céu um compasso
 Eu bem queria fazer
 Um travesseiro dos seus braços
 Eu bem queria fazer

Travesseiro dos meus braços
 Só não faz se não quiser
 Sustenta a palavra de homem
 Que eu mantenho a de mulher
 Sustenta a palavra de homem

Maria Maria

Milton Nascimento e Fernando Brant

Maria, Maria
É um dom, uma certa magia
Uma força que nos alerta
Uma mulher que merece viver e amar
Como outra qualquer do planeta

Maria, Maria
É o som, é a cor, é o suor
É a dose mais forte e lenta
De uma gente que ri quando deve
chorar
E não vive apenas aguenta

Mas é preciso ter força
É preciso ter raça
É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca
Maria, Maria
Mistura a dor e a alegria

Mas é preciso ter manha
É preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca
Possui a estranha mania
De ter fé na vida

Menino

Milton Nascimento e Ronaldo Bastos

Quem cala sobre teu corpo
consente na tua morte
talhada a ferro e fogo
nas profundezas do corte
que a bala riscou no peito

Quem cala morre contigo
mais morto que estás agora

relógio no chão da praça
batendo, avisando a hora
que a raiva traçou no tempo

No incêndio repetindo
o brilho do teu cabelo
quem grita vive contigo

Milagre dos Peixes

Milton Nascimento e Fernando Brant

Eu vejo esses peixes e vou de coração
eu vejo essas matas e vou de coração
à natureza

Telas falam colorido
de crianças coloridas
de um gênio, televisor
e no andor de nossos novos santos
o sinal de velhos tempos:
morte, morte, morte ao amor

Eles não falam de mar e dos peixes
nem deixam ver a moça, pura canção

nem ver nascer a flor, nem ver nascer o sol
e eu apenas sou um a mais, um a mais
a falar dessa dor, a nossa dor

Desenhando nessas pedras
tenho em mim todas as cores
quando falo coisas reais
e num silêncio dessa natureza
eu que amo meus amigos
livre, quero poder dizer:

Eu tenho esses peixes e dou de coração
eu tenho essas matas e dou de coração

Minas Geraes
Novelli e Ronaldo Bastos

Com o coração aberto em vento
por toda eternidade
com o coração doendo
de tanta felicidade

Coração, coração, coração,

coração, coração...

Todas as canções inutilmente
todas as canções eternamente
jogos de criar sorte e azar

O Cio da Terra
Milton Nascimento e Chico Buarque de Hollanda

Debulhar o trigo
Recolher cada bago do trigo
Forjar do trigo o milagre do pão
E se faltar de pão

Decepar a cana
Recolher a garapa da cana

Roubar da cana a doçura do mel
Se lambuzar de mel

Afagar a terra
Conhecer os desejos da terra
Cio da terra propícia estação
E fecundar o chão

O Cio da Terra (versão falada em espanhol)
Milton Nascimento e Chico Buarque de Hollanda
(Mercedes Sosa explicando ao público)

Se llama Cio da tierra, el calor de la
tierra.

Degollado el trigo, recoger el trigo,
recoger cada grano de trigo,
forjar el trigo, hacer el trigo, el milagro
del pan,
sin hartase del pan.

Pelar la caña, recoger la grapa de la
caña,
robar de la caña la dulzura de la miel,

pero sin emba... sin embadurnarse... cómo
es?...

relajarse de miel...(; empalagarse, negra!)
como?...
empalagarse de miel... gracias...; gracias
pueblo!...

Afagar la tierra, acariciar la tierra,
conocer los deseos de la tierra, el calor de la
tierra,
la propicia estación y fecundar el suelo

Os Povos

Milton Nascimento e Márcio Borges

Na beira do mundo
Portão de ferro, aldeia morta, multidão
Meu povo, meu povo
Não quis saber do que é novo, nunca
mais

Eh, minha cidade
Aldeia morta, anel de ouro, meu amor
Na beira da vida
A gente torna a se encontrar só

Casa iluminada
Portão de ferro, cadeado, coração
E eu reconquistado
Vou passeando, passeando e morrer
Perto de seus olhos
Anel de ouro, aniversário, meu amor
Em minha cidade
A gente aprende a viver só

Ah, um dia, qualquer dia de calor
É sempre mais um dia de lembrar
A cordilheira dos sonhos que a noite apagou

Eh, minha cidade
Portão de ouro, aldeia morta, solidão
Meu povo, meu povo
Aldeia morta, cadeado, coração
E eu reconquistado
Vou caminhando, caminhando e morrer
Perto de seus olhos
A gente aprende a morrer só
Meu povo, meu povo
Pela cidade a viver só
Meu povo, meu povo
Pela cidade a viver só

O Que Será (À flor da pele)

Chico Buarque de Hollanda

O que será que me dá
que me bole por dentro, será que me dá
que brota à flor da pele, será que me dá
e que me sobe às faces e me faz corar
e que me salta aos olhos a me atraiçoar
e que me aperta o peito e me faz
confessar

o que não tem mais jeito de dissimular
e que nem é direito ninguém recusar
e que me faz mendigo, me faz suplicar
o que não tem medida, nem nunca terá
o que não tem remédio, nem nunca terá
o que não tem receita

O que será que será
que dá dentro da gente e não devia
que desacata a gente, que é revelia
que é feito uma aguardente que não
sacia
que é feito estar doente de uma folia

que nem dez mandamentos vão conciliar
nem todos os unguentos vão aliviar
nem todos os quebrantos, toda alquimia
que nem todos os santos, será que será
o que não tem descanso, nem nunca terá
o que não tem cansaço, nem nunca terá
o que não tem limite

O que será que me dá
que me queima por dentro, será que me dá
que me perturba o sono, será que me dá
que todos os tremores me vêm agitar
que todos os ardores me vêm atijar
que todos os suores me vêm encharcar
que todos os meus nervos estão a rogar
que todos os meus órgãos estão a clamar
e uma aflição medonha me faz implorar
o que não tem vergonha, nem nunca terá
o que não tem governo, nem nunca terá
o que não tem juízo

Para Lennon e McCartney

Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant

Porque vocês não sabem
do lixo ocidental
não precisam mais temer
não precisam da solidão
todo dia é dia de viver

Porque você não verá
meu lado ocidental
não precisa medo não

não precisa da timidez
todo dia é dia de viver

Eu sou da América do Sul
eu sei, vocês não vão saber
mas agora sou cowboy
sou do ouro, eu sou vocês
sou do mundo, sou Minas Gerais.

Promessas do Sol

Milton Nascimento e Fernando Brant

Você me quer forte
e eu não sou forte mais
sou o fim da raça, o velho, o que já foi
chamo pela lua de prata pra me salvar
rezo pelos deuses da mata pra me matar

Você me quer belo
e eu não sou belo mais
me levaram tudo que um homem
precisa ter

me cortaram o corpo à faca sem terminar
me deixando vivo, sem sangue, apodrecer

Você me quer justo
e eu não sou justo mais
promessas de sol já não queimam meu
coração
que tragédia é essa que cai sobre todos nós
que tragédia é essa que cai sobre todos nós

Reis e Rainhas do Maracatu

(Tema dos Estudantes do Samba de Três Pontas)

Milton Nascimento, Novelli, Nelson Angelo e Fran

Dentro das alas
Nações em festa
Reis e rainhas cantar
Ninguém se cala
Louvando as glórias
Que a história contou

Marinheiro, capitães, negros sobas
Rei do congo
A rainha e seu povo

As mucamas
E os escravos no canavial
Amadês senhor de engenho e sinhá

Traz aqui maracatu nossa escola
Do Recife nos trazemos
Com alma
A nação maracatu
Nosso tema geral
Vem do negro esta festa de reis

Ruas da Cidade
Lô Borges e Márcio Borges

Guaicurus Caetés Goitacazes
Tupinambás Aimorés
Todos no chão
Guajajaras Tamoios Tapuias
Todos Timbiras Tupis
Todos no chão
A parede das ruas
Não devolveu
Os abismos que se rolou
Horizonte perdido no meio da selva
Cresceu o arraial

Passa bonde passa boiada
Passa trator, avião
Ruas e reis
Guajajaras Tamoios Tapuias
Tupinambás Aimorés
Todos no chão
A cidade plantou no coração
Tantos nomes de quem morreu
Horizonte perdido no meio da selva
Cresceu o arraial

San Vicente
Milton Nascimento e Fernando Brant

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

A espera na fila imensa
e o corpo negro se esqueceu
estava em San Vicente
a cidade e suas luzes

estava em San Vicente
as mulheres e os homens
coração americano
um sabor de vidro e corte

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

Sólo le pido a Dios
León Gieco

Sólo le pido a Dios
que el dolor no me sea indiferente,
que la resea muerte no me encuentre
vacío y solo sin haber hecho lo
suficiente.

Sólo le pido a Dios
que lo injusto no me sea indiferente,
que no me abofeteen la otra mejilla
después que una garra me arañó esta
suerte.

Sólo le pido a Dios

que la guerra no me sea indiferente,
es un monstruo grande y pisa fuerte
toda la pobre inocencia de la gente.

Sólo le pido a Dios
que el engaño no me sea indiferente
si un traidor puede más que unos cuantos,
que esos cuantos no lo olviden fácilmente.

Sólo le pido a Dios
que el futuro no me sea indiferente,
desahuciado está el que tiene que marchar
a vivir una cultura diferente.

Sueño con Serpientes

Silvio Rodríguez

“Hay hombres que luchan un día y son
buenos
Hay otros que luchan un año y son
mejores
Hay quienes luchan muchos años y son
muy buenos
Pero hay los que luchan toda la vida
Esos son los imprescindibles”

(Bertolt Brecht)

Sueño con serpientes, con serpientes de
mar
Con cierto mar, ay, de serpientes sueño
yo
Largas, transparentes, y en sus barrigas
llevan
lo que puedan arrebatarle al amor

Oh, la mato y aparece una mayor
Oh, con mucho más infierno en digestión

No quepo en su boca, me trata de tragar
pero se atora con un trébol de mi sien
Creo que está loca: le doy de masticar
una paloma y la enveneno de mi bien

Oh, la mato y aparece una mayor...

Esta al fin me enguye, y mientras por su
esofago
paseo, voy pensando en qué vendrá
pero se destruye cuando llego a su estómago
y planteo con un verso una verdad

Oh, la mato y aparece una mayor...

Testamento

Nelson Angelo e Milton Nascimento

Um dia joguem minhas cinzas
Na corrente desse rio
E plantem me adubo
Na semente de meu filho
Cuidem bem de minha esposa
Do amigo, do ninho
E do presente que foi prometido
Pro ano seguinte

Na reserva desse índio
Clamo forte por clareira
Soprem meus sentidos
Pela vida que descubro
Cuidem bem de minha casa
Tão cheia, meninos
Tome conta de aquilo tudo
Em que acredito

Juntem todas minhas cinzas

Ao poema desse rio
E plantem meu adubo
Na semente de meu povo
Cuidem bem de minha esposa
Do amigo, do ninho
E do presente que foi prometido
Pro ano seguinte

Na reserva desse índio
Clamo forte por um rio
Soprem meus sentidos
Pela vida de meu filho

Cuidem bem de minha casa
Tão cheia, meninos
Tome conta de aquilo tudo
Em que acredito
E juntem todas minhas cinzas
Ao poema desse povo

Viola Enluarada

Marcos Valle

A mão que toca um violão
se for preciso faz a guerra
mata o mundo, fere a terra
a voz que canta uma canção
se for preciso canta um hino
louva a morte

Viola em noite enluarada
no sertão é como espada
esperança de vingança
o mesmo pé que dança o samba
se preciso vai a luta
capoeira

Quem tem de noite a companheira
sabe que a paz é passageira
pra defendê-la se levanta
e grita eu vou

Mão, violão, canção e espada
e viola enluarada
pelos campos e cidades
porta-bandeira, capoeira
desfilando vão cantando
Liberdade

Viver de Amor

Toninho Horta e Ronaldo Bastos

Quem quis me ferir
ficou assim
não aprendeu perdoar
morrer de amor até o fim
não brinque de esconder
não fica bem
você mentir depois de jurar
desperdiçar
o tempo de tentar morder
e provar do amor e não largar
pra tentar conhecer

Quem olha pra mim
me vê feliz
não sabe o que é duvidar
viver de amor até o fim
não quero mais chorar

Sem perceber
jogar a vida inteira no ar
saber de cor
viver do jeito que se quer
e morrer de amor e não ligar
pra tentar esquecer

Volver a los 17

Violeta Parra

Volver a los 17
después de vivir un siglo
es como descifrar signos
sin ser sabio competente
volver a ser de repente
tan frágil como un segundo
volver a sentir profundo
como un niño frente a Dios
eso es lo que siento yo
en este instante fecundo

Se va enredando, enredando
como en el muro la hiedra
y va brotando, brotando
como el musguito en la piedra
como el musguito en la piedra
ay sí, sí, sí...

Mi paso retrocedido
cuando el de ustedes avanza
el arco de las alianzas
ha penetrado en mi nido
con todo su colorido
se ha paseado por mis venas
y hasta la dura cadena
con que nos ata el destino
es como diamante fino
que alumbra mi alma serena

Lo que puede el sentimiento
no lo ha podido el saber

ni el mas claro proceder
ni el mas ancho pensamiento
todo lo cambia al momento
cual mago condescendiente
no aleja dulcemente
de rencores y violencias
solo el amor con su ciencia
nos vuelve tan inocentes

El amor es torbellino
de pureza original
hasta el feroz animal
susurra su dulce trino
detiene a los peregrinos
libera a los prisioneros
el amor con sus esmeros
al viejo lo vuelve niño
y al malo sólo el cariño
lo vuelve puro y sincero

De par en par la ventana
se abrió como por encanto
y entró el amor con su manto
como una tibia mañana
y al son de su bella diana
hizo brotar al jazmín
volando cual serafín
al cielo le puso aretes
y mis años en 17
los convirtió el querubín